

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AMANDA LARISSA CABRAL SOUSA CUNHA

**PERCEPÇÕES SOBRE O CONHECIMENTO DE DIFERENTES TÉCNICAS
VOCAIS PARA A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO CANTOR**

Uberlândia

2019

AMANDA LARISSA CABRAL SOUSA CUNHA

**PERCEPÇÕES SOBRE O CONHECIMENTO DE DIFERENTES TÉCNICAS
VOCAIS PARA A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO CANTOR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Música da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado (a) em
Música, Habilitação em Canto, sob a orientação
da Professora Dra. Vivianne Aparecida Lopes.

Uberlândia, 2019

AMANDA LARISSA CABRAL SOUSA CUNHA

**PERCEPÇÕES SOBRE O CONHECIMENTO DE DIFERENTES TÉCNICAS
VOCAIS PARA A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO PROFISSIONAL DO CANTOR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música, Habilitação em Canto, sob a orientação da Professora Dra. Vivianne Aparecida Lopes.

Aprovado em: 12 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Ma. Poliana de Jesus Alves (Membro)

Universidade Federal de Uberlândia

Dra. Cíntia Taís Morato (Membro)

Universidade Federal de Uberlândia

Dra. Vivianne Aparecida Lopes (Orientadora)

Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Criador por ter me dado forças para superar todas as atribuições na minha vida, e ter me proporcionado a oportunidade crescimento com todas as adversidades.

Agradeço aos meus pais por terem me dado a vida, e principalmente à minha mãe por toda a resiliência que ela teve e indiretamente me ensinou a ter.

À minha orientadora Vivianne Lopes, que incentivou muito na construção deste trabalho.

Ao Flávio e à Poliana, que me viram chorar tantas vezes durante o curso, e ainda assim, sempre me incentivaram. Me deram muito apoio para eu continuar e guardarei isso para sempre em meu coração.

Ao Ariel Coelho, Yuri Kufa e Nina, que me ensinaram tantas coisas e me apresentaram a pessoas muito especiais. Sem vocês eu realmente não teria chegado na conclusão desta etapa.

Ao Dr. Reinaldo Yazaki, que mudou minha vida desde o dia que eu fui à sua consulta, me dando muito mais força e confiança para eu mergulhar de cabeça em todos os desafios da minha vida profissional.

À Regina, minha amiga de São Paulo, que me hospedou tantas vezes em sua casa para que eu continuasse meus estudos.

À Rebeca, Clarice e Cecília, por serem uma extensão da minha família e se manterem tão próximas enquanto eu estudava incansavelmente para este trabalho.

Ao grupo Black Liszt cujos participantes são meus colegas do curso de Música que me deram forças, me incentivaram e me fizeram sentir muito querida quando eu sentia que não tinha mais ninguém.

À Janis e à Stevie, que foram fiéis companheiras nesta etapa e em muitas outras, amores da minha vida.

RESUMO

O foco deste trabalho é analisar de que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode auxiliar no processo de formação e atuação profissional do cantor. Na introdução a investigadora aponta o que despertou o seu interesse pela temática, bem como objetivo geral, os objetivos específicos e a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho. O primeiro capítulo aborda aspectos gerais sobre as principais técnicas vocais ocidentais utilizadas pelos cantores. O capítulo dois traz algumas discussões a respeito da mistura de técnicas, analisando o fenômeno conhecido como plasticidade vocal, característica marcante que um cantor *crossover* deve possuir. O terceiro capítulo apresenta as respostas de um questionário enviado a quatro profissionais do canto, todos com mais de dez anos de atuação, e perfis bastante distintos. Para concluir o capítulo, analisa-se as respostas recebidas dos docentes com base na revisão bibliográfica apresentada, expõe-se ainda a discussão geral dos resultados, mostrando, com base na análise, que o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode auxiliar a formação do cantor, ampliando o leque de oportunidades profissionais e promovendo um melhor domínio dos ajustes do trato vocal.

Palavras-chave: mistura de técnicas, *crossover singing*, plasticidade vocal

ABSTRACT

The main focus of this work is to analyze how the knowledge of different vocal techniques can support singer's formation e professional performance. In the introduction, the researcher points out what aroused his interest in the subject, as well as the general objective, the specific objectives and the methodology used for the development of this work. The first chapter deals with general aspects about the main western vocal techniques used by the singers. Chapter two brings some discussion about mixing techniques, analyzing the phenomenon known as vocal plasticity, a striking feature that a crossover singer must possess. The third chapter presents the answers of a questionnaire sent to four singing professionals, all of them with more than ten years of performance, and different profiles. In order to conclude the chapter, we analyze the responses received from the teachers based on the bibliographic review presented. We also present the general discussion of the results, showing, based on the analysis, that the knowledge of different vocal techniques can aid in the singer formation , brightening the range of professional opportunities and promoting a better control of vocal tract adjustments.

Keywords: mixing techniques, crossover singing, vocal plasticity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 - OS CAMINHOS DA TÉCNICA VOCAL A PARTIR DE UM RECORTE HISTÓRICO DE ALGUNS GÊNEROS	
VOCAIS.....	9
1.1. CANTO	
ERUDITO.....	9
1.2. TEATRO	
MUSICAL.....	15
1.3. CANTO	
POPULAR.....	19
CAPÍTULO 2 - A MISTURA DE TÉCNICAS NO ENSINO DO CANTO.....	22
CAPÍTULO 3 - A MISTURA DE TÉCNICAS NO CANTO: PERCEPÇÕES DE DOCENTES ATUANTES NO BRASIL.....	30
3.1. CARACTERIZAÇÃO DOS PROFESSORES DO ESTUDO.....	32
3.2. PERCEPÇÕES DOS DOCENTES ENTREVISTADOS.....	33
DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	39
CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS.....	43

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar de que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode auxiliar a formação do cantor. Partindo do problema de investigação: “De que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode contribuir para a formação do cantor?” o trabalho propõe uma investigação acerca de vários tipos de técnica vocal e uma argumentação em prol do conhecimento destas. A partir de uma motivação pessoal que surge no processo de formação musical da investigadora, o intuito é promover uma reflexão a respeito da importância do cantor conhecer diferentes técnicas vocais, bem como perceber as possíveis contribuições para o trato vocal e atuação profissional do mesmo, aspectos que se consideram fundamentais nos dias atuais em função da busca por profissionais que transitam por mais de uma vertente.

