

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES

BÁRBARA VIEIRA NOVAIS DOS SANTOS

A técnica vocal no pagode:  
Um estudo de caso para o desenvolvimento estético vocal

Uberlândia

2025

BÁRBARA VIEIRA NOVAIS DOS SANTOS

A técnica vocal no pagode:

Um estudo de caso para o desenvolvimento estético vocal

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Artes da Universidade Federal  
de Uberlândia como requisito parcial para  
obtenção do título de licenciado

Área de concentração: Música com Habilitação  
em Canto

Orientadora: Profa. Dra. Poliana de Jesus Alves

Uberlândia

2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S237 Santos, Bárbara Vieira Novais dos, 1990-  
2025 A técnica vocal no pagode [recurso eletrônico] : Um estudo de caso para o desenvolvimento estético vocal / Bárbara Vieira Novais dos Santos. - 2025.

Orientador: Poliana de Jesus Alves.  
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Música.  
Modo de acesso: Internet.  
Inclui bibliografia.

1. Música. I. Alves, Poliana de Jesus, 1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

BÁRBARA VIEIRA NOVAIS DOS SANTOS

A técnica vocal no pagode:

Um estudo de caso para o desenvolvimento estético vocal

Trabalho de Conclusão de Curso ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em

Área de concentração: Música com Habilitação em Canto

Uberlândia, 25 de setembro de 2025.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Poliana de Jesus Alves – Orientadora IARTE

---

Profa. Dra. Jaqueline Soares Marques – membro IARTE

---

Prof. Dr. Eduardo Fraga Tullio IARTE

Dedico este trabalho a mim, pela resiliência,  
persistência e foco mesmo diante das maiores  
adversidades.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo incentivo, pelo apoio, por me apresentarem ao amor da minha vida que vem a ser a música, pelo amor incondicional e por se dedicarem a me transformar em uma mulher íntegra, dedicada e honesta.

Agradeço ao meu irmão, por estar presente em tantos momentos difíceis cujos quais eu não pude estar pois estava traçando a jornada da graduação.

Agradeço às minhas amigas irmãs Apoena Reis e Déborah Dias, pelos incentivos, pelos apoios, pelas centenas e centenas de quilômetros rodados em segurança para que eu chegasse até aqui, por nunca soltarem a minha mão mesmo quanto eu não queria mais segurar.

Agradeço à minha amiga Tia Ana, por ser colo, apoio, afeto, amor e perseverança em todos os momentos.

À minha professora, amiga e orientadora Poliana Alves, que se fez lar em lugar tão longe de casa, por acreditar mais em mim do que eu mesma, por se dedicar a trazer à superfície a melhor cantora que eu poderia ser ao longo de todos esses anos.

Aos pianistas Ernane Machado e Thiago de Freitas, por toda dedicação e por todos os ensinamentos, por fazer esse caminho ser mais florido e feliz e por se tornarem amigos queridos.

Aos voluntários de pesquisa, pois sem eles esse trabalho não seria possível.

A todo corpo docente do curso de música que me ensinou que ser professor vai muito além de ensinar conteúdo.

Agradeço também ao meu companheiro Daniel Gomes, pelo acolhimento que sem o qual não sei se seria viável terminar esta etapa.

Agradeço aos meus Orixás, por me manterem de pé por todo esse caminho.

E agradeço a mim por continuar independente do que acontecesse, por manter a fé no que sempre acreditei e realizar os objetivos que desde muito jovem tracei.

## **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo apresentar as características estéticas vocais aplicadas no gênero musical pagode, assim como a descrição dos processos de dois estudos de caso com dois voluntários distintos, trabalhados para desenvolver a sonoridade esperada pelo gênero musical citado. O estudo, desenvolvido ao longo de 15 meses, fundamenta-se na escassez de pesquisas acadêmicas sobre o tema e utiliza uma metodologia de periodização de exercícios vocais para o desenvolvimento técnico e a adequação da voz à estética do pagode. Foram realizados estudos de caso com dois voluntários do sexo masculino, um com experiência musical informal (Voluntário A) e outro com formação técnica e prática profissional (Voluntário B). Por meio de questionários, avaliações auditivas e a aplicação de vocalizes de métodos didáticos e exercícios criados pela pesquisadora, o trabalho visou a melhoria da projeção vocal, articulação, afinação e homogeneidade da voz. Os resultados apontaram uma melhora significativa na voz de ambos os voluntários, com o Voluntário A demonstrando melhora na incidência da voz ativa e a capacidade de realizar técnicas como *yodel* e falsete, enquanto o Voluntário B corrigiu a quebra vocal e aumentou a projeção. As conclusões indicam que a individualização do protocolo de exercícios foi a estratégia mais eficiente, e que a afinação, embora melhorada, depende da consciência corporal e da bagagem musical do cantor.

**Palavras-chave:** pagode; voz cantada; técnica vocal; estudo de caso; estética vocal.

## **Abstract**

This work aims to present the vocal aesthetic characteristics applied to the musical genre *pagode*, as well as to describe the processes of two case studies with two distinct volunteers, conducted to develop the sonority expected for the aforementioned genre. The study, developed over 15 months, is based on the scarcity of academic research on the topic and uses a methodology of periodized vocal exercises for technical development and for adapting the voice to the *pagode* aesthetic. Case studies were conducted with two male volunteers: one with informal musical experience (Volunteer A) and another with formal training and professional practice (Volunteer B). Through questionnaires, auditory assessments, and the application of vocalises from didactic methods and exercises created by the researcher, the work aimed to improve vocal projection, articulation, intonation, and vocal homogeneity. The results indicated significant improvement in the voices of both volunteers, with Volunteer A demonstrating advances in active voice production and the ability to perform techniques such as yodeling and falsetto, while Volunteer B corrected vocal breaks and increased projection. The conclusions indicate that the individualization of the exercise protocol was the most effective strategy, and that intonation, although improved, depends on the singer's body awareness and musical background.

**Keywords:** pagode; singing voice; vocal technique; case study; vocal aesthetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Pelo Telefone – 14
- Figura 2: Batendo a porta – 14
- Figura 3: Disco Raça Negra Vol. 1 – 18
- Figura 4: Só Depois do Prazer – 19
- Figura 5: Quero Sentir de novo – 20
- Figura 6: Telegrama – 20
- Figura 7: Uma estrela – 20
- Figura 8: Abandonado – 20
- Figura 9: Sinais – 22
- Figura 10: Águas Passadas – 22
- Figura 11: Melisma da canção Climatizar – 22
- Figura 12: Climatizar – 23
- Figura 13: Pra você acreditar – 23
- Figura 14: Vocalise 02 – 28
- Figura 15: Vocalise 03 – 28
- Figura 16: Vocalise 04 – 29
- Figura 17: Vocalise 06 – 29
- Figura 18: Vocalise 07 – 30
- Figura 19: Vocalise 09 – 30
- Figura 20: Vocalise 12 – 35
- Figura 21: Vocalise 13 – 36
- Figura 22: Vocalise 14 – 36
- Figura 23: Vocalise 18 – 37
- Figura 24: Vocalise 20 – 37
- Figura 25: Vocalise 21 – 38
- Figura 26: Vocalise 22 – 38
- Figura 27: Vocalise 18 – 39
- Figura 28: Vocalise 23 – 40
- Figura 29: Vocalise 26 – 40
- Figura 30: Vocalise 27 – 41
- Figura 31: Vocalise 27 – 41
- Figura 32: Vocalise 29 – 42
- Figura 33: Fortaleça a respiração – 42
- Figura 34: Exercício 1 – 45
- Figura 35: Exercício 2 – 45
- Figura 36: Exercício 3 – 46
- Figura 37: Exercício 4 – 46
- Figura 38: Vocalise 03 – 48
- Figura 39: Vocalise 10 – 48
- Figura 40: Vocalise 09 – 49
- Figura 41: Vocalise 11 – 49
- Figura 42: Vocalise 14 – 50
- Figura 43: Vocalise 19 – 50
- Figura 44: Língua normal e língua com anquiloglossia – 51

## **LISTA DE TABELAS**

- Tabela 1 - Repertório do Voluntário A: 03/2023 a 07/2023 – 43
- Tabela 2 - Repertório do Voluntário B: 02/2023 a 04/2023 – 52
- Tabela 3 - Repertório do Voluntário B: 05/2023 a 07/2023 – 54
- Tabela 4 - Exercícios vocais do voluntário A – 56
- Tabela 5 - Repertório do Voluntário A – 59
- Tabela 6 - Exercícios vocais do Voluntário B – 60
- Tabela 7 - Repertório do voluntário B – 61

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

C.T.	Músculo Cricotireóideo
ETVSO	Exercício de Trato Vocal Semi Ocluído
MPB	Música Popular Brasileira
R&B	Rhythm and Blues
T.A.	Músculo Tireoaritenóideo

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO 1: DE ONDE VEM O PAGODE? .....	15
1.1 A voz no pagode .....	16
CAPÍTULO 2 – APRESENTAÇÃO DOS VOLUNTÁRIOS PARA O TRABALHO ..	23
2.1 Desenvolvimento do estudo com o Voluntário A .....	24
2.2 Desenvolvimento do estudo com o Voluntário B .....	46
CAPÍTULO 3 – PERCURSO PESSOAL E REFLEXÓES FINAIS DA PESQUISA....	55
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	62
REFERÊNCIAS .....	64

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo identificar e apresentar as características estéticas vocais do gênero musical pagode, bem como descrever os processos de dois estudos de caso desenvolvidos com voluntários para a construção da sonoridade característica desse gênero.

Mesmo integrando hoje um importante papel no âmbito da música popular e do mercado musical brasileiro, o gênero pagode não tem sido, até então, tema central em estudos acadêmicos o suficiente para que se faça compreender sua construção estrutural e suas necessidades técnicas. A partir disso, surge o meu interesse em abranger este campo que se transformou, ao longo do tempo, em um lugar de oportunidades profissionais para os atuantes da área da música. Já atuando como professora de canto, encontrei a oportunidade de refletir sobre o assunto trabalhando vocalmente com duas pessoas com experiências distintas e níveis de conhecimentos musicais.

Considerado o ritmo musical brasileiro representante do país, o samba, do qual se fundamentou o pagode enquanto gênero musical, teve sua origem nos quintais denominados terreiros, nos quais eram realizados os festejos das comunidades periféricas brasileiras em que residiam, principalmente, a população negra do país. Se desenvolveu da união dos ritmos e instrumentos africanos, indígenas e portugueses sendo eles, o lundu e o maxixe, principalmente.

Segundo Neto (2017), o samba foi, por muito tempo, associado a um contexto de vadiagem e práticas socialmente condenáveis, os sambistas eram considerados criminosos e sofriam a penalidade da reclusão quando as autoridades flagravam reuniões nas quais a música era tocada, o que acontecia principalmente nas favelas da cidade do Rio de Janeiro.

As práticas das rodas de samba aconteciam, principalmente, nas famosas casas das tias, como eram chamadas as respeitáveis senhoras que cediam os quintais de suas residências para os festejos populares. No início, a prática musical acontecia em formato de roda, carregando consigo a tradição africana de igualdade entre todos os membros da comunidade, sendo assim, todos participavam de maneira igual, cantando e tocando junto aos seus, segundo nos narra SANTANNA (2019, p.12) “[...] na origem o samba era produção coletiva, em roda, de homens e mulheres”.

As canções abrangiam tonalidades e extensões vocais que agregavam a maioria dos participantes. Como descrito em GRAEFF, 2015:

O samba de roda compartilha de algumas características melódicas tipicamente africanas identificadas por Merriam (1956, p. 60-61) no candomblé-kétu:

- Tendência a frases melódicas descendentes;
- Extensão curta (cerca de uma oitava);
- Sequências de segundas maiores, terças e quartas;
- Ausência de modulação;
- Ornamentação típica africana: portamento – ou glissando –, ataque ascendente (*rising attack*) e finalização descendente (*falling release*);
- Canto responsorial/*call-and-response*;

De acordo com Neto (2017) e Trotta (2011), com a valorização e reconhecimento político acerca da importância social do ritmo como caracterização cultural do Brasil, o formato de roda se tornou mais escasso, dando lugar a solistas, o que o tornou mais parecido com o fazer musical europeu. A abrangência e ascensão do samba no comércio musical, impulsionou seu foco em um cantor que era acompanhado por outros músicos e coralistas, o que modificou o significado de comunidade que antes havia, destacando a individualidade artística.

Por ser um gênero musical que surgiu em meio às comunidades periféricas, muitas vezes os textos compreendiam linguagem coloquial que era característica dos locais onde originaram seus compositores. É importante destacar que o gênero samba contempla vários subgêneros, cada um com suas particularidades rítmicas e linguísticas, porém, possui uma estrutura comum a todos eles. Em sua maioria, o samba é tipicamente tocado em compasso 2/4, com ritmo marcado por um padrão percussivo distinto, com ênfase nos instrumentos de percussão como surdo, tamborim, cuíca, agogô e pandeiro como afirma NETO, 2017, p. 59:

Coubera a Calado Júnior a primazia de instituir, nas décadas finais do século XIX, o diálogo entre o ritmo binário da polca europeia e certos instrumentos considerados de uso restrito a malandros e capadócios: o violão e o cavaquinho.

Possui progressão harmônica circular com variação II-V-I, sendo comum a incidência de acordes de dominantes secundários e cromatismos nos acordes que adicionam tensão e movimento à harmonia. Os grupos mais recentes adicionam novos acordes, formando sequências harmônicas comuns à música popular comercial (Ex.: I-VI-II-V).

Embora muito se tenha mudado ao longo dos anos na construção sonora do samba, a maneira simples e intimista de cantar as canções se manteve, com ressalva dos sambas enredos que exigiam potência, resistência e maestria vocal como descrito por SILVA et al., 2008, “A demanda vocal dos intérpretes de samba-enredo é maior que a dos cantores de pagode”. Mas em um contexto geral, os cantores de samba enfatizam o ritmo da música mantendo a pulsação bem marcada e a naturalidade interpretativa, com timbres claros próximos da voz falada e carregados de expressão emocional e com refrões que abrangem a coletividade vocal, como é possível observar no primeiro samba gravado em 1916, intitulado *Pelo telefone* de Donga, nela existe clareza vocal e a predominância da utilização da voz de peito<sup>1</sup>.