Os objetivos específicos deste estudo são:

- Aprofundar os conhecimentos sobre as principais técnicas utilizadas atualmente para a formação do cantor;
- Compreender as perspectivas de diferentes autores sobre a mistura de técnicas vocais no canto;
- Conhecer as percepções de professores de canto brasileiros com diferentes abordagens de técnicas;
- Comparar as opiniões dos participantes sobre a mistura de técnicas para a formação de cantor.

O primeiro capítulo aborda aspectos gerais sobre as principais técnicas vocais ocidentais utilizadas pelos cantores, divididos em subcapítulos especificando cada técnica e sua origem, passando pelo canto tradicional erudito até o canto popular contemporâneo, além de suas áreas de atuação e desenvolvimento no Brasil. O capítulo dois traz algumas discussões a respeito da mistura de técnicas, tanto num olhar mercadológico em que os autores refletem sobre o aumento do leque profissional do cantor, quanto em relação à saúde vocal dos que a praticam. Assim, reconhecendo o vasto campo da atuação vocal, apresenta-se, sob o viés teórico, quais são os saberes necessários ao cantor que deseja

acompanhar este fenômeno também conhecido como plasticidade vocal, que o torna o que chamamos de cantor *crossover*, cujo termo será explicado posteriormente. O terceiro capítulo apresenta as respostas de um questionário enviado para quatro profissionais do canto, todos com mais de dez anos de atuação e perfis de formação e atuação bastante distintos.

Utilizando o modelo de pesquisa qualitativa, os dados foram coletados em busca da compreensão ampla do fenômeno estudado. Assim, a partir dos resultados obtidos, procura-se promover uma reflexão a respeito da importância da mistura de técnicas para a formação do cantor, considerando que este profissional pode ser capaz de transitar por outros universos vocais e compreender de forma significativa todas as suas possibilidades vocais.

1. OS CAMINHOS DA TÉCNICA VOCAL A PARTIR DE UM RECORTE HISTÓRICO DE ALGUNS GÊNEROS VOCAIS

Atualmente existem fortes escolas de canto no Brasil; escolas tradicionais de canto erudito e escolas mais recentes de canto popular. Percebe-se, no entanto, que o canto erudito é mais forte e entra de forma efetiva nos espaços das universidades, que muitas vezes têm apenas esta vertente para oferecer. Já a escola de canto popular é bem mais recente e de aprendizado muitas vezes mais informal do que a primeira, sendo ministrado em pouquíssimas universidades. Uma escola que por enquanto não tem sido tão abordada nas universidades brasileiras, mas que tem se popularizado bastante, é o belting, uma escola técnico-vocal americana que aos poucos tem ganhado espaço no mercado mundial tendo algumas variantes em solo brasileiro, como por exemplo, a técnica do professor de canto e maestro Marconi Araújo. Neste primeiro capítulo serão abordados aspectos mais históricos destas abordagens abrindo espaço para uma breve contextualização sobre a utilização destas escolas no Brasil.

1.1. Canto erudito

No que respeita à primeira abordagem, a escola de canto erudito, um dos gêneros que mais se destaca é a ópera, uma das pioneiras também a ser sistematizada. Na definição apresentada por Sadie (1980, p. 544-545):

Ópera é o termo genérico utilizado para denominar obras dramático-musicais nas quais os atores cantam alguma porção ou todas as suas partes. É a união de música, drama e espetáculo, combinados em graus e maneiras diversas em diferentes países e períodos históricos, embora tendo a música, normalmente, o papel dominante. (SADIE et al, 1980 apud BRANDÃO, 2012, p. 31)

Tendo em conta a complexidade do estar em palco cantando e atuando foi necessário o desenvolvimento de uma técnica sólida pelos cantores da época. A este respeito, e com base em uma análise histórica sobre o canto lírico, Simas (2011) afirma que “a técnica vocal nasceu junto com a ópera”. O autor afirma ainda que:

Os primeiros compositores de ópera foram também os primeiros professores de canto. Eles tinham o hábito de preparar seus cantores para executar suas óperas (obras). Com o tempo percebeu-se que preparar os cantores melhorava as vozes dos mesmos. (SIMAS, 2011, p. 26)

Ainda de acordo com o autor supracitado, a percepção desta melhoria da qualidade vocal dos cantores fez com que a técnica lírica ou erudita fosse se desenvolvendo gradualmente, através da prática e dos estudos realizados por especialistas. Reforça-se assim que foi através do canto lírico que se iniciou os estudos da técnica vocal, estendendo-se posteriormente para o canto popular e suas vertentes. Ainda no que concerne à ópera, destaca-se que o primeiro registro deste gênero vocal é a obra *Orfeo*, de Claudio Monteverdi (1567-1643):

Gênero híbrido, desde sua matriz histórica e estética, a ópera nasce em finais do séc. XVI com o renascimento italiano e sua exuberância criativa. Com o objetivo de resgatar valores do teatro greco-romano (...), artistas do período julgaram que poderia ser interessante fazê-lo em forma de — obra musical ou opera in musica. (ESTEVES, 2014, p. 23)

Com um roteiro baseado em uma obra greco-romana, a ópera foi modelo para várias obras posteriores com seus recitativos expressivos e árias que se adequam ao psicológico dos personagens, algo que de acordo com Simas (2011) até então fora pouco explorado na Europa. Estes recitativos expressivos e árias que se adequam ao psicológico dos personagens também trouxeram uma maior complexidade para o trabalho do cantor. Percebe-se assim, à medida que a ópera se desenvolvia, o repertório vocal passava a ficar mais exigente e esperava-se dos cantores líricos uma extensão vocal cada vez maior, assim como uma melhor interpretação.

Pacheco (2004) também afirma que o estilo da ópera foi mudando de acordo com os movimentos históricos, sociais e estilísticos, o que teve reflexos no trabalho do cantor. Neste sentido, faz-se importante mencionar ainda que nos séculos XVII e XVIII, compositores e cantores tiveram papéis similares na criação da música que a plateia ouvia, uma vez que os cantores, usando o esboço da partitura, completavam-na com sua própria ornamentação. Ratzersdorf (2002), com base em estudos de Koopman (1999) menciona que

esta liberdade outorgada aos cantores poderia trazer uma falta de norte e um exagero não apenas em termos ornamentais, mas técnicos. Nesse contexto, a ópera aparecia muitas vezes como um veículo de demonstração da habilidade do cantor. A este respeito Sanford (1979) menciona que “a ornamentação era vista como o meio pelo qual se atingia a eloquência na expressão musical, tornando-se parte integral de toda e qualquer composição durante os séculos XVII e XVIII” (SANFORD, 1979 apud RATZERSDORF, 2002, p. 10).

À medida que as modificações aconteciam no gênero ao longo do tempo, com o surgimento da Ópera Buffa italiana que despertou no público grande interesse pelo formato da ópera cômica, abriu-se um leque de novas possibilidades e valores para o canto erudito, dando abertura também para novas formas como o *Singspiel* (Alemanha), *Opera Comique* (França), e a *Zarzuela* (Espanha). Segundo Pacheco (2004) suas diferenças são menos importantes do que suas características em comum: todas compartilhavam do naturalismo e diálogo falado, imediatismo da performance na linguagem.

Nestes caminhos não se pode deixar de mencionar também as mudanças na técnica da ópera. Tratadistas como Tosi (1647-1732), Mancini (1714-1800) e Garcia (1805-1906), que foram grandes professores de canto e estudiosos sobre o assunto, promoveram alterações na forma de se pensar o canto erudito na época. O último, Manoel Garcia, trouxe um grande impacto não só para a ópera, mas para o desenvolvimento da técnica e da didática do canto lírico em geral, propondo ajustes vocais, mudanças tímbricas e abrindo espaço para outras técnicas ocidentais emergirem no cenário moderno. (PACHECO, 2004; NASCIMENTO, 2016).

De acordo com Nascimento (2016), destaca-se neste contexto, por exemplo, o *cantofalado*. Ainda segundo o autor, baseado em uma entrevista informal realizada com Laércio Resende¹ em 2012, não se pode definir ao certo como esse “canto falado” começou, mas seu uso incorporado à estrutura da música durante todo o século XIX na Europa foi coroado por Schoenberg (1874-1951) e desse ponto em diante passa a influenciar muitas composições vocais e também a forma de se cantar e interpretar estas obras. Neste novo cenário experimental, o *legato*, o cantar apoiado nas vogais buscando uma unidade de timbre ao longo das alturas musicais, perde espaço para uma técnica de emissão vocal que transita entre o canto e a fala. A linha do canto para Schoenberg devia se

¹ Músico/Cantor e Diretor Musical.

submeter precisamente ao aspecto rítmico e os cantores não deviam se expressar de uma forma que lembrasse o canto tradicional, o que trouxe transformações significativas na forma de se interpretar estas obras e cantar. Percebe-se assim, que é a partir do século XX, mais precisamente no período pós década de 50, que a voz, bem como muitos referenciais de qualidade vocal, perpetuados pelas técnicas cantáveis da era de ouro do canto lírico e seus diversos estilos composicionais, passam por um processo substancial de reformulação de valores. (NASCIMENTO, 2016).

Uma vez apresentado este breve delineamento sobre os gêneros vocais que nortearam o desenvolvimento técnico e o trabalho do cantor a partir do surgimento da ópera, reflete-se também sobre o canto erudito no Brasil, que teve início com a vinda da corte portuguesa para o país. Portugal, como uma nação com forte influência católica, tinha laços estreitos religiosos e culturais com a Itália, mais especificamente com Roma, e procurou trazer estas raízes para a sua colônia. Dentro deste contexto, a ópera foi um dos gêneros que mais se destacou. Contudo, na perspectiva de Nascimento (2016), mesmo Portugal consumindo um vasto repertório de Ópera, principalmente italiana, esta nunca se estabeleceu nesta nação com importância e influência, como nos demais centros europeus. Ainda existiram tentativas de criação de repertório operístico português e na maior parte das vezes, eram apenas traduções de libretos cômicos italianos. Esta herança portuguesa também foi repetida em território verde e amarelo.

Para estabelecer relações mais significativas com o campo do canto erudito e refletir sobre a configuração operística brasileira, Brandão (2012) enfatiza que apesar da prática operística em Portugal perder para os demais centros europeus, o consumo das obras compostas em terras ítalas era significativo, tanto que compositores nascidos nessa mesma terra foram convocados para os principais centros portugueses. Houve ainda a elaboração, por compositores portugueses, de obras do gênero dentro da autêntica tradição de ópera italiana, especificamente da escola napolitana. É possível observar assim uma linha delineada de consumo de ópera italiana em terras portuguesas e em suas colônias e o desenvolvimento de uma prática operística intensa. Os cantores eram, contudo, em sua maioria, importados da Itália e demais países europeus com tradição na área. A técnica para se cantar ainda era constituída de forma muito intuitiva. (BRANDÃO, 2012).

No que respeita ao cenário brasileiro propriamente dito, conforme expresso por Azevedo (1938) o drama em música *Le due Gemelle*, cujo registro fora perdido, foi considerado a primeira ópera brasileira, de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1769-1830). Tem-se, ainda, inúmeras referências com relação à realização de montagens e espetáculos unindo teatro e música desde a construção dos primeiros centros de povoamento na época da colônia, sejam elas obras de caráter e estrutura operística ou não. Chamados popularmente de autos, estas montagens foram levadas à apresentação em diversos centros urbanos do Brasil colônia, com destaque especial para o Rio de Janeiro. (AZEVEDO, 1938 apud BRANDÃO, 2012).

Percebe-se assim, que do mesmo modo que a prática musical religiosa aumentava, especialmente os motetos, missas, salmos e hinos, além de ladainhas, antífonas, matinas, sequências, *Te Deum*, divertimentos e peças para a Semana Santa, como cita Soares (2012), se difundia a música profana, em especial a música associada às representações cênicas; especialmente nos locais que gozavam de fartura econômica, o que significava a abertura de um vasto mercado para o emprego de músicos, incluindo os cantores. Apesar da maioria vir dos grandes centros europeus, especialmente com formação na escola italiana, já se vislumbrava um interesse maior dos brasileiros para esta forma de cantar. Observando os cantores estrangeiros a formação em canto erudito no Brasil se construía. (FREIRE, 2004; BRANDÃO, 2012).