Figura 1- Pelo Telefone



Fonte: Youtube, 2024

Posteriormente, influenciado pelo jazz, surgem os melismas, ornamentos e improvisações, características muito presentes na canção *Batendo a porta* de João Nogueira gravada pela cantora de Leny Andrade no ano de 2012.

Figura 2- Batendo a porta



Fonte: Youtube, 2024

<sup>1</sup> A **voz de peito** é um registro vocal fundamental caracterizado pela vibração das pregas vocais em um modo de vibração mais fechado, resultando em um timbre mais denso e grave. A percepção da vibração na região do peito é causada pela ressonância das frequências mais baixas nas cavidades torácicas. PACHECO e BAÊ (2006)

Para além disso, a partir das afirmações a respeito dos aspectos culturais da música popular brasileira, que se reforçaram com as práticas de festas como o carnaval nas quais as escolas de samba passaram a se organizar no formato de agremiações e conquistaram lugares fixos que se tornaram suas sedes nos bairros, os eventos da indústria da música sucederam à crescente globalização. Então, sob a influência de outros gêneros musicais, o samba conquistou outras roupagens, assim como o samba rock criado por Jorge Ben Jor e o pagode (TROTTA, 2011).

A partir da reflexão realizada, surgiu a seguinte questão norteadora: quais características estéticas e técnicas vocais definem o canto no gênero pagode e como essas características podem ser desenvolvidas de forma saudável em cantores iniciantes ou até mesmo em cantores mais experientes?

Para tanto, este trabalho tem como objetivo analisar as características estéticas e técnicas vocais do gênero pagode e investigar, por meio de estudo de caso com dois voluntários, estratégias para o desenvolvimento da sonoridade típica do gênero sem comprometer a saúde vocal.

Como objetivos específicos este trabalho propõe identificar, na literatura e em análises de escuta, as principais características estéticas e técnicas vocais do pagode; descrever os processos de preparação e ajustes vocais realizados em dois estudos de caso com voluntários; avaliar de que forma os ajustes técnicos favorecem a manutenção da estética vocal do gênero, preservando a saúde vocal; refletir sobre possíveis contribuições pedagógicas do ensino de canto no pagode, a partir dos resultados obtidos.

O trabalho está organizado em quatro capítulos: na Introdução, apresentam-se o contexto da pesquisa, a justificativa, a pergunta norteadora, os objetivos e a metodologia utilizada, o Capítulo 1 traz um panorama histórico do pagode e discute a construção da estética vocal característica do gênero; o Capítulo 2 descreve os dois estudos de caso realizados, apresentando os voluntários e os processos de trabalho desenvolvidos com cada um deles e por fim, nas Considerações Finais, são apresentados os principais resultados e reflexões da pesquisadora a partir da investigação.

## CAPÍTULO 1: DE ONDE VEM O PAGODE?

De acordo com a etimologia, a palavra “pagode” pode derivar do termo em língua queniana “pagoda” que se refere a um templo ou estrutura sagrada em várias tradições religiosas, principalmente na Ásia. No entanto, a associação entre “pagode” e as festividades ou a música pode ter raízes na cultura afro-brasileira. Outra teoria é a de que a palavra “pagode” esteja ligada ao termo “paga,” do verbo "pagar" em algumas regiões do Brasil, sendo inicialmente associada às festas nas quais eram regadas a rodas de samba, bebida, comida e dança como descreve MENESES (2020) "...essas festas conhecidas como pagode eram reuniões puramente festivas. Nelas costumava-se comer, beber, cantar e dançar. Na música, predominava o estilo conhecido como ‘partido-alto’” e como caracterizado no dicionário MICHAELIS:

1-Templo usado pelos povos de determinadas religiões orientais, principalmente na Índia, para o culto de seus deuses. Tipicamente, tem o formato de uma torre, com vários andares e telhados que terminam em pontas recurvas para cima...3- Diversão ruidosa; pagodeira, pagodice, pândega... 5- Baile onde se tocam ritmos populares.

Ainda, segundo LOPES e SIMAS (2020):

...o termo pagode, ganhou, no Rio de Janeiro, primeiro, a acepção de ‘reunião de sambistas’; que se estendeu depois à de composições nelas cantadas; para então, a partir da década de 1980, designar um estilo de composição e interpretação do samba como gênero de canção popular.

Com a popularização dessas festas, em especial a partir da década de 1970, o pagode passou a se destacar como uma oportunidade comercial, o que causou o surgimento de locais dedicados a essas celebrações. A partir de 1980, o pagode e o partido-alto que se caracteriza como umas das formas do samba carioca, ganharam espaço midiático tornando-se temas de novelas e matérias de jornais, o que indicou um crescente reconhecimento na cultura nacional.

A transformação do pagode em um gênero musical ocorreu principalmente em meados da década de 1990, quando ele passou a ter características próprias, como instrumentação específica e formas de composição. O grupo Fundo de Quintal<sup>2</sup> foi fundamental nesse processo, ao introduzir novos instrumentos como o repique de mão,

---

<sup>2</sup> Grupo de samba brasileiro, formado na década de 1970 no Rio de Janeiro.

tan tan e o banjo com o braço de cavaco, além de uma nova forma de tocar e compor samba, que influenciou toda uma geração de músicos.

As mudanças socioculturais no Brasil, incluindo a urbanização e a globalização, também influenciaram a evolução do pagode, que passou a incorporar elementos de diferentes estilos musicais e a se adaptar às novas demandas do público. Essas influências, combinadas com a criatividade dos músicos, foram essenciais para a transformação do pagode em um gênero musical reconhecido e apreciado em todo o Brasil.

### **1.1 A voz no pagode**

A voz é um instrumento não palpável cuja sonoridade se desenvolve para além dos fatores biológicos. As referências vocais de cada indivíduo influenciam, categoricamente, no modo de falar, nos sotaques, nas acentuações e interjeições de cada pessoa. Sendo assim o mesmo ocorre com a prática do canto.

Cantores que não desenvolveram sua prática com uma boa orientação profissional, tendem a reproduzir os “vícios vocais” dos cantores que mais possuem o hábito de ouvir. Tal prática pode ser demasiadamente prejudicial quando se trata de vozes distintas com relação à extensão, intensidade, classificação vocal e características em geral. No entanto, o fato de o cantor não ter as mesmas características vocais de suas referências não significa que não possa executar as mesmas canções com as características desejadas. Cada gênero musical possui aspectos que moldam a estética vocal, sendo possível que o cantor consiga adequar seu canto de acordo com a vocalização desejada, como afirma BEHLAU (2004)

“...quando nos referimos à voz profissional, o termo voz adaptada parece ser insuficiente, podendo-se, assim, usar o termo voz preferida, que contempla também questões culturais e de modismo. Como exemplo podemos citar que a voz preferida para ópera, nos dias de hoje, é de qualidade clara e com vibrato moderado...”

No entanto, é importante apontar que, caso o objetivo do cantor não seja se profissionalizar como *cover* de algum ídolo em específico, é sugerido que mantenha suas particularidades timbrísticas de forma que seja possível identificá-lo apenas pela maneira de cantar. A originalidade do timbre unida a um bom desenvolvimento técnico que permita cantar com a estética desejada e manter a saúde do trato vocal, são fatores essenciais para a longevidade das atividades profissionais do cantor.

Ao abordar a voz diante da perspectiva estética aplicada ao pagode, é necessário compreender ao certo as necessidades do gênero musical. Para isso é importante traçar um histórico de desenvolvimento dos cantores ao longo dos anos, sendo assim, o primeiro exemplo a ser considerado é grupo Fundo de Quintal cujo primeiro disco foi lançado na década de 1980.

O primeiro disco do primeiro grupo intitulado como “grupo de pagode” nomeado *Samba é no fundo do quintal*, não contempla nenhum vocalista principal, todas as faixas foram gravadas com todos os integrantes cantando ao mesmo tempo em uníssono. O que aponta claramente uma influência vocal dos sambas de roda. É possível observar também que nesse disco as canções não exigem grande extensão vocal dos cantores assim como também não são aplicadas técnicas vocais mais elaboradas.

O grupo musical Raça Negra que, embora tenha se formado no ano de 1983, gravou seu primeiro disco intitulado *Raça Negra vol. 1* em 1991 e tinha como vocalista principal o cantor Luiz Carlos. Com uma sonoridade mesclada ao samba rock, criado por Jorge Ben Jor, o instrumental uniu a percussão característica do samba, guitarra, contrabaixo, sintetizadores e um naipe de metais. As canções com letras românticas deram destaque para a interpretação do vocalista que possuía uma voz leve e aguda, o que facilitava a transição por registros graves e agudos exigidos nas canções. A forma simples de cantar de Luiz Carlos se adequava perfeitamente às temáticas das músicas.

Figura 3 - Disco Raça Negra Vol. 1



Disco Raça Negra Vol. 1

Fonte: Youtube, 2024

Embora diversos grupos de pagode tenham se formado na década de 1980, é no início da década de 1990 que surge uma das maiores referências vocais do gênero. Alexandre Pires, vocalista do grupo überlandense Só Pra Contrariar se tornou uma das vozes mais ouvidas no Brasil. O primeiro álbum do grupo foi lançado em 1997 e vendeu

mais de 3 milhões de cópias, sendo o quarto disco mais vendido do Brasil. O cantor conquistou o público com sua voz suave e ao mesmo tempo expressiva. A primeira música do disco, denominada *Só depois do prazer*, permite observar uma grande mudança na expectativa vocal do pagode. Com um refrão que exige uma extensão vocal considerável chegando a atingir a nota Mi4<sup>3</sup> por diversas vezes em um curto espaço de tempo como é possível observar no minuto 1', incluindo técnicas que permitem destacar a expressividade tais como, *portamento* e algumas sequências melismáticas inclusas no minuto 3'. É possível perceber que Alexandre Pires foi um divisor de águas para as exigências mercadológicas e a partir de então, o básico já não era mais suficiente.

Figura 4 - Só Depois do Prazer



Só Depois do Prazer -  
Só pra Contrariar

Fonte: Youtube, 2025

O grupo Exaltasamba da cidade de São Bernardo dos Campos, iniciou suas atividades em 1982, mas só ganhou destaque no mercado fonográfico em 1992 com o álbum intitulado *Eterno amanhecer*. A música de maior destaque do disco foi, *Quero sentir de novo*, composta e cantada por Péricles, que ao longo dos anos veio a se tornar um dos maiores cantores de pagode do Brasil. A canção citada aborda a complexidade harmônica modulando a tonalidade de sol maior para sol menor como ocorre no minuto 1':26", o que exige grande habilidade do cantor, além de ter uma abrangência vocal que vai de Ré3 a Fá4, o que reafirma a predominância dos vocais mais agudos. A banda contava ainda com outro vocalista, Chrigor, que permaneceu na banda até o ano de 2003 sendo substituído pelo cantor Thiaguinho. A canção *Telegrama* lançada em 1996, cantada por Chrigor (0':53") mantém o padrão das notas agudas chegando a alcançar um Mi4. A

---

<sup>3</sup> Considero o Sistema Francês de alturas que define o Dó central do piano, primeira linha suplementar descendente da Clave de Sol, como Dó 3

mudança de vocalista influenciou diretamente na dinâmica do grupo, que adotou elementos da música pop e *R&B* em suas composições, Thiaguinho acrescentou atualidade e uma nova forma de cantar o pagode com um vocal leve, com muita dinâmica e cheio de referências do *black music*, o que também mudou o cenário do pagode nos anos 2000.

Figura 5 - Quero Sentir de novo



Quero sentir de novo -  
Exaltasamba

Figura 6 - Telegrama



Telegrama -  
Exaltasamba

Fonte: Youtube, 2025

Fonte: Youtube, 2025

A canção *Abandonado* composta por Thiaguinho e Pézinho e lançada em 2008 abusa das dinâmicas alternando momentos entre a suavização vocal e maior intensidade (entre 0' e 0':46"), nessa música o cantor atinge a nota Láb4 (1':20") e assim como na canção *Uma Estrela* do grupo Pique Novo interpretada pelo vocalista Liomar que no refrão chega à nota Dó5 (3':16"), o pagode reafirma o formato estético de vozes agudas, dinâmicas e versáteis de modo a manter a identidade timbrística do cantor.

Figura 7: Uma estrela



Uma estrela -  
Pique Novo

Figura 8: Abandonado



Abandonado -  
Exaltasamba

Fonte: Youtube, 2025

Fonte: Youtube, 2025

Dois nomes de referência na nova fase do pagode são Bruno Cardoso, vocalista do grupo Sorriso Maroto e o cantor Ferrugem. Bruno Cardoso, é uma figura central no pagode romântico brasileiro e ganhou destaque em especial nos anos 2000, junto ao grupo Sorriso Maroto, que iniciou suas atividades em 1997 e alcançou com consistência os primeiros lugares entre os ouvintes de pagode. O cantor possui qualidades vocais bastante distintas, um timbre marcante com uma extensão vocal que atinge um registro consideravelmente grave, assim como notas agudas.