Destaca-se, no entanto, que na perspectiva de autores como Castagna (2008), apenas a partir da criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 25 de março de 1857, há realmente uma primeira iniciativa concreta de estimular, propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua portuguesa. O projeto da Imperial Academia foi criado por D. José Amat, militar espanhol que fugiu da prisão em 1848, chegando ao Rio de Janeiro na condição de “Coronel do Estado maior insurrecto”. Cantor amador, compôs modinhas com influência da zarzuela espanhola para serem cantadas em português e em 1857 iniciou a carreira de empresário com a proposta de desenvolver o canto lírico em português. A ideia de Amat era criar uma ópera nacional que se opusesse à ópera italiana (CASTAGNA, 2008).

Apesar de ter tido curto período de funcionamento, este local rendeu grandes frutos para os compositores brasileiros e suas obras, dentre eles, Carlos Gomes (1836-1896),

considerado um dos compositores de ópera mais importantes do Brasil. A existência de Carlos Gomes (1836-1896) no panorama musical brasileiro marca também um reordenamento na relação dos músicos do Brasil com os centros de formação europeus, uma vez que a Itália deixa de ser o foco e passa este status a outras localidades como a França. No entanto, mesmo com a popularidade que os compositores de ópera francesa alcançaram no Brasil, a influência da música italiana ainda era muito forte, assim como a técnica do canto lírico advinda do *Bel Canto*. (BRANDÃO, 2012).

Caminhando no século XX, que foi marcado por uma onda nacionalista significativa, destaca-se a organização, em 1909, do Sindicato Lírico Fluminense no Rio de Janeiro, por amantes de ideias nacionalistas espelhadas em Wagner. Esta entidade, segundo registros, durou pouco, mas implantou marcas profundas na história da música brasileira como a inauguração, em 1909, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que seria o palco mais celebrado da ópera no Brasil. Azevedo (1950) atesta ainda a existência da Empresa do Teatro Lírico Brasileiro, voltada para difusão de obras e autores nacionais, fundada em 1910, que ajudou também a fortalecer o canto erudito no país e fomentou a formação de cantores nesta área (AZEVEDO, 1950 apud BRANDÃO, 2012).

Ainda no século XX destaca-se o Movimento Modernista, especialmente a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, e contribuiu para que diversos compositores brasileiros tivessem sua ascensão e influências no que hoje conhecemos como música erudita brasileira, com suas técnicas e estilos. Compositores como Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Guarnieri, Villa-Lobos, dentre outros, trouxeram marcas profundas para o desenvolvimento musical no Brasil, ajustando questões como libreto, tema, linguagem, inflexão de voz, texto e canto (AJZENBERG, 2009). Estes ajustes influenciaram também o trabalho do cantor, que deveria estar atento à forma de expressar com a voz estas transformações.

Conhecendo estes aspectos gerais sobre a vertente erudita do canto, em seguida caminha-se para outro universo de destaque quando se pensa no canto e em suas técnicas, o teatro musical.

1.1. Teatro Musical

Refletindo sobre técnicas de canto é importante abordar uma escola que tem ganhado cada vez mais espaço, a do Teatro Musical. Em sua dissertação de mestrado, Bergamo (2014) fala sobre o surgimento do teatro musical, relatando que foi por acaso que os americanos levaram o título de “Inventores do Teatro Musical”. Segundo a autora, era 1735, no dia 8 de fevereiro, a população da cidade de Charleston, Carolina do Sul, se reuniu em um tribunal para assistir o espetáculo *Flora*, que não estava na forma do teatro musical que se conhece atualmente, mas foi o pontapé inicial, com a união da fala e música em um espetáculo.

Após *Flora*, ainda século XVIII, com o país em guerra pela independência, foram proibidas todas as atividades teatrais na colônia, apenas existindo algumas companhias que viajavam pelo local, sendo a maioria deles, artistas estrangeiros. (...) O teatro americano, nesta época, se dava praticamente como uma extensão do teatro inglês. Os americanos copiavam ou importavam aproximadamente todas as produções inglesas, juntamente com os cenários, figurinos, textos e até partituras, competindo até mesmo por atores, mímicos e bailarinos, na maioria de origem francesa. Assim também como as produções europeias (Paris, Viena, Londres) que constantemente viajavam pelo país com seus espetáculos, influenciaram na formação do teatro musical americano (BERGAMO, 2014, p. 12).

Ainda de acordo com a autora, apesar da marca de 1735, vários historiadores afirmam que o nascimento do teatro musical americano aconteceu em 1866, com a estreia do *The Black Crook*, com enredo de Charles M. Barras e música de Thomas Baker. O título de “protótipo do teatro musical moderno” é devido à sua combinação de canções populares e números de dança inseridos na peça e representados pelos atores, sendo o espetáculo mais próximo do formato que conhecemos como musical nos dias de hoje. Ewen (1961 apud BERGAMO, 2014, p. 16) explica que “o que importava, de fato – e isto era a sustentação do negócio – eram as cenas e as vestimentas agradáveis à vista, as melodias deliciosas ao ouvido, e os artistas famosos no momento. Contemplavam-se os sentidos, mas não o intelecto” e os espectadores não tinham nenhuma preocupação se o enredo fazia sentido ou não, já que a opereta trazia temas de pura ilusão, um mundo de fantasias, de histórias

encantadas e com grande conteúdo de sentimentalismo, histórias como cavalheiros disputando damas e heróis sempre terminando a história com as heroínas.

Com essas transformações na forma de fazer o espetáculo, como na estrutura do evento, por exemplo, aos poucos outra técnica vocal foi nascendo e criando forma. Hoje conhece-se esta técnica como *belting*, cujo termo vem do verbo “to belt out”, que significa cantar de maneira forçada e gritada. Segundo Herr e Silva (2016) ainda há muita polêmica sobre o termo, mas o *belting* é hoje reconhecidamente um estilo ou técnica de se cantar em voz mista (mix) com predominância de sub-registro de peito, geralmente na região mais aguda da voz. A descrição do timbre envolve muito brilho (*ring*), voz metálica (*brassiness*), *twanginess* e dinâmica forte. O *belting* (ou *belt*) apareceu na década de 30, como uma alternativa ao *legit*, que era e ainda é o canto lírico da Broadway, porém com menos projeção e mais adequado ao microfone, com timbre e produção similares ao canto lírico.