Bruno faz o uso consciente de melismas e outras ornamentações vocais tais como *yodel* e falsete, utilizando-os de forma a embelezar a melodia e adicionar emoção, sem exageros que possam obscurecer a letra ou a melodia principal. O domínio técnico do cantor adiciona um toque *soulful*<sup>4</sup> à sua interpretação. Além disso, Bruno possui uma dicção clara, variações de dinâmica e inflexões vocais que dão vida às suas canções. Na canção *Sinais* gravada ao vivo no álbum “Sorriso Maroto As Antigas” no minuto 4’03”, o cantor atinge a nota Láb4 a partir de uma progressão vinda de Mi4 e Solb4 e repete por mais 2 vezes com a mesma qualidade e precisão, finalizando com um melisma descendente combinando um *yodel*<sup>5</sup> antes de concluir a frase. Em seguida, finaliza o refrão no trecho de minuto 4’50” com a frase - e eu não vi -, sustenta um falsete em Si4 por 15 segundos com total controle de voz, alternando entre Si4 e Réb4 várias vezes para finalizar. Para além das notas agudas, o vocalista também mantém a qualidade vocal nas regiões graves das músicas como é possível observar na canção *Águas passadas* do mesmo álbum, na qual no minuto 3’13” em uma sequência melismática descendente que parte da nota Mib5 realizada com um falsete ao minuto 2’59”, termina em um Réb3.

---

<sup>4</sup> *Soulful*: de ou expressivo de sentimento ou emoção profunda.

(<https://www.dictionary.com/browse/soulful> - Acesso: 16/07/2025)

<sup>5</sup> ...o *yodel* consiste justamente em fazer uma quebra vocal de maneira intencional.

Tal quebra pode ocorrer entre um registro e outro, ou até com a mesma nota, quando transita de firme para soprosa. Outra possibilidade é que isso aconteça entre notas diferentes de um mesmo registro. Só que, em qualquer desses casos, o efeito deve ser proposital, e não uma falha do cantor.  
(<https://cursosdecanto.com.br/yodel-tecnica-canto/> - Acesso: 18/09/2025)

Figura 9: Sinais



Sinais -  
Sorriso Maroto

Figura 10: Águas Passadas



Águas Passadas -  
Sorriso Maroto

Fonte: Youtube, 2025

Fonte: Youtube, 2025

As dinâmicas e articulações executadas por Bruno Cardoso apontam claro conhecimento e domínio de seu instrumento, o que leva a concluir que existe um trabalho técnico orientado por profissionais devidamente qualificados.

Outro nome importante, ao que diz respeito à qualidade e técnica vocal da nova geração do pagode, é o cantor Ferrugem (Jheison Failde de Souza). Compositor e cantor solo iniciou sua carreira em 2009 e foi lançado pela gravadora Warner Music Brasil em 2015 com o álbum “Climatizar”, cuja música de destaque carrega o mesmo nome do álbum. O cantor se desponta pela voz aguda e potente com grande extensão da voz de peito e facilidade na execução de voz mista. Em sua primeira música de trabalho, ao minuto 2'51", ao realizar uma linha melódica para finalizar a canção, executa com facilidade as intercalações entre as notas Fá4/Mib4, Láb4/Fá4, Sib4/Lá4/Sol4/Fá4, como na pauta abaixo:

Figura 11: Melisma da canção *Climatizar*

### Climatizar Sequência de notas do melisma

Diógenes Tiê/André Renato/Leandro Fab



Fonte: a autora

Figura 12: Climatizar



Climatizar -  
Ferrugem

Fonte: Youtube, 2025

Na canção *Pra você acreditar* do disco Prazer eu sou Ferrugem, ao minuto 2'33", o vocalista alcança e sustenta a nota Si4 em voz plena demonstrando domínio técnico, o que se mantém por toda canção. As variações de dinâmica, passagens entre os registros vocais realizadas com precisão, os melismas sem exageros, falsetes e *yodels* bem executados pelo cantor, deixam em evidência que a boa condição técnica da voz é uma das demandas na lista de exigências do mercado fonográfico voltado para o pagode.

Figura 13: Pra você acreditar



Pra você acreditar -  
Ferrugem

Fonte: Youtube, 2025

No Capítulo 2, a seguir, abordaremos acerca do trabalho de escuta e percepção com os voluntários da pesquisa, no tocante aos ajustes técnicos necessários observados nas práticas dos cantores anteriormente citados para a adequação da voz cantada à estética do pagode.

## **CAPÍTULO 2 – APRESENTAÇÃO DOS VOLUNTÁRIOS PARA O TRABALHO**

O trabalho foi desenvolvido no período de 15 meses (abril de 2022 a julho de 2023), com aulas uma vez por semana que foram realizadas com dois indivíduos os quais chamamos de Voluntário A e Voluntário B, ambos do sexo masculino. Vale ressaltar que o projeto de pesquisa seria desenvolvido para um só participante, porém, houveram intercorrências ao longo do processo que poderiam impossibilitar a continuidade do voluntário selecionado surgindo, desta maneira, a necessidade de incluir um segundo indivíduo para garantir a conclusão dos trabalhos. Ocasionou que os empecilhos foram devidamente resolvidos e a pesquisa seguiu com os dois participantes, o que proporcionou um contexto ainda mais enriquecedor para a minha experiência e também para os alunos.

Como meio de conhecer um pouco melhor sobre a práxis musical dos voluntários, optamos por utilizar como suporte às informações um questionário elaborado por mim e supervisionados pela minha orientadora, correspondendo com suas realidades em relação às suas práticas vocais e atendendo aos anseios que a pesquisa busca responder. O questionário foi importante para extrair as informações sobre o conhecimento musical prévio dos mesmos. E as avaliações acerca das necessidades técnicas dos cantores foram realizadas a partir de avaliações auditivas da qualidade vocal em cada aula, pois como afirma BEHLAU, 2001 “A confiabilidade das avaliações auditivas da qualidade vocal é questão central na pesquisa de voz, posto que a maioria dos estudos se baseia nessa metodologia de análise.”

O Voluntário A iniciou suas aulas de canto em abril de 2022. Em suas respostas ao questionário, o Voluntário A informou ter nascido em janeiro de 1995, tendo a idade de 27 anos completos no início das aulas. É importante que se diga que o indivíduo do sexo masculino tem seu desenvolvimento vocal completo e a voz já amadurecida a partir dos 25 anos, segundo literatura especializada. Além disso o Voluntário A informou que o pagode é o seu gênero musical preferido, o que aponta que as formações harmônicas e melódicas do estilo não lhe seriam estranhas, sua experiência com ensino de música se dava em rodas de samba e aprendizado informal nunca tendo feito nenhuma aula formal de música e sem prática profissional. Quanto à sua saúde vocal, ele estava bem, inclusive, deixou de fumar enquanto fazia as aulas de canto. Apresentou um desenvolvimento muito

bom em suas aulas nos favorecendo a uma percepção muito tátil, se assim posso dizer, das respostas vocais que eram dadas nas aulas.

O voluntário B iniciou as aulas no mês de março de 2022, tendo na data 22 anos completos, assim como o voluntário A, relatou que pagode é um dos gêneros musicais de sua preferência, além de *R&B*, *soul*, *funk music* e MPB. É importante destacar que o voluntário B concluiu o curso técnico em guitarra pelo Conservatório Estadual de Música “Renato Frateschi” na cidade de Uberaba, além de realizar há mais de um ano, aulas de canto na Escola de Cultura e Artes de Uberaba, consequentemente, já estava familiarizado com os estudos formais de música. Além disso, o Voluntário B atua profissionalmente como cantor e músico em bares e eventos da cidade e dá aulas de guitarra e violão, estando diariamente em contato com a prática musical. No início das aulas o aluno se mostrou tímido e metódico em demasia, o que fez com que o processo de compreensão acerca de suas necessidades técnicas se deslongasse mais do que o previsto. Ao longo das aulas, com as orientações devidas, houve um avanço com relação a estar mais à vontade no contexto vocal.

Os voluntários fizeram aulas individuais até o mês de abril de 2023. A partir de maio de 2023, passaram a fazer as aulas em conjunto, o que resultou em um progresso mais significativo dos resultados. Embora suas necessidades vocais fossem distintas, o desenvolvimento das habilidades de ambos foi satisfatório. Nos próximos tópicos discorreremos detalhadamente a respeito das distinções de ambos, pois embora tenham a mesma classificação vocal, os cantores possuem estrutura vocal díspar.

## **2.1 Desenvolvimento do estudo com o Voluntário A**

A primeira aula com o Voluntário A se desenvolveu com intuito avaliativo, para que assim eu pudesse compreender melhor as capacidades vocais do mesmo. Os exercícios vocais realizados foram vibração de língua no qual voluntário não teve sucesso em realizar, vibração de lábio, que foi melhor realizado, exercícios com uma sequência de cinco notas, tríades e escalas cromáticas para verificar a afinação, nesse processo os objetivos foram alcançados. Ao longo dos exercícios percebi a dificuldade do aluno em pronunciar a letra “r”, o que demonstrou ser um indício de disfunção lingual tal como a

anquiloglossia<sup>6</sup>, porém o aluno não havia, até então, realizado nenhum exame médico que confirmasse a suspeita e, devido à falta de recursos financeiros, não fez nenhum acompanhamento durante a pesquisa para tratar a dislalia<sup>7</sup> que foi devidamente diagnosticada na primeira infância. Deste modo, realizei análise visual para verificar a dificuldade de fala que o Voluntário A dispunha, o que me fez concluir que não se tratava de anquiloglossia, porém, para obter um diagnóstico mais detalhado, indiquei a procura de profissionais especializados da área de saúde vocal, pois tal diagnóstico está além das atribuições de uma professora de canto.

Ainda na primeira aula, foi avaliada a afinação do aluno e a memória melódica que se mostraram satisfatórias para o desenvolvimento do trabalho. Previamente enviei para o Voluntário A duas músicas para que estudasse antes da aula, essas foram *Nova era* composta e interpretada por Leandro Leart lançada pelo grupo Art Popular em 1995, e a segunda foi *Intriga da Oposição* composta por Douglas Lacerda e Rafael Brito e gravada pelo cantor Belo em 2006. Na prática das canções observei a dificuldade em manter a afinação em diversos trechos, surgiu então um ponto de oportunidade a ser trabalhado, principalmente, ao que se trata das passagens vocais com intervalos mais extensos. Outra observação é a diferença entre a voz cantada e a voz falada do cantor, sendo a voz falada produzida em uma região vocal mais grave que a voz cantada, massivamente na região do peito, enquanto a voz cantada se projeta em região média de acordo com as exigências do gênero em questão, exigindo assim a realização de um trabalho técnico que resulte em uniformizar a voz, para extrair o *flat voice*<sup>8</sup> do aluno com o intuito de conhecer o material sonoro do cantor para realizar as adequações necessárias para obter o resultado timbrístico desejado.

A voz humana é seccionada em três diferentes registros, assim como descreve PHILLIPS, 2013:

---

<sup>6</sup> “A **anquiloglossia**, comumente conhecida como ‘língua presa’, é uma condição em que o frênuco lingual, uma faixa de tecido que conecta a língua ao assoalho da boca, é mais curto ou mais espesso do que o normal. Essa condição pode restringir o movimento adequado da língua e afetar várias funções orais, como a amamentação, a fala, a alimentação, dentre outras.”

<sup>7</sup> “A dislalia é um distúrbio que acomete a fala, caracterizado pela dificuldade em articular as palavras. A pessoa portadora de dislalia, troca as palavras por outras similares na pronúncia, fala erroneamente as palavras, omitindo ou trocando as letras. Resumidamente, as manifestações clínicas da dislalia consistem em omissão, substituição ou deformação dos fonemas. (<https://primeirainfancia.org.br/noticias/dislalia/>) Acesso: 18/09/2025)

<sup>8</sup> Um som *flat* (ou seja, plano) soa tão parecido quanto possível com o som real, nesse caso a voz cantada permanece.

**Voz de peito:** o som mais denso e pesado produzido na região mais baixa de seu corpo. A voz de peito cria vibrações em seu peito quando você canta.

**Voz de cabeça:** a parte mais alta de sua voz. Ela vibra em sua cabeça ou no crânio quando você canta.

**Voz média:** A ponte entre as vozes de peito e de cabeça. Ela produz vibrações em sua boca e no pescoço. A voz média parece com a voz de cabeça em cantoras e com a voz de peito em muitos cantores. Algumas pessoas chamam a voz média de um misto, porque essa região não é 100% voz de peito nem de cabeça. É uma combinação das duas.

Tal conhecimento é indispensável para que o trabalho seja realizado de modo eficiente e com o melhor aproveitamento possível, visto que o trabalho vocal com objetivo específico exige que o orientador saiba como articular as técnicas necessárias para obter o resultado desejado.

Antes de iniciar as aulas com o Voluntário A, optei por utilizar uma metodologia de periodização de exercícios vocais, trocando os exercícios a cada três meses com o intuito de manter uma progressão do desenvolvimento técnico vocal, gerando assim estímulos que sempre tendem a manter a progressão positiva em relação aos resultados almejados.

A partir da primeira avaliação do Voluntário A, foi necessário aplicar estratégias que fossem funcionais para atingir o objetivo de desenvolver os aspectos técnicos da voz do cantor direcionando a estética de sua voz de acordo com o esperado para um cantor de pagode. A orientação técnica com a finalidade estética é o pilar desta pesquisa, visto que de acordo com Trotta (2011, p. 61), “a sonoridade é o resultado de combinações instrumentais (e eventualmente vocais) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador”. Sendo assim, a aplicação técnica sem o direcionamento estético pode resultar em uma sonoridade vocal não conveniente para o gênero musical em questão.

O primeiro plano de exercícios recomendado para a prática diária do cantor foram os exercícios contidos no CD “O prazer da voz saudável”, da professora de canto Babaya de Moraes<sup>9</sup>. A escolha do método se deu pela maneira didática e interativa com o qual a profissional direciona o estudante ao longo dos exercícios. O objetivo desse primeiro processo foi propiciar o fortalecimento do trato vocal e desenvolver uma melhor

---

<sup>9</sup> **Babaya Moraes:** cantora, professora de canto, preparadora vocal e diretora musical, original de Carmo da Mata (MG), em 1951.

(Fonte: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grande-sonoplastas-babaya-morais> Acesso: 15/05/2025)

propriocepção do sistema fonatório, sem que houvesse nenhum prejuízo ou dano à estrutura a ser estimulada.