No musical escrito e produzido por Rodgers (1902-1979) e Hammerstein II (1895 – 1960), *Oklahoma!*, o *belting* se fortaleceu como um timbre praticado por personagens caricatos ou em números de comédia. Desde então tem gerado muitas controvérsias entre os professores de canto. O grande pedagogo Richard Miller (1926 - 2009) afirmou que “esta prática induz a conflito físico”. Vennard, Silver e Novak estão entre tantos outros professores dos anos 1960 e 1970 que criticaram o *belting*. Destaca-se, contudo, que com os estudos em ciência vocal, o *belting* hoje apresenta mais liberdade na produção sonora, menos esforço, pouco vibrato e som brilhante (frontal), mas sem a fragilidade e instabilidade encontrada antes. (apud HERR; SILVA 2016). Para o professor de canto e maestro Marconi Araújo:

Podemos definir (Belting contemporâneo) tecnicamente como uma voz de laringe um pouco mais alta, de espaço faríngeo mais restrito resultando acusticamente em um som muito mais brilhante (...). A participação muscular é predominantemente de TA (tireoaritenóide), mas com muita participação de CT (cricoaritenóide), dentro do registro modal médio onde o TA já permite mais alongamento pelo CT, e não no registro de peito! A base da ressonância é orofaríngea. (ARAÚJO, 2013, p. 45).

No teatro musical a palavra e o texto vêm primeiro. A voz serve ao texto. A música, por isso, é escrita na região da fala (com a exceção do *legit*, que segue mais as regras do canto lírico). Por isso, “quando a música se separa um pouco da região da fala, a presença

do *belting* é tão importante, pois se preserva a articulação e a emissão mais natural da fala” (HERR; SILVA 2016, p. 2). Para Avelar:

Diferentemente da ópera, arte cênica em que cantores interpretam peças musicais, nas quais o que prevalece é a música, o *performer* de teatro musical, ao cantar enquanto atua, utiliza o próprio corpo para expressar emoções e pensamentos da personagem por meio de uma “fala cantada”, em consonância com um corpo cênico e presente, o que demonstra que a música está a serviço da cena, e não ao contrário, como na ópera. Portanto, é mister que o ator cantor não somente domine a técnica vocal, mas saiba colocá-la a serviço da interpretação teatral. (AVELAR, 2010, p.2)

Avelar (2010) afirma que a partir da década de 1920 houve uma busca para se fazer a fala cada vez mais inteligível. Um dos pensamentos era fazer com que a linha de canto do *performer* se tornasse próxima da fala, sem a impositação lírica e o *vibrato* contínuo. Em tempos em que os recursos tecnológicos de amplificação sonora eram escassos e/ou sequer utilizados, quais os recursos corporais que o *performer* devia usar para tornar sua voz audível ao ser acompanhado por uma orquestra em um grande teatro? É nesse contexto que surgiram novas experimentações que se deram através da busca pela projeção de voz do ator-cantor e pela desconstrução de determinadas convenções do canto lírico. No entanto, a partir da década de 1960, os musicais começam a ser amplificados e microfonados, diferenciando ainda mais a qualidade vocal, sendo a técnica então, cada vez mais adaptada até chegar na versão dos dias de hoje, moldada para ser executada com menos esforço, saúde, e garantir cada vez mais brilho.

No Brasil este gênero musical também ganhou muita popularidade nas últimas décadas e tem influenciado diretamente as questões técnicas no canto. Autores como Cardoso, Fernandes e Cardoso-Filho (2016), afirmam que o teatro musical no Brasil teve origem no ano de 1859, no Rio de Janeiro, de forma similar aos do teatro de revista francês: com humor, música, coreografias e irreverência. Como os espetáculos eram apresentados em língua francesa, exigindo do espectador o conhecimento da língua para seu pleno entendimento, alguns espetáculos não conseguiam um grande número de público, sendo assim, iniciou-se a popularização das operetas. Este tipo de dramatização, num mix de musical e comédia, aos poucos foi ganhando característica própria, traçando um caminho

oposto ao das óperas, que na época, eram consideradas como um gênero superior, especialmente pela elite burguesa. Para Cardoso et al., (2016) a influência norte-americana, em 1929, que coincidiu com a importação de filmes hollywoodianos para o Brasil, o sapateado, o foxtrote e os ragtimes, ritmos nascidos em territórios ianques, começaram a invadir os palcos brasileiros, sendo motivo de crítica para alguns intelectuais da época, que segundo Veneziano (1991), começaram a considerar o teatro musical brasileiro uma cópia de segunda classe do teatro musical americano. Esse estilo de teatro musical se manteve por várias décadas no Brasil. Baptista (2000) também nota, por exemplo, que a partir dessa nova demanda de cantores e atores *belters* iniciou-se a procura pelo aprendizado dessa técnica, que até então não havia sido experimentada pela fonética da língua portuguesa, em que predomina emissões de foco oral, em comparação às emissões de foco nasal da língua anglo-saxônica. (VENEZIANO, 1991; BAPTISTA, 2000 apud CARDOSO et al., 2016). Neste sentido, de acordo com Araújo (2013), a técnica *belting* precisou ser adaptada para o vernáculo e ganhou uma versão patenteada por ele em solo brasileiro, chamada *Belting Contemporâneo*.

O primeiro musical da Broadway versionado e adaptado para o português foi “My Fair Lady”, de Alan Jay Lerner (texto) e Frederick Lowe (música), e interpretado por Bibi Ferreira e Paulo Autran, em 1962. *Minha Querida Dama* fez sucesso no Brasil tanto quanto nos Estados Unidos, seguindo para uma segunda temporada de apresentações em São Paulo. Em consequência do sucesso da importação de My Fair Lady, não demorou muito para aportarem por aqui outras montagens norte-americanas. (BERGAMO, 2014). Porém, neste período, havia um marco da era do musical no Brasil, também conhecido como o ciclo de resistência política ou do musical engajado, em meio ao golpe da ditadura militar (1964). Nesta época, as montagens importadas, principalmente as americanas, começaram a sofrer rejeição, visto que alguns brasileiros julgavam o teatro americano como um teatro alienado e como um modelo imposto pelos opressores burgueses (VENEZIANO, 2010).