Na segunda aula enviei para o Voluntário A, alguns exercícios do primeiro cd do método “Por todo canto” (Goulart e Cooper), sendo esses os exercícios Vocalise 02, Vocalise 3, Vocalise 4, Vocalise 6, Vocalise 7 e Vocalise 9 que estão na sequência de figuras abaixo:

Figura 14: Vocalise 02

**Vocalise 02**

Deve ser cantado com um som de “bocca chiusa” (humming) alternando com a vogal [ô], formando a “frase” [MM Ô MM Ô MM], ou alternando com a vogal [a], formando a “frase” [MM A MM A MM]. Procure sempre dar um bom espaço dentro da boca ao executar o [MM]. E lembre-se: direcione o som para os seus lábios.

Blues      ♩ = 135

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 17

Figura 15: Vocalise 03

**Vocalise 03**

Mantenha sempre uma postura sem tensão - principalmente rosto, pescoço, ombros, braços. Note que esta melodia apresenta um trecho em modo maior (os dois primeiros compassos) e outro em modo menor (os dois seguintes).

Samba      ♩ = 135

Borandá - randá -randá - randá - randá - randá

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 18

Figura 16: Vocalise 04

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 18

Figura 17: Vocalise 06

**Vocalise 06**

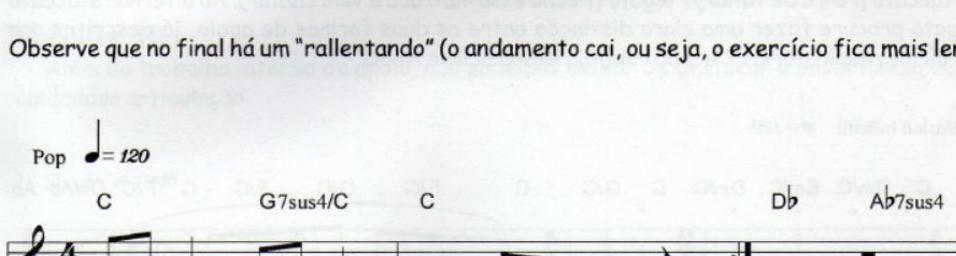
**Atenção:** Na partitura usamos, como é hábito na escrita de melodias jazzísticas, as colcheias suingadas - ou seja, estão escritas duas colcheias mas deve-se ler uma quiáltera onde a primeira nota é uma semínima e a segunda uma colcheia. Assim:



Observe que no final há um "rallentando" (o andamento cai, ou seja, o exercício fica mais lento).

Pop  $\text{♩} = 120$

C      G7sus4/C      C      Db      Ab7sus4



Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 19

Figura 18: Vocalise 07

**Vocalise 07**

É uma frase bem longa, e deve ser cantada inteira, sem pausa ou interrupção para respirar. No começo pode ser difícil, mas com a continuidade você vai adquirir um maior controle da respiração - é esta a finalidade do vocalise. Se necessário, você pode, num primeiro estágio, fazer uma respiração após o compasso 4. Experimente também usar outras vogais.

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 20

Figura 19: Vocalise 09

**Vocalise 09**

Mais um vocalise alternando staccato e legato. As modulações são feitas por quartas justas - ou seja, cada frase está numa região bem distante da anterior. Fique atento para respeitar os limites da sua voz, mantendo-se dentro do conforto.

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 21

A escolha do método escrito por Diana Goulart e Malu Cooper em 2002 conta com uma série de exercícios ritmados e com frases pequenas, o que faz com que o aluno sinta que de fato está cantando, e torna o momento de estudo menos monótono e

entediante. Além disso, os vocalizes selecionados possibilitaram trabalhar pontos mais específicos para o melhor desenvolvimento vocal do cantor. A orientação passada para o Voluntário A, foi a de realizar os exercícios uma vez ao dia durante os três primeiros meses de aula, pois a regularidade diária era necessária para consolidar os ajustes motores vocais e favorecer a assimilação gradual da coordenação respiratória e articulatória trabalhadas nos vocalises.

Observei que no primeiro mês de prática de canto consciente, a voz do Voluntário A ficou mais leve e, diante dessa observação, é importante ressaltar que o aluno, de início, intensificava com demasia a voz e cantava com considerável tensão do trato vocal, o que dificultava alcançar as notas mais agudas das músicas. O resultado disso era a produção de notas que não chegavam à afinação exata, com distanciamento de alguns comas entre a nota almejada e a nota alcançada, efeito conhecido como baixa afinação<sup>10</sup> ou desafinação microtonal. Dessa forma, com as orientações e as práticas diárias de vocalizes houve um perceptível relaxamento das estruturas vocais, o que facilitou assim, o alcance das notas necessárias com menos dificuldade.

Outro ponto a ser destacado é que o Voluntário A ao cantar, reproduzia o timbre muito semelhante ao de seu cantor de pagode favorito, sendo esse o cantor Thiaguinho já citado neste trabalho. Além disso, mesmo com a prática diária dos exercícios vocais propostos, existia considerável tensão laríngea ao cantar, o que dificultava também as passagens de voz de peito para voz média, sendo essa uma das causas das desafinações em regiões mais agudas, mesmo quando a nota a ser alcançada se encontrava dentro da tessitura do aluno. Considero que a proximidade timbrística é comum pois o ser humano possui suas práticas vocais baseadas na imitação, algo que é possível perceber mediante a semelhança no modo de falar quando comparamos pais e filhos, sendo assim, o canto não é diferente. Percebi então a necessidade de encontrar sua sonoridade original, com o mínimo de influências possível. Outro ponto importante a ser destacado é que, ao tentar reproduzir o timbre de sua preferência, o voluntário utilizava uma sonoridade mais soprosa, o que pode indicar não apenas uma maior atividade do músculo cricotireóideo (C.T.), mas também uma atuação insuficiente dos músculos cricoaritenóideos laterais, responsáveis pelo maior selamento da mucosa das pregas vocais. Para que chegássemos ao resultado desejado, tornou-se necessário promover um melhor equilíbrio entre a

---

<sup>10</sup> **Baixa afinação ou desafinação microtonal:** Quando a diferença entre a nota projetada e a nota alcançada é de poucos comas, podemos dizer que há uma desafinação microtonal. Isso indica que o cantor está muito próximo da nota correta, mas não a atingiu com precisão. (Fonte: chat.deepseek.com)

incidência do C.T., do músculo tireoaritenóideo (T.A.) e dos cricoaritenóideos laterais, favorecendo uma emissão mais firme e menos soprosa. De acordo com MILLER, 2019, p. 364 “O músculo tireoaritenóideo interno (músculo vocal) [...] forma a porção medial do complexo músculo pareado tireoaritenóideo, e fornece a principal massa de cada prega vocal.” e ainda de acordo com MILLER, 2019 *apud* ZEMLIN descreve que “O músculo cricoaritenóideo é um importante adutor da glote que pode funcionar também como um relaxador da glote [...] ambas as funções são importantes para a produção vocal” sendo assim, uma voz com maior ativação de C.T. tende a ser uma voz mais passiva e com menos propensão a aumentar a intensidade quando desejado, o que gera um resultado diferente do que o objetivado para este trabalho.

Quando me refiro ao objetivo desejado se trata de cantar as canções pretendidas com as características específicas do gênero escolhido de modo a não prejudicar o aparelho fonatório, mantendo assim a saúde vocal do cantor. Enquanto pesquisadora e cantora, observei até o momento que o maior fator prejudicial para o cantor é não preparar corretamente o seu “instrumento” para realizar o trabalho almejado. Assim como existem diferenças nos treinos de corredores de 100 metros rasos e corredores de maratona, também devem existir práticas de preparação específicas para cada forma de canto, pois distintas estéticas vocais exigirão atividades musculares devidamente direcionadas.

Para realizar os ajustes vocais necessários, foram realizados exercícios vocais específicos sendo alguns deles:

- Exercício de fonação labial com as consoantes /br/: aquecimento com exercício do trato vocal semiocluído
- Cantar a música com a vogal A com a língua para fora
- Glissando com intervalo de 5<sup>a</sup> justa
- Exercícios com notas descendentes com a sílaba PA
- Exercícios com a consoante /g/ (/ga/ e /gô/) sem movimentação da mandíbula

Tais exercícios visam trabalhar diferentes aspectos da produção vocal, desde a ressonância e articulação até o controle do fluxo de ar e a resistência muscular. O exercício de fonação labial com as consoantes BR, também conhecido como *lip trill* é um ETVSO (exercício de trato vocal semi ocluído). Sendo assim, ele promove uma equalização das pressões supraglótica (acima das pregas vocais) e infraglótica usaria subglótica (tem sido mais usado na literatura) (abaixo das pregas vocais), o que resulta em um menor impacto e desgaste das pregas vocais, uso das consoantes "BR" facilita a

vibração labial. O mesmo auxilia no preparo da voz para uso intenso, propicia liberação de tensões na região da laringe, melhora a sincronia entre a respiração, a fonação e a articulação, contribui para o fluxo de ar mais constante e controlado e por causar uma vibração suave das pregas vocais as prepara para uma atividade mais intensa diminuindo o risco de possíveis lesões.

Ao cantar a melodia das canções utilizando a vogal /a/ com a língua para fora, o aluno desarma a **tensão na base da língua** e garante que a fonação seja produzida com a língua relaxada e em posição neutra. Assim, o cantor utiliza os músculos laríngeos e costodiafragmáticos para sustentar a voz de modo impedindo o abafar da voz por conta da língua não se encontrar tensa nem recuada. Esse exercício também resulta em uma laringe mais aberta, assim a voz soa mais livre e com uma ressonância melhor. O exercício glissando com intervalo de 5<sup>a</sup> justa, ascendente e descendente, foi utilizado para suavizar a transição entre os registros de **voz de peito, voz mista e voz de cabeça**, sem a ocorrência de uma interrupção abrupta conhecida também como quebra vocal. O intervalo auxilia no desenvolvimento da flexibilidade vocal, além disso o legato do exercício ensina o cantor a mover sua voz por entre as notas de forma fluida e contínua e treina os músculos responsáveis pela alteração da altura tonal de forma controlada e gradual.

A consoante “P” é oclusiva plosiva bilabial surda, unida a uma vogal aberta “A” exige em sua produção um ataque vocal preciso e explosivo com controle do fluxo de ar. O exercício com a sílaba “PA” foi selecionado para que o aluno conseguisse iniciar o som com boa projeção, sem soprosidade ou tensão excessiva e com um bom suporte diafragmático. Os exercícios com as vogais /ga/ e /gô/ sem movimentação de mandíbula, foi utilizado com o intuito de elevar e dar mais mobilidade para o palato mole, isso foi possível pelo fato de a consoante /g/ ser uma oclusiva velar sonora, e ao ser combinada com as vogais /a/ e /ô/ com o isolamento do movimento mandibular e língua, o movimento para a sonorização ficou restrito apenas às áreas a serem trabalhadas. O exercício também promoveu uma movimentação mais solta da mandíbula possibilitando o aumento de espaço para uma melhor ressonância inclusive nas notas mais agudas.

Esses exercícios foram realizados a cada aula com escalas variadas sendo modificados de acordo com a condição momentânea da voz do voluntário. Por ser um instrumento orgânico e suscetível a mudanças de acordo com as condições adversas do organismo do cantor, a voz não deve ser trabalhada sem uma análise prévia no início da aula. Um pequeno diálogo de 5 a 10 minutos antes de o aluno começar efetivamente a

cantar, possibilitou verificar auditivamente as condições em que a voz do voluntário se encontrava para a escolha mais apropriada dos exercícios a serem realizados.

É importante destacar que na primeira aula realizei o registro fonográfico da voz do aluno e após três meses de aula regravei as mesmas canções para verificar os primeiros resultados. A frequência na análise dos áudios permitiu uma melhor avaliação do processo de desenvolvimento do aluno, o que possibilitou uma regularidade bem-sucedida das propostas técnicas a serem desenvolvidas.

No mês de maio foram adicionadas ao repertório as canções, *Seja mais você* composta por Délcio Luiz, Acyr Marques e Geraldão e interpretada pelo próprio Délcio Luiz e pelo grupo Raça, sendo lançada no ano de 1990, e *Amanhã* composta por Bruno Cardoso, Sérgio Jr. e Thiago Silva interpretada por Bruno Cardoso, vocalista do grupo Sorriso Maroto com lançamento no ano de 2007. O Voluntário A demonstrou muita dificuldade com as passagens de modo maior para o modo menor contidas na música do grupo Raça. Houveram também pontos de oportunidade nos semitons existentes na canção, além do refrão, que possui um intervalo de 5<sup>a</sup> justa ascendente partindo da nota Si3 para Fá#4, mantendo as várias repetições da nota mais aguda da canção que exige um condicionamento mais apurado ao que se trata de resistência vocal e técnica de projeção que o aluno ainda não havia desenvolvido. Pelo grau de dificuldade da música, ela permaneceu no repertório de estudo até o fim do processo ao qual serviu como parâmetro comparativo para verificar a resistência da voz do voluntário.

A música da banda Sorriso Maroto também teve suas necessidades a serem observadas. Dessa vez o ponto de oportunidade foram as notas graves, pois assim como a maioria dos cantores iniciantes, o Voluntário A possuía o hábito de projetar as notas graves na região do peito, o que limita a projeção e pode prejudicar diretamente a afinação de cantores com vozes mais agudas que tendem a se sobressair em pontos de ressonância mais altos. Aqui o trabalho foi realizado com o objetivo de colocar as notas graves na “região da máscara” para acertar a afinação. O resultado da proposta foi satisfatório a longo prazo.

No mês de junho foi realizada a reavaliação dos exercícios vocais, assim houve a troca do ciclo de vocalizes, sendo integrado os seguintes:

Figura 20: Vocalise 12

**Vocalise 12**

Para fechar este bloco de aquecimento e apoio, um vocalise mais longo que contempla estes dois aspectos simultaneamente.