Com os modelos importados rejeitados, o Brasil, então, começou a procurar uma nova identidade e a principal foi a de temas nacionais e unindo a música popular brasileira com uma nova dramaturgia. Um dos artistas que mais contribuíram para um novo caminho no musical brasileiro foi o músico e escritor Chico Buarque (1994). As obras de Buarque eram o oposto dos musicais estrangeiros que estreavam no país e o foco principal dessas

montagens não era o de embalar a platéia, mas refletir e questionar o momento do país, provocando um questionamento social das escolhas políticas da época e criticando a abertura do país para o estrangeiro. (BERGAMO, 2014).

Seguindo para a década de 1980 houve então uma expansão da classe média, a expansão do ensino e o acesso à informação internacional e à consolidação do mercado musical. Na busca por novas tentativas de se criar um cenário diferenciado do musical, começaram a se produzir algumas importações de musicais da Broadway como: *A Chorus Line* (1983) de Hamslish (1944 - 2012) e *Cabaret* (1989) de John Kander (1927). Ambas as montagens, dirigidas por Jorge Takla, foram realizadas em São Paulo. A princípio os espetáculos eram com a forma norte-americana, mas posteriormente foi-se dando um toque mais nacional. Contudo, neste período, faltavam leis de incentivo, elencos preparados e teatros que comportassem este tipo de espetáculo. (BERGAMO, 2014).

Dando um salto no tempo, destaca-se que apenas em 2001, com a produção do musical “Les Misérables”, composto por Claude-Michel Schönberg (1944), com direção de Claudio Botelho, tem-se a marca do início de um momento novo e divisor de águas para o Teatro Musical Brasileiro. Tratou-se de algo grandioso, neste contexto sim, remetendo às escalas de grandeza das montagens da Broadway, e com grandes investimentos, consolidando cada vez mais os grandes espetáculos de teatro musical no Brasil (CARDOSO et al. 2016).

Com o sucesso e a popularização do *belting* advindo de terras ianques, é perceptível a grande mudança na articulação técnica adaptada para o vernáculo, além de outros aspectos incorporados pelo que se pode chamar de “jeitinho brasileiro” para se cantar, proveniente do estilo que já havia se consolidado no Brasil, o canto popular, apresentado a seguir.

1.2. Canto Popular

Segundo Piccolo (2003), como exemplos de canto popular internacional temos: o jazz e o blues nos EUA, a canção italiana, o tango argentino, a música cubana, e toda a música pop e rock produzida ao redor do mundo. Em escala comercial mundial e de modo aparentemente definitivo, a música popular urbana ocidental do século XX traz novidades como a inserção gradual da música popular, advinda da classe média e do proletariado urbano, na lucrativa categoria de novos consumidores, provocando o empoderamento das

novas indústrias de difusão audiovisual como a indústria fonográfica, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, o DVD, a Internet. Percebe-se assim que estas canções deixam de ser manifestações regionais para universalizarem-se, provocando a estandardização musical internacional de gêneros como pop, rock, jazz, funk, rap, bossa nova, entre outros. (ABREU, 2001).

Fernandes e Elme (2014, p. 2) afirmam que “especialmente a música norte-americana foi ganhando força durante a década de 1920 e consagrou-se definitivamente com o advento do cinema falado”, influenciando fortemente também a música popular brasileira. Para Piccolo (2005), boa parte do aprendizado do canto popular é informal e é proveniente da imitação. Cabe ao intérprete a inovação, a evolução e a improvisação, que fazem parte da dinâmica da cultura, pois caso houver, surgirá como escolha, consciente ou não, que já saberá de antemão os parâmetros estéticos e estilísticos de sua arte. Diferentemente da maioria das outras técnicas vocais citadas, o resultado estético vai depender muito do que o aluno quer como resultado sonoro e cabe ao professor prover o aluno de um corpo de conhecimentos; ao aluno, a liberdade de escolher entre segui-lo ou não.

Sobre o caráter das obras populares, Abreu (2001) afirma que:

No caso do canto popular, quem determina o caráter da obra é geralmente o intérprete. Ele pode, com maior ou menor intensidade, subverter as características da canção: variações sutis ou gritantes na linha melódica, na divisão rítmica, no andamento, na harmonia, no acompanhamento instrumental, na dinâmica, tonalidade à sua escolha (ABREU, 2001 apud PICCOLO, 2003, p. 8).

Percebe-se assim que o canto popular busca uma infinidade de sons e não uma padronização sonora, levando em consideração a intenção estética individual, diferente do canto erudito, que busca uma sistematização sonora e uma firmeza glótica capaz de suportar a pressão subglótica. Destaca-se ainda que, de um modo geral, há uma flexibilidade muscular maior se comparada ao canto lírico (ELME, 2015). Pensando na música como expressão artística plural, o canto popular exige do cantor uma grande versatilidade vocal não apenas em termos estilísticos, mas em termos técnicos e muscular conforme se referenciou anteriormente. Segundo Silva (2016, p. 390), “esse hibridismo não é inédito em técnicas vocais e existe consciente ou não, em grandes centros de canto como

os Estados Unidos”. Outro ponto importante a se considerar é que a música popular urbana ocidental contemporânea vai estabelecer elementos musicais tradicionais que no século XX foram desconsiderados na música erudita como: tonalidade, modalismos regionais, consonâncias, pulso regular, repetição temática, entre outros. (ABREU, 2001 apud PICCOLO, 2003), o que também se refletirá nas questões técnicas do cantor.

Considerando a diversidade estilística do Canto Popular, destaca-se que o resultado estético e vocal pode mudar a cada cidade, estado, ou país, sendo também uma forma mais acessível de manifestação artística vocal. Refletindo sobre o canto popular no Brasil, Elme (2015) ressalta que a música popular urbana configurou-se a partir do final do século XIX, mas suas origens remontam ao século XVIII, período em que aspectos musicais eruditos, populares e folclóricos conviviam intensamente. A este respeito o autor complementa:

Dois modelos de canto podem ser observados desde que surgiram as primeiras gravações fonográficas de música popular em 1902: um modelo ligado à tradição erudita europeia, que investiu nos aspectos melódicos da canção através da valorização dos saltos, potência vocal e notas longas, utilizando-se, entre outros recursos, de *vibratos*; outro no qual prevalecem os aspectos entoativos da canção, inspirado nas tradições do canto responsorial afro-brasileiro e do canto indígena. (ELME, 2015, p. 9).

Pode-se assim destacar que o canto popular brasileiro despontou inicialmente como um “modelo erudito adaptado”, derivado do teatro de revista, que teve suas primeiras manifestações na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, que lembrava a projeção do canto lírico. (ELME, 2015).

Para Coutinho (2012):

Em consequência da origem popular, há elementos, no canto popular brasileiro, da entoação coloquial, da fala do povo, da cultura e linguagem mais espontâneas, o que implicaria também em uma diversidade na maneira de se cantar.

Outro ponto importante a se destacar é que a padronização do canto popular brasileiro não ocorreu de forma sistematizada como a do canto lírico, uma vez que alguns estilos do primeiro, parte do princípio de que o mecanismo de fonação utilizado seja próximo da voz falada, com menor firmeza glótica e compressão muscular do que o canto

tradicional. Para Nuñez (2006), existem algumas proximidades entre alguns estilos de canto popular e a voz falada, porém a voz falada apresenta um timbre mais pobre, mais seco que a voz cantada, com menos projeção e menos ressonância, se comparados ao samba ou à bossa nova, por exemplo.

Existem diversas variações de gêneros musicais populares no Brasil, alguns da região sudeste citados por Baia (2011) que partir da institucionalização da MPB no final dos anos 1960, constituíram uma linha formativa que abrange três gêneros – samba, bossa nova e MPB. Contudo, espalhados pelo Brasil, tem-se uma infinidade de estilos de extrema importância cultural como apresentado por Trotta e Monteiro (2008), destacando-se, por exemplo, o frevo, axé, brega, reggae, carimbó, calipso e forró. Alguns ritmos estrangeiros que também foram abraçados no país são o *Reggae*, o *Jazz* e o *Rock*. Cada um desses gêneros, independente de sua origem, tem sua particularidade em termos de técnica do canto, mostrando assim as múltiplas possibilidades vocais que podem ser exploradas pelo ser humano.

Apresentados estes pontos, no capítulo que segue aborda-se sob o viés teórico aspectos gerais sobre a mistura de técnicas no canto.

2. A MISTURA DE TÉCNICAS NO CANTO

Estudos apontam que desde o século XX tem existido um processo musical que proporciona o surgimento de novos estilos vocais que cobram versatilidade do cantor, aumentando o leque de atuação do profissional da voz cantada, indo além da tradicional técnica do canto lírico. Baseado em pesquisas científicas, tem se desenvolvido novos métodos para preparar performances e assim, produzir qualquer tipo de som falado ou cantado. (NASCIMENTO, 2016). Estas transformações começaram a acontecer com Manuel Garcia (1805-1906), que além dos estudos sobre pedagogia do canto, desenvolveu ferramentas específicas para se analisar e trabalhar a voz do cantor. Segundo Mariz (2013):

Mais de 170 anos depois das primeiras observações *in vivo* da fonação cantada, feitas pelo professor de canto Manuel García por meio da laringoscopia indireta, o universo da pedagogia vocal encontra-se em plena colheita dos frutos de uma segunda onda de pesquisa científica

avançada sobre a voz, emergente marcadamente da segunda metade do século XX para cá, e impulsionada pela explosão de inovações tecnológicas e pelo trabalho de equipes multidisciplinares. Tal qual ocorreu no campo do ensino de canto nos anos subsequentes a 1841, data em que García publicou a primeira parte de seu tratado sobre a fisiologia do canto, o influxo de informações novas vem exercendo enorme influência sobre a pedagogia vocal contemporânea. Muitos professores de canto e cantores se tornaram sujeitos de pesquisa e coautores de trabalhos junto com cientistas da acústica, da fonética e da fisiologia da voz, e vêm propondo investigações sobre tópicos diretamente ligados à fisiologia da voz cantada (MARIZ, 2013, p. 5).

A partir do desenvolvimento da laringoscopia por Manuel Garcia (1805-1906) os estudos sobre voz começaram a sofrer significativas transformações. Neste sentido, analisando algumas das tecnologias atuais para análise do mecanismo vocal, apontadas por Mariz (2013), percebe-se que estas ferramentas auxiliam também nos estudos contemporâneos de canto. São elas: telelaringoscopia estroboscópica ou em *high speedimaging*, que mostram o funcionamento das pregas vocais em cada ciclo de vibração, a ressonância magnética em tempo real, que facilita visualizar em detalhes como acontece a articulação de diferentes sons do canto e os *softwares* de análise acústica e sintetização de voz, que permitem a simulação e a extração automática de dados que poderiam levar meses ou até anos de trabalho se feitos por meio de cálculos manuais. Estas tecnologias estão sendo fundamentais para os novos estudos em canto, como por exemplo, influência da força abdominal e do volume pulmonar na fonação, fisiologia dos registros vocais, o fenômeno da ressonância vocal na voz cantada, a fisiologia e a acústica dos diferentes tipos de canto, entre outros (MARIZ, 2013). Identifica-se também que o desenvolvimento destes recursos têm auxiliado na consolidação do conceito definido como “plasticidade vocal” (NASCIMENTO, 2016), e na percepção de que os ajustes vocais podem ser executados com saúde vocal.

Assim como os processos de estudos vocais têm se modificado à medida que as tecnologias e pesquisas avançam, como apontado por Nascimento (2016), o surgimento de novos estilos vocais cobra esta versatilidade do cantor; versatilidade que só pode ser alcançada através da compreensão do conceito acima referenciado, a plasticidade vocal, que tem sido amplamente desenvolvido.

Sobre este conceito, Sacramento (2012) desenvolve em seu artigo “As vozes do Performer” que:

Até à última década do século XX, a única técnica vocal considerada correta, no âmbito da música ocidental, foi a técnica de canto lírico, ou do canto erudito. Os estilos não eruditos, e o trabalho vocal dos atores, não beneficiavam de técnicas vocais específicas. As exigências técnicas colocadas pelos novos estilos vocais que surgiram durante o século XX trouxeram consigo a necessidade de uma técnica vocal versátil que permite executar todos os sons, em qualquer tipo de fonação e qualquer gênero musical, de forma consistente e segura. Na última década do séc. XX, com base nas descobertas da investigação científica, foram criados novos métodos de técnica vocal destinados a preparar os performers para produzir qualquer tipo de som, falado ou cantado, através da aquisição de uma grande plasticidade vocal. Estes métodos não excluem os processos corretamente desenvolvidos com as técnicas tradicionais, mas alargam o espectro de possibilidades do performer para além da técnica tradicional de canto erudito (SACRAMENTO, 2012. p. 11).