Marcha-rancho  $\text{♩} = 106$

The musical score consists of four staves of music in common time (indicated by a '4' in the top right corner). The first staff starts with Am7, followed by B7, E7, Am7, and B7. The lyrics are: "Fui pa - rar meu car - ro na la - dei - ra da Sé". The second staff starts with Am7, followed by G7, F7, and E7. The lyrics are: "Quan-do\_o fla - ne - li - nha dis - se rá - pi - do\_as-sim". The third staff starts with Am7, followed by B7, E7, and A7. The lyrics are: "Não es - que - ce de pu - xar o freí - o de mão". The fourth staff starts with Dm7, followed by G7, CMaj7, FMaj7, Cm7(b5), E7, and Am7. The lyrics are: "Quan-do\_eu vi foi tar-de de-mais meu car-ri-nho\_an-dou pra trás". Below the score, the lyrics are repeated in a larger font:

Fui parar meu carro na Ladeira da Sé  
 Quando o flanelinha disse rápido assim:  
 Não esquece de puxar o freio de mão  
 Quando eu vi, foi tarde demais  
 Meu carrinho andou pra trás

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 23

Figura 21: Vocalise 13

**Vocalise 13**

[LÔM MÔN NÔN] (nota parada) - **Atenção:** você deve pronunciar cuidadosamente cada consoante, dando ênfase ao som do [m] e [n] finais, sendo o [ô] apenas uma vogal de passagem e ligação. Também aqui, as modulações são feitas por quartas justas.

Dixie  $\text{♩} = 100$

C6 F7 C6 C7 F6 B<sub>b</sub>7 F6 F7  
LOM MON NON  
**LÔM MÔN NÔN**

Fonte GOULART e COOPER, 2002 p. 24

Figura 22: Vocalises 14 e 15

**Vocalise 14**

[NUM(i) NUM(i) NUM(i)] - assim como no vocalise anterior, valorize as consoantes. O [i] deve ser articulado muito levemente, de forma quase imperceptível. Faça este exercício bem suingado!

Xote  $\text{♩} = 130$

C C/E F G<sup>#</sup>dim A/m7 A/C<sup>#</sup>  
nu-m  
Dm7 G7sus4 C C/E D#m7 G#7sus4 G<sup>#</sup>7  
nu - m nu - m nu - m nu - num  
**NUM(i) NUM(i) NUM(i)**

**Vocalise 15**

Faça cada fonema de forma bem exagerada (mas sempre mantendo o conforto e o relaxamento), ampliando o espaço vertical dentro da boca.

Jazz swing  $\text{♩} = 120$

C<sub>6/9</sub> Dm7 CMaj7/E F<sub>6</sub> Dm7 G<sub>7</sub> C<sub>6/9</sub> A<sub>7</sub>  
Bom bom bom bom é co - mer bom bom  
**Bom, bom, bom  
Bom é comer bom-bom**

Fonte GOULART e COOPER, 2002 p. 25

Figura 23: Vocalise 18

**Vocalise 18**

Procure dar sempre espaço vertical dentro da boca. Note que o [y] é apenas um impulso para a vogal que o sucede [a], não devendo portanto ser enfatizado. O compasso alternado (5/4) confere a este exercício uma característica rítmica pouco usual e muito interessante.

Jazz em 5/4  $\bullet = 120$

C6/9      FMaj7      Em7      G7sus4      C6/9      FMaj7

Ya - a      ya - a      ya - a      ya - a      ya

Yá\_a      Yá\_a      Yá\_a      Yá\_a      Yá

Fonte GOULART e COOPER, 2002 p. 27

Figura 24: Vocalise 20

**Vocalise 20**

Seguindo o modelo da gravação, use as combinações de fonemas indicadas abaixo:

Maracatu  $\bullet = 90$

G7sus4      C/G

Ma - re      mi - re      ma - re      mi - re      ma - re      mi - re      ma - re      mi - re

zi - u      zi - u

G7sus4      C/G

ma - re      mi - re      ma - re      mi - re      ma

zi - u      zi - u      zi - u      zi - u      zi

Mare mire | Zí-u zí-u | Lalo Lilo | Vivo Vivo |  
 Nano nino | Gago gago | (interlúdio)  
 Creme creme | Bipo bipo | Mare mire | Zíu zíu |

Fonte GOULART e COOPER, 2002 p. 28

Figura 25: Vocalise 21

**Vocalise 21**

Mais uma vez ocorre a alternância entre os modos maior (*Pintassilgo, Pintaroxo*), menor (*Chega-e-vira, Engole-vento*) e novamente maior (*Asa Branca, Melro e Colibri*).

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 28

Figura 26: Vocalise 22

**Vocalise 22**

Impossível destacar somente a articulação neste vocalise, que exige grande flexibilidade e rapidez. Por isto ele faz a transição deste capítulo para o próximo.

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 29

No decorrer das aulas, observei que mesmo trabalhando os intervalos e passagens de voz nas quais o aluno mais tinha necessidade de correção, a voz não estava se adequando de acordo com o pretendido, foi então que a orientadora sugeriu adicionar ao repertório músicas de outros gêneros musicais para mudar o estímulo muscular do voluntário. A minha escolha foi pela canção *Soul de verão*, composição de Nelson Motta, Michael Gore e Dean Pitchford gravada pela cantora Sandra de Sá no ano de 1996. Por ser uma canção que estimula a voz na máscara e exige uma timbração mais metálica, possibilitou que a “voz plena” do cantor fosse melhor apresentada. A mudança de referência para uma canção com voz feminina, colaborou para a procura de um timbre que fosse mais particular, pois por se tratar de uma voz que dificultava o processo de imitação, a solução foi construir um timbre que possibilasse entregar o brilho que a música exigia. A proposta deu certo, o que mostrou que às vezes para encontrar o caminho ideal é necessário percorrer outros trajetos.

O próximo ciclo de exercícios propostos em outubro de 2022, visou fortalecer a condição respiratória do cantor, e também trabalhar mais da afinação com estímulos e melodias distintas de seu habitual, sendo esses os vocalizes:

Figura 27: Vocalise 18

### Vocalise 18

Procure dar sempre espaço vertical dentro da boca. Note que o [y] é apenas um impulso para a vogal que o sucede [a], não devendo portanto ser enfatizado. O compasso alternado (5/4) confere a este exercício uma característica rítmica pouco usual e muito interessante.

Jazz em 5/4       $\text{♩} = 120$

C6/9      F Maj7      Em7      G7sus4      C6/9      F Maj7

ya - a      ya - a      ya - a      ya - a      ya  
Yá\_a      Yá\_a      Yá\_a      Yá\_a      Yá

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 27

Figura 28: Vocalise 23

**Vocalise 23 (disco 2, faixa 1)**

Dê espaço vertical para os sons: faça a fôrma das vogais com uma boa abertura interna da boca. Atenção: as modulações são por quartas justas.

Reggae  $\text{♩} = 125$

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 30

Figura 29: Vocalise 26

**Vocalise 26 (disco 2, faixa 4)**

Como você pode notar, embora a melodia seja diferente, o esquema de alternância entre os modos neste exercício é semelhante ao do vocalise 16. Por ser feito num "fôlego" só, ele exige bastante do apoio respiratório. Se necessário, releia o capítulo *Respiração e Apoio*, na página 15.

Marcha-rancho  $\text{♩} = 100$

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 32

Figura 30: Vocalise 27

**Vocalise 27 (disco 2, faixa 5)**

Antes de fazer este vocalise, releia o texto do exercício 2 da página 16. Este é um vocalise que exige bastante apoio contínuo (legato) para executar cada uma das duas frases que o compõem.

Choro  $\text{♩} = 140$

C6/9      FMaj7      Em7      A7      Dm7      D7  
 Vi - o - lão e ca - va - qui - nho      vi - o - lão e ca - va - qui - nho      vi - o - lão e ca - va - qui - nho

G7      C6/9      G/B      Am7      Gm7      C7  
 sem sa ir-do tom      Põe mais um pan-dei-ro\_e flau-ta      põe mais um pan - dei - ro\_e flau - ta

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 32

Figura 31: Vocalise 27

F Maj7      Gsus4      G7      C6/9      Ab7sus4      Ab7  
 jun - ta tu - do num cho - ri - nho bom

Violão e cavaquinho, violão e cavaquinho  
 Violão e cavaquinho sem sair do tom  
 Põe mais um pandeiro e flauta  
 Põe mais um pandeiro e flauta  
 Junta tudo num chorinho bom

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 32

Figura 32: Vocalise 29

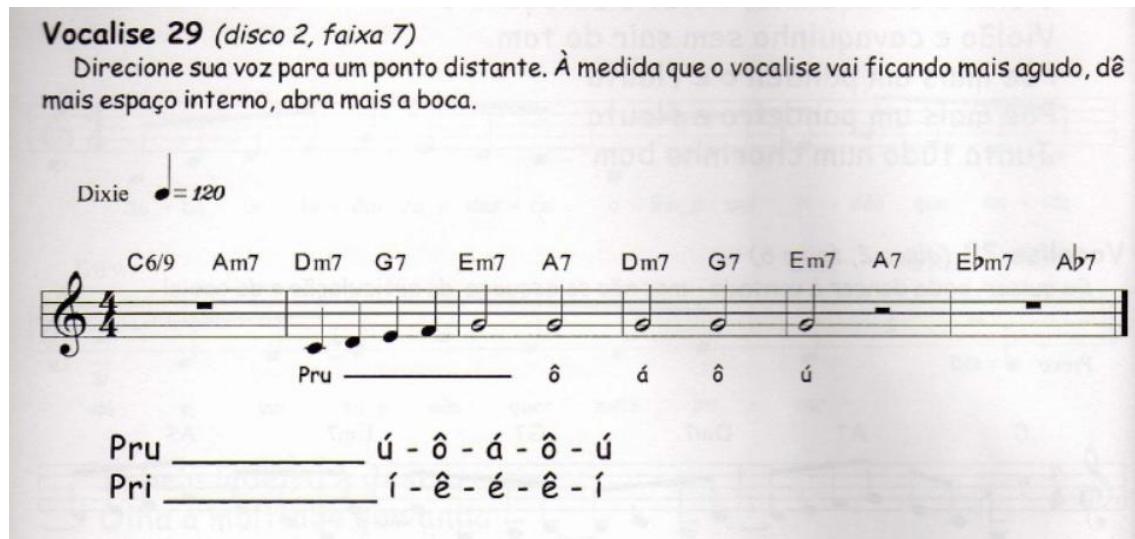
**Vocalise 29 (disco 2, faixa 7)**

Direcione sua voz para um ponto distante. À medida que o vocalise vai ficando mais agudo, dê mais espaço interno, abra mais a boca.

Dixie  $\text{♩} = 120$

C6/9 Am7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Ebm7 Ab7

**Pru** ————— ú ô á ô ú  
**Pri** ————— í ê é ê í



Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 33

e o exercício “Fortaleça a respiração - aquecimento vocal 3 - exercícios de canto - técnica *vocal exercise*” do canal Lei Penha *music*. O último exercício citado envolve a prática de exercício de trato vocal semi ocluído, a proposta foi que para além de trabalhar a respiração do aluno, os músculos intrínsecos fossem estimulados de modo mais vigor.

Figura 33: Fortaleça a respiração



Fortaleça a Respiração  
Lei Penha

Fonte: Youtube, 2025

Entre setembro e dezembro de 2022 foram trabalhadas as canções de pagode já citadas e as músicas *Tira ela de mim* composta por Jorge Luís e Alexandre Pires, lançada em 2008 e interpretada por Alexandre Pires, *O que é o amor* composição de Arlindo Cruz, Fred Camacho e Maurição e gravada por Arlindo Cruz em 2007, *Me dê motivo* composta por Michael Sullivan e Paulo Massadas (1983) e *Ela partiu* composta por Tim Maia e

Beto Cajueiro (1976) ambas interpretadas por Tim Maia, e *Fênix* composição de Jorge Vercilo e Flávio Venturini (2002) interpretada por Jorge Vercilo. Esse repertório foi construído e direcionado para construir o timbre desejado, assim como trazer para os momentos de estudo, melodias diversas que explorassem sonoridades ainda desconhecidas pelo aluno. Dessa forma, objetivei a construção de uma identidade vocal mais completa e dinâmica dentro do possível. Em dezembro de 2022 e janeiro de 2023 houve uma pausa considerável nas aulas. O voluntário se ausentou por motivos pessoais, retornando à pesquisa em fevereiro de 2023.

Ao retornar com as aulas em fevereiro, mantive os mesmos exercícios passados anteriormente para compreender o progresso dos mesmos, adicionando apenas a peça *Sylvia* do Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-agudas de Marcos Leite. A música escolhida com o objetivo de construir novas possibilidades melódicas e intervalares foi um desafio maior do que o esperado, pois, além de ser uma canção fora dos padrões comerciais com melodias mais fáceis de serem memorizadas, a música permeia também por construções harmônicas e intervalares cuja a inexperiência do voluntário para com esse repertório encontrou uma barreira para uma execução bem realizada. Aqui destaco a importância de identificar o processo musical do aluno, a escolha do repertório no momento certo é essencial para um bom resultado e, nesse caso, a escolha foi premeditada, acredito que se houvesse mais tempo para amadurecer a percepção musical do voluntário futuramente a execução dessa canção seria bem-sucedida. Mas nesse momento, havia muito a ser feito e pouco tempo restante.

Abaixo se encontra a tabela contendo as músicas selecionadas para compor o repertório entre o mês de março e o mês de julho de 2023 quando encerramos as aulas.

Tabela 1 – Repertório do Voluntário A: 03/2023 a 07/2023

Música	Compositor(es)	Intérprete/Gravação	Ano
Sem ar	DBlack e Felipe Zero	D'Black	2008
Não precisa mudar	Gigi e Saulo Fernandes	Ivete Sangalo e Saulo Fernandes	2007
Sorri	Charles Chaplin (versão em português por Djavan)	Djavan	1996
No meu olhar	Cesinha, Liomar e Emerson Costa	Liomar (vocalista da banda Pique Novo)	2004

Toxic	Cathy Dennis, Christian Karlsson, Pontus Winnberg e Henrik Jonback	Britney Spears	2003
Duas paixões	Renato César e Toninho Branco	Renatinho (cantor da banda Bokaloka)	2003
Mande um sinal	Dodô (vocalista do grupo Pixote)	Pixote	2007

Fonte: a autora

A partir do mês de março os Voluntários A e B passaram a fazer as aulas juntos. O vínculo de amizade que se estabeleceu adicionou uma dinâmica de maior comprometimento por parte de ambos e o apoio mútuo manteve o estímulo durante as aulas. Assim selecionei a canção *Indiferença* composta por Bruno Cardoso e Sérgio Jr. interpretada por Bruno Cardoso do Sorriso Maroto e lançada em 2016, para que cantassem juntos e o resultado foi muito positivo. Os alunos se propuseram a fazer duas vozes no refrão tornando o estudo mais rico.

No mês de maio foram passados os últimos exercícios da pesquisa sendo esses:

- Aquecimento com vibração de lábio por 2 minutos com uma nota confortável para o cantor.
- 1 minuto de glissando com intervalo de quinta justa, sempre com as mesmas notas.

Os exercícios para o condicionamento de timbre foram realizados por meio do aplicativo para celulares denominado *Appcompanist*, que possui escalas para exercícios vocais que modulam a cada semitom automaticamente. Com esse recurso o aluno consegue parar o exercício na altura que se sentir confortável sem se sentir induzido a concluir o exercício mesmo que esteja desconfortável para a execução vocal. Nessa etapa, o mais importante foram as definições de quais vogais e consoantes foram utilizadas com essas escalas. Segue a lista de exercícios propostos por mim:

- Exercício 1 “Scales Exercise 1”: consoante “V”, pressionar dentes nos lábios.  
Seguir a escala até o limite confortável

Figura 34: Exercício 1

## Scale Exercise 1

Bárbara Novais

Appcompanist



Fonte: a autora

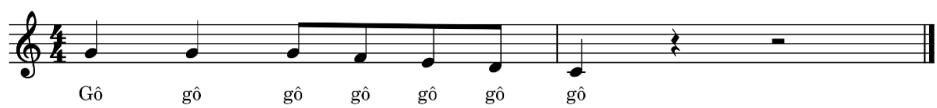
- Exercício 2 “Scales Exercise 2”: sílaba “GÔ” sem movimentação mandibular.  
Seguir a escala até o limite confortável.

Figura 35: Exercício 2

## Scales Exercise 2

Bárbara Novais

Appcompanist



Fonte: a autora

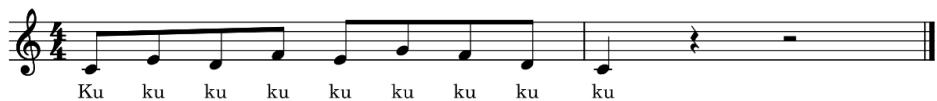
- Exercício 3 “Intervals Exercise 6”: sílaba “KU” sem movimentação mandibular.  
Seguir a escala até o limite confortável.

Figura 36: Exercício 3

## Intervals Exercise 6

Bárbara Novais

Appcompanist



Fonte: a autora

- Exercício 4 “Scales Exercise 1”: língua relaxada para fora. Vogal “É”. Seguir a escala até o limite confortável.

Figura 37: Exercício 4

## Scale Exercise 1

Bárbara Novais

Appcompanist



Fonte: a autora

O aluno foi orientado a realizar os exercícios todos os dias.

Em julho foram realizadas as últimas aulas assim como os últimos registros fonográficos dos alunos. Os resultados observados serão descritos no tópico Considerações finais.

## 2.2 Desenvolvimento do estudo com o Voluntário B

O Voluntário B, que iniciou suas aulas voltadas para esta pesquisa em fevereiro de 2023, já fazia aulas de canto popular há 2 anos, no entanto as aulas não eram direcionadas para o objetivo proposto neste trabalho. Considerei, precipitadamente, que por se tratar de alguém que já estudava música formalmente, teria maior facilidade em compreender os processos musicais, no entanto, o fato de ser muito metódico com os a prática dos estudos, fizeram com que o cantor receasse ousar nas tentativas vocais pelo medo de errar. Dessa forma, o processo para adquirir maior liberdade vocal foi mais longo, exigindo diversos diálogos sobre a interpretação das peças. Nessas conversas, foi necessário orientar o voluntário a entender que, no pagode, a voz cantada precisa se apoiar na naturalidade da voz falada para que o cantor desenvolva uma identidade vocal própria, mesmo interpretando canções já executadas inúmeras vezes por outros artistas, assim como afirma TROTTA, 2011 p. 28 “A canção é, portanto, um ‘processo entoativo’ que estende a fala ao canto.” além disso o autor ainda afirma que:

O “dono da voz” é o sujeito que fala, que canta, do qual partem os sentimentos reverberados pela melodia e pela letra da canção. Como afirma os sentimentos reverberados pela melodia e pela letra da canção. TROTTA (2011, p. 29)

Destacando assim, que a música cantada deve, para além das notas afinadas, ritmo bem estabelecido e técnica apurada, se conectar emocionalmente com o público, para que o mesmo se sinta representado pela voz que entoa as canções que ressoam em seus aparelhos de áudio.

Na primeira aula, o Voluntário B levou uma canção autoral para trabalharmos a voz e a escolha da primeira canção a ser trabalhada foi Telegrama do grupo Exaltasamba. Observei que a voz do aluno possuía demasiada soprosidade<sup>11</sup>, além disso havia tensão laríngea nas regiões mais agudas, falta de voz ativa, dificuldade de manter o timbre na passagem de voz e problemas de afinação principalmente, ao tentar realizar os melismas. Como o aluno já fazia aulas de canto regularmente, não houve a necessidade de iniciar o

---

<sup>11</sup>**Voz soprosa:** na qualidade soprosa ouvimos a voz acompanhada de ar não sonorizado pelas pregas vocais; assim, temos a presença audível de um ruído à fonação, que é o fluxo contínuo de ar através da glote. A voz soprosa típica é de intensidade baixa e frequência grave; porém, por um esforço de compensação para tentar reduzir o escape de ar, podemos encontrar essa qualidade vocal com intensidade forte. (BEHLAU, 2004)

estudo técnico com o método da Babaya, sendo assim segui direto para os vocalizes do método - Por todo canto -, sendo esses:

Figura 38: Vocalise 03

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 18

Figura 39: Vocalise 10

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 21

Figura 40: Vocalise 09

**Vocalise 09**

Mais um vocalise alternando staccato e legato. As modulações são feitas por quartas justas - ou seja, cada frase está numa região bem distante da anterior. Fique atento para respeitar os limites da sua voz, mantendo-se dentro do conforto.

Afoxé ♩ = 120

C      Am      Dm      G7      C      Am  
 > >    > >  
 Ca-cá    De-dé    su-bin-do\_a la - dei-ra do Bon-fim    Ca-cá    De-dé  
 Dm      G7      C7sus4      X      C7      X  
 su-bin-do\_a la - dei-ra do Bon-fim

**Cacá, Dedé**  
**Subindo a Ladeira do Bonfim**

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 21

Figura 41: Vocalise 11

**Vocalise 11**

Ao cantar este vocalise, enfatize a palavra [quem] todas as vezes em que ela aparece.

Samba-choro ♩ = 85

C      A7      Dm7      G7      Em7      A7      Dm7      G7      Em7      A7  
 >      >      >      >      >      >  
 Quem vem lá Sa-bi-á quem vem lá Sa-bi-á quem vem lá Sa-bi-á quem  
 Quem vem lá Sabiá  
 Quem vem lá Sabiá  
 Quem vem lá Sabiá  
 Quem?

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 22

O vocalise 12 anteriormente citado.

Figura 42: Vocalise 14

**Vocalise 14**

[NUM(i) NUM(i) NUM(i)] - assim como no vocalise anterior, valorize as consoantes. O [i] deve ser articulado muito levemente, de forma quase imperceptível. Faça este exercício bem suingado!

Xotc  $\text{♩} = 130$

Nu-m nu-m

nu - m nu - m nu - m nu - num

NUM(i) NUM(i) NUM(i)

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 25

Figura 43: Vocalise 19

**Vocalise 19**

Mantenha o rosto muito relaxado durante os vocalises. Você pode exagerar na "fôrma". Use e abuse da sua articulação. Procure acentuar a vogal [ô]. Assim como no vocalise 14, insira um [i] brevíssimo, quase imperceptível, ao pronunciar os quatro primeiros [ôb(i)la blag] de cada frase. Observe a letra abaixo da partitura.

Afro  $\text{♩} = 80$

Cm Bb7 Cm Bb7

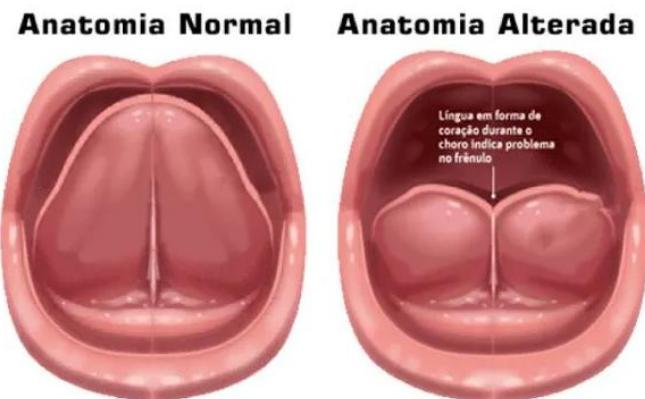
Ob la blag Ob la blag Ob la blag Ob la blag Ob la blag

Ôb(i) la blag - ôb(i) la blag  
Ôb(i) la blag - ôb(i) la blag  
Ôbla blag

Fonte: GOULART e COOPER, 2002 p. 27

O aluno relatou um quadro de ansiedade que o faz, por muitas vezes, gaguejar. Outra questão observada foi que o voluntário possui a língua presa (anquiloglossia), como é possível observar nas imagens abaixo:

Figura 44: Língua normal e língua com anquilossia



Fonte: Trindade Odontologia, 2025

A falta de apoio costodiafragmático também foi ponto de oportunidade a ser trabalhado, visto que o aluno possuía pouca ou quase nenhuma ativação dessa região, o que afetava muito o seu resultado sonoro. Durante todo o processo de aulas, o repertório foi escolhido por mim e pelo aluno e à medida que os estudos prosseguiam, observei que também era muito importante trabalhar a projeção vocal, assim como a ressonância, e embora os exercícios escolhidos anteriormente não tenham sido direcionados especificamente para isso, também colaboravam para a melhora desses pontos observados.

Para corrigir a soprosidade da voz e a quebra vocal, utilizei principalmente exercícios com a vogal “A” realizados com a língua para fora, *vocal fry*<sup>12</sup> e exercícios de trato vocal semi ocluídos com auxílio de um canudo plástico, além disso foram realizados exercícios com as sílabas /ga/ e /gô/, /ka/ e /kô/ sem movimentação da mandíbula, essas últimas também foram utilizadas para o ajuste dos ressonadores. Também para atenuar o efeito da quebra de registro foram realizados exercícios com glissando em uma com arpejo de terça, quinta e oitava, quinta justa e oitava diretamente. Esses exercícios eram realizados como preparação para as aulas de canto. Exercícios com escala cromática também foram realizados regularmente para corrigir os problemas de afinação com semitonos.

<sup>12</sup> O *vocal fry* é uma técnica vocal que resulta num som grave, crepitante e pulsátil, produzido pelo encurtamento mínimo das cordas vocais e sua vibração lenta e solta. Ele pode ser usado na fonoaudiologia e na música para fortalecer a voz e combater a soprosidade, pois estimula o fechamento firme das pregas vocais

Durante os dois primeiros meses o Voluntário B realizou as aulas individualmente, a partir do terceiro mês passou a fazer aulas junto como Voluntário A. O resultado de fazer as aulas com os dois voluntários juntos foi muito positivo. Senti que a responsabilidade em fazer a aula com outra pessoa fez com que ambos se dedicassem mais, além disso, o vínculo de amizade que se formou entre os dois tornou as aulas mais leves e agradáveis, não que antes não fossem, mas sempre havia a tensão do estar sendo avaliado constantemente, enquanto que juntos não pareciam se lembrar do fator avaliativo. Isso proporcionou um canto mais orgânico e menos calculado de ambas as partes.

Em algumas aulas considerei plausível fazer os mesmos exercícios com os dois alunos visto que a classificação vocal era a mesma, no entanto, dependendo da condição vocal de cada um no dia, havia a necessidade de fazer os ajustes vocais separadamente. Neste ponto é importante ressaltar que sempre se deve considerar as particularidades de cada aluno, nem sempre o mesmo exercício atenderá as necessidades de todos. É preciso ter ouvidos atentos para fazer um levantamento dos aspectos a serem trabalhados antes de definir os exercícios a serem realizados, pois como afirma BELHAU p. 106 “A avaliação perceptivo-auditiva e a avaliação clássica da qualidade vocal, tradicional da rotina clínica ... nem mesmo a análise acústica ameaça sua soberania.”. A forma inicial pela qual eu realizada a avaliação prévia das vozes dos voluntários nas aulas era através de uma conversa que girava em todos de 5 a 10 minutos com assuntos triviais, enquanto a conversa acontecia era possível identificar a nota base na qual os alunos conversavam, se a voz estava cansada ou não, e o nível de tensão e soprosidade quando presentes, assim era possível direcionar melhor os vocalises.

Devido ao fato de o Voluntário B, em questão, ter iniciado as aulas no mês de fevereiro de 2023 e encerrado em julho de 2023, passou por apenas dois ciclos de exercícios. Durante o primeiro trimestre foram escolhidas para o repertório a ser trabalhado as canções apresentadas na tabela a seguir:

Tabela 2 - Repertório do Voluntário B: 02/2023 a 04/2023

Música	Compositor(es)	Intérprete/Gravação	Ano
Vou te amar	Voluntário (autor da música)	—	2024
Monalisa	Jorge Vercilo	Jorge Vercilo	2003
Telegrama	Leandro Lehart	Exaltasamba	1996

Me redimir	Luciano Becker, Maicon Simpatia, Douguinho X	Swing e Simpatia	2004
Eu não pedi pra me apaixonar	Charlles André, Riquinho	BokaLoka	2002
Saigon	Cláudio Cartier, Paulo César Feital, Carlão	Emílio Santiago	1989
Brilho de cristal	Délcio Luiz, Netinho	Pixote	1995
Supera	Riquinho	Péricles	2019

Fonte: a autora

Devido à instabilidade vocal, utilizei as canções Monalisa e Saigon para gerar estímulos musculares diferentes das ativações típicas do pagode, assim como foi feito com o Voluntário A. Ao longo do trimestre, com as adequações semanais dos exercícios vocais e a adição de canções que objetivavam trabalhar as necessidades técnicas. Assim, a voz era estimulada nos exercícios preparatórios para as aulas, nos exercícios a serem feitos diariamente em casa e com as canções escolhidas com a finalidade de sanar as limitações vocais. Houve um progresso considerável no primeiro trimestre em relação à estética da voz que reduziu a soprosidade e aumentou a incidência da voz ativa.

Nos pagodes escolhidos as dificuldades apresentadas foram muito similares em todo repertório, em especial em saltos intervalares mais extensos e a afinação baixa nas notas mais agudas das músicas, principalmente quando a nota mais aguda ocorria em consequência do salto. Neste ponto, exercícios com glissando, exercícios em escalas descendentes foram muito eficientes e o trabalho com ataques leves foram muito eficientes.

Em maio os exercícios foram trocados pelos seguintes:

#### Aquecimento

- 1 minuto de vibração de língua com a nota Mi3
- 1 minuto de vibração de lábio com a nota Mi3
- 1 minuto de glissando com intervalo de quinta (Ré3- Lá3)

#### Exercícios do aplicativo *Appcompanist*

- Exercício 1 “*Scales Exercise 1*”: consoante /v/, dentes pressionados nos lábios.  
Seguir a escala até o limite confortável.

- Exercício 2 “*Scales Exercise 2*”: sílaba /gô/ sem movimentação mandibular. Seguir a escala até o limite confortável.
- Exercício 3 “*Intervals Exercise 6*”: sílaba /ku/ sem movimentação mandibular. Seguir a escala até o limite confortável.
- Exercício 4 “*Scales Exercise 1*”: língua relaxada para fora. Vogal /é/. Seguir a escala até o limite confortável.

Como é possível observar, a lista dos últimos exercícios vocais direcionados aos dois voluntários foi a mesma. Aqui o objetivo foi colocar a voz na máscara, reduzir ao máximo o efeito sonoro da quebra vocal, trabalhar a projeção e o relaxamento laríngeo.

Seguem na tabela abaixo as canções executadas de maio a julho:

Tabela 3 - Repertório do Voluntário B: 05/2023 a 07/2023

Música	Compositor(es)	Intérprete/Gravação	Ano
Separação	José Augusto, Paulo Sérgio Valle	Péricles	2009
A carta	Aloysio Reis, Délcio Luiz	Exaltasamba	2003
Timidez	Délcio Luiz, Prateado	Negritude Jr.	1993
Tempo de aprender	Chiquinho dos Santos	Soweto	1999
É você	Adaldo Magalha, Délcio Luiz	Exaltasamba	2002
Alimenta meu sonho	Pelezinho, Mito, Papacaça, Marcel Ortiz	Banda Refla	—
Quando você me beija	Leandro Lehart	Art Popular	1998
Só mesmo o teu amor	Jady	Katinguelê	1998
Brilho de Cristal	Délcio Luiz, Netinho	Pixote	1995
10 a 1	Altay Veloso, Paulo César Feital	Exaltasamba	1997
Farol das estrelas	Altay Veloso, Paulo César Feital	Soweto	1999
Telegrama	Leandro Lehart	Exaltasamba	1996
1 metro e 65	Thiago Silva, Sérgio Jr.	Sorriso Maroto	2015
Tudo fica Blue	Délcio Luiz, Carlito Cavalcante	Soweto	1999

Fonte: a autora.

A canção *Indiferença*, do grupo Sorriso Maroto, composição de Bruno Cardoso e Sérgio Jr. gravada em 2016 executada em dueto com o Voluntário A.

Gostaria de destacar algumas canções cujas dificuldades técnicas foram mais evidentes, sendo essas a canção *Separação*, cuja a referência é um cantor com a voz muito distinta da voz do voluntário em questão, o que tornou mais complexa a compreensão de como executar a música com uma interpretação que valorizasse a leveza que o aluno apresentação em sua sonoridade. A música *Tempo de aprender* se destacou pela dificuldade que o aluno teve em manter a estabilidade na região mais grave da canção, no entanto, ao longo das aulas o ajuste foi realizado, em contrapartida, na música *Alimenta meu sonho* a dificuldade foi nas notas mais agudas e houve um período mais longo para que a canção fosse executada com menos dificuldade. Além disso, a canção *A carta* também foi desafiado no que se trata das notas mais agudas, neste ponto optei por abaixar um tom da música para que o cantor se familiarizasse melhor com a música e com os intervalos contidos na mesma, posteriormente, voltei a peça para o tom original, pois de acordo com os vocalises realizados, concluí que o voluntário tinha em seu registro vocal a extensão necessária para cantar a música sem a necessidade de alterar o tom, a estratégia surtiu um resultado satisfatório.

As maiores dificuldades apresentadas durante a execução desse repertório foram manter a afinação nas regiões de extremo grave e extremo agudo, visto que todas as canções exigem uma extensão vocal abrangente, em especial as interpretadas pelo cantor Péricles que diferente da maioria dos cantores já citados, possui uma voz mais robusta ao contrário da voz dos alunos em questão, manter a mesma timbração depois da região de quebra vocal do cantor e aumentar a incidência de voz ativa. Os resultados serão melhor descritos nas considerações finais.

## CAPÍTULO 3 – PERCURSO PESSOAL E REFLEXÕES FINAIS DA PESQUISA

Em diversos momentos segui o que considerei o mais indicado de acordo com os meus conhecimentos acadêmicos, minhas experiências auditivas e as orientações que recebi da orientadora deste trabalho. A principal questão era integrar o conhecimento científico a uma preferência timbrística de um gênero musical. Diante da escassez de estudos específicos na área, foi necessário fazer adequações de estudos realizados em gêneros musicais distintos, incluindo sobre a voz cantada na música brasileira em contexto bem amplo, para extrair informações técnicas que direcionasse melhor as metodologias aplicadas.

Ao que se trata do Voluntário A, diante das necessidades observadas a partir da primeira aula e de acordo com o repertório escolhido pelo mesmo e por mim em conjuntos com os exercícios vocais indicados, houve considerável melhora ao que se trata da projeção vocal, assim como a incidência de voz ativa, o que permitiu uma sonoridade mais distinta da voz. Também houve redução no excesso de pressão de ar, facilitando assim a transição entre os registros vocais, possibilitando inclusive a realização bem-sucedida de *yodel* e dos falsetes. Ao final a voz estava mais fluida e leve, com um timbre mais claro e limpo indo de encontro com o objetivo proposto. Em se tratando da afinação, embora a melhora tenha sido significativa, ainda permaneceu sendo um ponto de oportunidade a ser trabalhado principalmente nos semitons.

Abaixo se encontram as tabelas contendo a lista dos exercícios vocais trabalhados com o Voluntário A, assim como o repertório estudado.

Tabela 4 - Exercícios vocais do Voluntário A

Exercícios vocais do voluntário A		
Primeiro ciclo		
Exercícios	Método	Objetivo
Exercícios vocais do CD “BABAYA. O prazer da voz saudável: exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal”	Babaya	Aquecimento, respiração, articulação, relaxamento do trato vocal, ressonância e projeção.

Vocalise 2	Por todo canto	Ressonância
Vocalise 3	Por todo canto	Projeção e semitons
Vocalise 4	Por todo canto	Articulação e semitons
Vocalise 6	Por todo canto	Intervalos descendentes
Vocalise 7	Por todo canto	Respiração
Vocalise 9	Por todo canto	Fraseado, legatto, articulação e acentuação
Exercício de fonação labial com as consoantes <i>BR</i> : aquecimento com exercício semiocluído do trato vocal.	Aquecimento proposto em aula	Aquecimento vocal, estabilização de fonte.
Cantar a música com a vogal A com a língua para fora	Aquecimento proposto em aula	Relaxamento de laringe, correção de quebra vocal, extensão da voz de peito, estabilidade de fonte.
Glissando com intervalo de 5ª justa	Aquecimento proposto em aula	Projeção, correção da quebra vocal.
Exercícios com notas descendentes com a sílaba PA	Aquecimento proposto em aula	Projeção, ataque suave.
Exercícios com a vogal G (GA e GÔ) sem movimentação da mandíbula	Aquecimento proposto em aula	Relaxamento de laringe, melhora na projeção e mobilidade do palato mole.
<b>Segundo ciclo</b>		
Vocalise 12	Por todo canto	Respiração, fraseado, semitons, tonalidade menor

Vocalise 13	Por todo canto	Ressonância
Vocalise 14	Por todo canto	Ressonância
Vocalise 15	Por todo canto	Ressonância
Vocalise 16	Por todo canto	Ressonância e projeção
Vocalise 18	Por todo canto	Projeção
Vocalise 20	Por todo canto	Articulação, e projeção com fonemas variados
Vocalise 21	Por todo canto	Graus conjuntos
Vocalise 22	Por todo canto	Frases descendentes

### **Terceiro ciclo**

Vocalise 18	Por todo canto	Projeção
Vocalise 23	Por todo canto	Abertura de espaço e mobilidade do palato mole
Vocalise 26	Por todo canto	Respiração, apoio, alternância entre modo maior e menor
Vocalise 27	Por todo canto	Capacidade respiratória e projeção
Vocalise 29	Por todo canto	Projeção e abertura de espaço interno
Sylvia	Método de canto popular brasileiro para vozes médio-agudas	Trabalhar a afinação em semitons ascendentes e descendentes

### **Quarto ciclo**

Exercício 1	Bárbara Novais/ Appcompanist	Exercício do trato vocal semioclíudo para estabilidade de fonte
Exercício 2	Bárbara Novais/ Appcompanist	Relaxamento e abertura de espaço de laringe e palato mole
Exercício 3	Bárbara Novais/ Appcompanist	Mobilidade e relaxamento de laringe e palato mole
Exercício 4	Bárbara Novais/	Estabilidade de fonte

	Appcompanist	
--	--------------	--

Fonte: a autora

Tabela 5 - Repertório do Voluntário A

<b>Repertório do Voluntário A</b>		
<b>Canção</b>	<b>Composer</b>	<b>Intérprete</b>
Nova era	Leandro Leart	Leandro Leart
Intriga da Oposição	Douglas Lacerda e Rafael Brito	Belo
Seja mais você	Délcio Luiz, Acyr Marques e Geraldão	Délcio Luiz
Soul de verão	Nelson Motta, Michael Gore e Dean Pitchford	Sandra de Sá
Amanhã	Bruno Cardoso, Sérgio Jr. e Thiago Silva	Bruno Cardoso
Tira ela de mim	Jorge Luís e Alexandre Pires	Alexandre Pires
O que é o amor?	Arlindo Cruz, Fred Camacho e Maurição	Arlindo Cruz
Me dê motivo	Michael Sullivan e Paulo Massadas	Tim Maia
Ela partiu	Tim Maia e Beto Cajueiro	Tim Maia
Fênix	Jorge Vercilo e Flávio Venturini	Jorge Vercilo
Sem ar	D'Black e Felipe Zero	D' Black
Não precisa mudar	Gigi e Saulo Fernandes	Ivete Sangalo e Saulo Fernandes
Sorri	Charles Chaplin	Djavan
No meu olhar	Cesinha, Liomar e Emerson Costa	Liomar
Toxic	Cathy Dennis, Christian Karlsson, Pontus Winnberg e Henrik Jonback	Britney Spears

Duas paixões	Renato César e Toninho Branco	Renatinho
Mande um sinal	André Renato e Felipe Silva	Dodô
Indiferença	Bruno Cardoso e Sérgio Jr.	Bruno Cardoso

Fonte: a autora

Diante da avaliação prévia realizada com o Voluntário B na primeira aula e ao longo da pesquisa, observei um desenvolvimento positivo com relação à incidência de voz ativa e projeção, assim como a ressonância na máscara. Além disso, ao ouvir a última gravação do mesmo, observei que a quebra vocal foi corrigida e o cantor conseguiu manter a voz homogênea nos registros grave e agudo. Houve melhora na afinação, principalmente nas notas mais agudas, embora ainda seja um ponto de oportunidade a ser trabalhado. Embora tenhamos trabalhado por apenas seis meses, foi possível obter um resultado promissor na construção estético-vocal para o pagode.

Abaixo se encontram as tabelas dos exercícios propostos para o Voluntário B, assim como o repertório trabalhado.

Tabela 6 - Exercícios vocais do Voluntário B

<b>Exercícios vocais do Voluntário B</b>		
<b>Primeiro ciclo</b>		
<b>Exercício</b>	<b>Método</b>	<b>Objetivo</b>
Vocalise 3	Por todo canto	Ressonância, projeção e alternância entre modo maior e menor
Vocalise 9	Por todo canto	<i>Legato</i> e projeção
Vocalise 10	Por todo canto	Apoio, articulação e fraseado
Vocalise 11	Por todo canto	Melodia descendente, ataque suave na consoante “Q” para trabalhar a fonte
Vocalise 12	Por todo canto	Respiração, fraseado e apoio
Vocalise 14	Por todo canto	Ressonância e semitons

Vocalise 19	Por todo canto	Trabalho com a consoante “L” para fortalecimento de língua e articulação
<b>Segundo ciclo</b>		
Exercício 1	Bárbara Novais/ Appcompanist	Exercício do trato vocal semiocluído para estabilidade de fonte
Exercício 2	Bárbara Novais/ Appcompanist	Relaxamento e abertura de espaço de laringe e palato mole
Exercício 3	Bárbara Novais/ Appcompanist	Mobilidade e relaxamento de laringe e palato mole
Exercício 4	Bárbara Novais/ Appcompanist	Estabilidade de fonte

Fonte: a autora

Tabela 7- Repertório do voluntário B

Repertório do Voluntário B		
Canção	Compositor	Intérprete
Vou te amar	Edu Prata	Edu Prata
Monalisa	Jorge Vercilo	Jorge Vercilo
Telegrama	Leandro Leart	Chrigor
Me redimir	Luciano Becker e Maicon Simpatia e Douguinho X	Luciano Becker
Eu não pedi pra me apaixonar	Charlles André e Riquinho	Renatinho
Saigon	Cláudio Cartier, Paulo César Feital, Carlão	Emílio Santiago
Brilho de Cristal	Délcio Luiz e Netinho	Dodô
Supera	Riquinho	Péricles
Separação	José Augusto e Paulo Sérgio Valle	Péricles
A carta	Aloysio Reis e Délcio Luiz	Péricles

Timidez	Délcio Luiz e Prateado	Netinho
Tempo de aprender	Chiquinho dos Santos	Belo
Alimenta meu sonho	Pelezinho, Mito, Papacaça e Marcel Ortiz	Ricardinho
Quando você me beija	Leandro Leart	Márcio Art
Só mesmo o teu amor	Jady	Salgadinho
É você	Adalto Magalha e Délcio Luiz	Péricles e Chrigor
Farol das estrelas	Altay Veloso e Paulo César Feital	Belo
Telegrama	Leandro Leart	Chrigor
1 metro e 65	Thiago Silva e Sérgio Jr.	Bruno Cardoso
Tudo fica blue	Délcio Luiz e Carlito Cavalcante	Belo
Indiferença	Bruno Cardoso e Sérgio Jr.	Bruno Cardoso

Fonte: a autora

Embora as escolhas dos vocalises do método - Por todo Canto - tenham sido direcionadas para as necessidades técnicas de cada voluntário e os resultados tenham sido satisfatórios, os exercícios vocais que mais se mostraram eficientes para alcançar os objetivos deste trabalho, foram os vocalises que criei para cada um de modo individual. O que mostrou que a melhor estratégia é a individualização do protocolo para o desenvolvimento da técnica vocal.

Com relação à construção timbrística, as estratégias adotadas surtiram resultados satisfatórios, porém com relação às questões de afinação dos voluntários, embora tenha havido melhora, o problema ainda persistiu. Acredito que o desenvolvimento de uma boa afinação depende, além dos estudos e orientação, da consciência que o cantor possui a respeito do próprio instrumento que vem a ser o corpo como um todo e de suas experiências e bagagens musicais. O que justifica o fato de o Voluntário B em menos tempo de aula, ter obtido um melhor desenvolvimento neste quesito que o Voluntário A.

## 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa representou, para mim, um processo de grande aprendizagem e também de superação. Trabalhar com a técnica vocal aplicada ao pagode — um gênero musical cuja prática é extremamente rica, mas que ainda carece de literatura especializada e muitas vezes recebe pouco reconhecimento no ambiente acadêmico — exigiu não apenas aprofundamento teórico, mas também sensibilidade para compreender suas particularidades sonoras, estéticas e culturais. Esse cenário tornou a experiência desafiadora, porém igualmente gratificante, pois reconheço que o estudo contribui para ampliar o debate sobre as múltiplas possibilidades técnicas existentes na voz cantada e valoriza um gênero construído historicamente nas periferias brasileiras.

Ao iniciar o acompanhamento dos voluntários, percebi que antes de direcionar a voz para a estética do pagode era necessário organizar fundamentos técnicos essenciais. A sensação constante era a de que, antes de estilizar a sonoridade, seria preciso “arrumar a casa”. Ambos os voluntários apresentavam questões básicas como — respiração, estabilidade de fonte, controle do fluxo de ar, articulação e homogeneidade entre registros — que precisavam ser trabalhadas para que, posteriormente, fosse possível desenvolver uma emissão coerente com os elementos vocais característicos do gênero. Esse entendimento guiou as escolhas metodológicas ao longo de todo o processo.

Do ponto de vista pessoal, esse percurso também demandou de mim constante reflexão e adaptação. Em diversos momentos, precisei recorrer aos conhecimentos adquiridos na graduação, às minhas experiências auditivas e às orientações recebidas, sempre buscando conciliar fundamentos científicos com a prática vocal do pagode, cuja estética nem sempre se encaixa nas referências tradicionalmente estudadas na academia. A falta de pesquisas específicas sobre o tema me levou a consultar materiais de outros gêneros e reinterpretá-los de forma crítica, extraíndo elementos aplicáveis ao contexto desta investigação. Esse exercício ampliou meu repertório metodológico e fortaleceu minhas escolhas técnicas ao longo do trabalho.

O acompanhamento dos voluntários evidenciou ainda a importância da bagagem musical e da consciência corporal no desenvolvimento vocal. Enquanto o Voluntário A necessitou de mais tempo para consolidar ajustes básicos de emissão, o Voluntário B apresentou evolução mais rápida, especialmente nos aspectos relacionados à afinação, ressonância e projeção. Essa diferença reforçou minha percepção de que a prática vocal

exige abordagens individualizadas e que não há um único caminho possível para todos os cantores.

Embora o tempo de acompanhamento tenha sido limitado, considero que os resultados obtidos foram significativos. Ambos os voluntários apresentaram avanços consistentes, tanto em aspectos técnicos quanto na aproximação à estética pretendida. No entanto, comprehendo que o aprofundamento das características vocais específicas do pagode — como determinados tipos de ataque, uso de consoantes, ornamentações e nuances timbrísticas — demanda um período maior de estudo e continuidade.

Por fim, acredito que esta pesquisa também possui relevância social. Ao trazer para o contexto acadêmico um gênero popular frequentemente marginalizado, reafirmo a importância de que a universidade pública cumpra seu papel ao acolher e discutir manifestações culturais diversas, especialmente aquelas que representam identidades coletivas e historicamente periféricas. Assim, considero que este trabalho não apenas contribui para a área da técnica vocal, mas também fortalece o diálogo entre a produção acadêmica e a realidade musical brasileira.

Concluir esta pesquisa representa, para mim, o encerramento de um ciclo formativo e o início de novas possibilidades de investigação. Espero que este estudo inspire outras pesquisas no campo da técnica vocal aplicada ao pagode e a outros gêneros da música popular brasileira que ainda carecem de visibilidade dentro da academia.

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, V. F. M. B. F. **Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos.** 2012. Dissertação (Mestrado Integrado em Engenharia Electrotécnica e de Computadores) - Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, Porto, 2012. Disponível em: [https://paginas.fe.up.pt/~voicestudies/artts/doc/reports/msc\\_dissertations/dissertacao-vitoralmeida-ee06047\\_digital.pdf](https://paginas.fe.up.pt/~voicestudies/artts/doc/reports/msc_dissertations/dissertacao-vitoralmeida-ee06047_digital.pdf). Acesso em: 12 jul. 2022.

BABAYA. **O prazer da voz saudável: exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal.** Belo Horizonte: Maria Amália Morais, 2002. CD.

BEHLAU, Mara (org.). **Voz: o livro do especialista.** v. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. 2<sup>a</sup> impressão 2004.

BEHLAU, Mara (org.). **Voz: o livro do especialista.** v. 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda:** tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015. 164 p. ISBN 978-85-232-1437-1.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. **Por todo canto.** v. 1. São Paulo: G4 Edições, 2002.GRAEFF, Nina. **Os timbres da roda: tradição e transformação nos sambas de roda.** Salvador: EDUFBA, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. **Canto uma expressão: princípios básicos de técnica vocal.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

MENESES, José Luís dos Santos. **A cultura estadunidense no pagode de 1990: constatações iniciais.** In: COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM, 16., 2017, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. v. 2, Educação musical e musicologia. p. 28. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/08/1.3-a-cultura-estadunidense-no-pagode-de-1990.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2024.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.** Verbete "pagode". São Paulo: UOL. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pagode/>. Acesso em: 21 set. 2025.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal.** Tradução de Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realização, 2019.

NETO, Lira. **Uma história do samba: volume I (As origens).** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PHILLIPS, Pamela S. Canto para leigos. Rio de Janeiro: Alta Books, 2013.

SANTANNA, Marilda. **As bambas do samba: mulher e poder na roda.** 2. ed. Salvador: ADUFBA, 2019.

SILVA et al. **Intérpretes de samba-enredo e cantores de pagode: comparação das características vocais e da configuração do trato vocal.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FONOAUDIOLOGIA, 16., 2008, Campos do Jordão. Anais eletrônicos... Campos do Jordão: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2008. Disponível em: <http://www.sbfa.org.br/portal/anais2008/resumos/R1132-1.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2022.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: "Pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

## ANEXO A – QUESTIONÁRIO DO VOLUNTÁRIO A

### UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA LICENCIATURA EM MÚSICA – HABILITAÇÃO EM CANTO

DISCENTE: BARBARA VIEIRA NOVAIS DOS SANTOS

MATRICULA: 11911MUS002

CPF: 099.272.416-31

#### QUESTIONARIO 1 PARA VOLUNTARIO DO PROJETO DE PESQUISA:

“TECNICA VOCAL APLICADA PARA SAMBA E PAGODE:  
CONDICIONAMENTO MUSCULAR E FISIOLOGICO”

NOME COMPLETO: José Arnaud dos Santos Júnior	
DATA DE NASCIMENTO: 21/01/1995	
ESCOLARIDADE: Ensino Superior Incompleto	
PROFISSAO: Assistente técnico	
CIDADE: Uberaba	ESTADO: Minas Gerais
ENDEREÇO: Rua Vigário Carlos, 1022	
BAIRRO: Abadia	
TELEFONE DE CONTATO: (34) 988747163	
E-MAIL: <a href="mailto:arnaud.jose.jr@gmail.com">arnaud.jose.jr@gmail.com</a>	

- 1) Você tem a prática de ouvir samba e pagode? Se sim, com qual frequência?  
*Sim, diariamente.*
- 2) Já ouviu falar alguma vez ou leu sobre alguma técnica vocal voltada para samba e pagode?  
*Não.*
- 3) Já teve aulas de canto e técnica vocal? Se sim, quando?  
*Nunca tive.*
- 4) No caso de já ter estudado canto anteriormente, o estudo foi direcionado para uma área específica?  
*A curiosidade e oportunidade de me desenvolver em um ponto totalmente novo para mim.*
- 5) O que te fez aceitar a proposta para ser voluntário deste projeto de pesquisa?  
*A curiosidade e oportunidade de me desenvolver em um ponto totalmente novo para mim.*
- 6) Você considera o desenvolvimento deste estudo significativo para os cantores dos gêneros anteriormente descritos? Justifique.  
*Bastante, pois ajuda a conhecer e compreender melhor diferentes pontos que influenciam muito na prática de cantar dentro do gênero.*
- 7) O que espera obter como resultado ao fim deste processo?  
*Conhecer melhor meu desempenho vocal em algo que eu tenho o hábito de ouvir e consequentemente cantar como passa tempo.*

**ANEXO B – QUESTIONÁRIO DO VOLUNTÁRIO B**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**LICENCIATURA EM MÚSICA – HABILITAÇÃO EM CANTO**

**DISCENTE: BÁRBARA VIEIRA NOVAIS DOS SANTOS**

**MATRÍCULA: 11911MUS002**

**CPF: 099.272.416-31**

**QUESTIONÁRIO 1 PARA VOLUNTÁRIO DO PROJETO DE PESQUISA:**

**“TÉCNICA VOCAL APLICADA PARA SAMBA E PAGODE:  
CONDICIONAMENTO MUSCULAR E FISIOLÓGICO”**

<b>NOME COMPLETO:</b> João Eduardo Prata da Silva
<b>DATA DE NASCIMENTO:</b> 13/02/2001
<b>ESCOLARIDADE:</b> Ensino Médio Completo
<b>PROFISSÃO:</b> Músico autônomo
<b>CIDADE:</b> Uberaba <b>ESTADO:</b> Minas Gerais
<b>ENDERECO:</b> Rua Gastão Fontoura Borges 216
<b>BAIRRO:</b> Recanto da Terra
<b>TELEFONE DE CONTATO:</b> 34987190899
<b>E-MAIL:</b> eduprata2001@gmail.com

- 1) Você tem a prática de ouvir samba e pagode? Se sim, com qual frequência?  
Sim, em média a semana toda.
- 2) Já ouviu falar alguma vez ou leu sobre alguma técnica vocal voltada para samba e pagode?  
Não.
- 3) Já teve aulas de canto e técnica vocal? Se sim, quando?  
Sim, comecei as aulas no ano de 2021.
- 4) No caso de já ter estudado canto anteriormente, o estudo foi direcionado para uma área específica?  
Foi para o canto popular.
- 5) O que te fez aceitar a proposta para ser voluntário deste projeto de pesquisa?  
A vontade de conhecer mais do samba e pagode e desenvolver a minha voz através do processo.
- 6) Você considera o desenvolvimento deste estudo significativo para os cantores dos gêneros anteriormente descritos? Justifique.  
Sim, pois cria mais consciência para o uso da voz, pois é um gênero que exige muito da voz, seja ela feminina ou masculina.
- 7) O que espera obter como resultado ao fim deste processo?  
Mais segurança para cantar, liberdade para aplicar diversas técnicas vocais e mais conhecimento de músicas no samba e pagode.

**ANEXO C – QR CODES DAS PLAYLISTS DOS REPERTÓRIOS DOS  
VOLUNTÁRIOS A E B**



Repertório do Voluntário A



Repertório do Voluntário B