O pesquisador sueco Sundberg (2015) também comenta sobre o uso de mais de uma técnica vocal para se cantar:

Cantores em geral adaptam o uso de suas vozes ao gênero musical em que atuam, e muitos deles podem vir até mesmo a atuar em diferentes gêneros. Uma forma eficaz de conhecer as peculiaridades vocais em diferentes gêneros musicais é comparar as características da voz de um mesmo cantor em diferentes usos vocais. Esse tipo de método oferece algumas limitações, como a de se ter apenas um cantor como referência para análise; no entanto, se esse cantor for bem-sucedido na execução dos diferentes gêneros, esses resultados serão ainda assim significativos... (SUNDBERG, 2015, p.275)

Rosemberg e Leborgne (2013), defendendo a proposta de plasticidade vocal e mistura de técnicas, no livro intitulado *The Vocal Athlete* (2013), trazem o conceito “plasticidade vocal” com outra terminologia, identificando o profissional que trabalha nesta lógica como “cantor híbrido”. Sobre este tema de trabalho as autoras afirmam:

O “cantor híbrido” refere-se ao atleta vocal que possui grande habilidade em executar múltiplos estilos, possuindo uma sólida, ágil e adaptável técnica vocal afim de atender as atuais demandas da indústria musical vocal em constante evolução. (ROSEMBERG; LEBORGNE, 2013 apud NASCIMENTO, 2016, p. 20).

Rosemberg e Leborgne (2013) consideram também que hoje em dia espera-se do professor de canto uma habilidade no ensino de vários estilos vocais abrangendo o lírico,

teatro musical, canto popular e outras variações. Porém, muitos cursos de pedagogia vocal não os preparam para ensinar esses múltiplos estilos, apesar da contínua exigência do mercado, deixando assim uma lacuna no ensino de canto no país. Os autores supracitados compilaram uma coleção de 60 exercícios vocais dos mais variados estilos, sugeridos por professores conceituados e reconhecidos internacionalmente, para que possam ser usados em estúdios de canto (NASCIMENTO, 2016).

Atendendo ao repertório de música vocal contemporânea em suas mais variadas vertentes, como lírico, teatro musical, MPB, pop americano, rock, jazz, hip-hop, *world music*, entre outros gêneros contemporâneos, desenvolveram-se novas técnicas adequadas à produção de fonações mais extremas da voz como o grito, o grunhido, as qualidades vocais necessárias às dublagens, distorções vocais, às sonoridades adequadas a cada estilo vocal dos séculos XX e XXI. As novas técnicas vocais, apesar de eficazes, não constituem uma solução instantânea ou milagrosa, pois exigem tanta dedicação e investimento como as técnicas vocais tradicionais (SACRAMENTO, 2012).

Fiuza (2018) em seu artigo “Cantar “rasgando a voz” pode ser uma prática saudável?” comenta que a voz distorcida ou rasgada como é mais conhecida popularmente, é comum em diversas formas de canto e não apenas no *rock*. Segundo o autor, as distorções vocais intencionais estão presentes na música há muitos anos e nas mais diversas culturas humanas. Mesmo assim esses tipos de produção ainda esbarram em preconceitos no sentido de se considerar, sem comprovação científica, que são prejudiciais à saúde vocal. Os cantores de rock e de seus subgêneros são conhecidos por fazerem uso de vozes que se assemelham a distúrbios e alterações vocais. Contudo, autores como Titze (1998) reconhecem que tanto o rock, como o jazz, como cântico tibetano e até mesmo o canto clássico operístico podem recorrer a estes efeitos. Ainda de acordo com o autor, as distorções vocais podem aparecer até de forma involuntária no choro de um bebê, por exemplo, uma vez que são produzidas pela enorme pressão subglótica gerada de forma espontânea. Destaca-se, porém, que trabalhado de forma correta, pode ocorrer de forma intencional e saudável no canto. Atualmente existem, por exemplo, muitas bandas de rock que utilizam o recurso de distorção vocal intercalando ajustes pertencentes ao canto lírico; é comum esta mistura. É comum também, em alguns gêneros do metal como o metal melódico e *power metal*, em que a canção exija uma forma de cantar que englobe a

produção de *vibratos*, *legatos* e impostação vocal que sonoramente se assemelham às utilizadas no canto lírico, tornando a estética muito similar, mas ainda assim fazendo o uso de distorções vocais, exigindo pleno domínio da técnica vocal, agregado à possibilidade de se estimular a plasticidade vocal. (FIUZA, 2018).

Um dos exemplos mais conhecidos em que se exige a mistura de técnicas ou plasticidade vocal é no teatro musical, que conforme se apresentou no primeiro capítulo, atualmente vem se expandindo em vários países do mundo e já se tornou um mercado lucrativo no Brasil. Portanto, faz-se de suma importância o uso de uma correta orientação vocal, uma vez que as audições são nos moldes da Broadway. Nessas audições, cada vez mais tem se exigido versatilidade do ator-cantor. Segundo Nascimento (2016), em Nova York, por exemplo, já existem audições em que a banca examinadora é composta por diretores e professores tanto de ópera quanto de musicais, e nelas, o cantor ou a cantora precisa ir com pelo menos duas peças preparadas: uma no estilo erudito (uma canção ou uma ária de ópera, por exemplo), e outra no estilo de musical, “beltada”, ou seja, já se faz audições para cantores *crossover*, exigindo que o profissional tenha domínio de diferentes técnicas e saiba transitar por elas. Pode-se entender assim, que algumas das exigências de um cantor *crossover*, ou seja, o cantor que atua valendo-se da plasticidade vocal, se baseia em flexibilidade e versatilidade, uma vez que os movimentos que envolvem essa base técnica pedem uma configuração específica muscular e articuladora do trato vocal, se ajustando de acordo com o repertório escolhido ou trabalhado.

Sobre *belting*, de acordo com Moço (2010):

As informações mais coerentes que a literatura aponta são aquelas que defendem que as alterações do *belting* devem ocorrer no filtro e não na fonte. Não se deve interferir no mecanismo de peso, mas sim no aumento da estridência através da manipulação do trato vocal. O som estridente do *belting* é resultado da constrição anteroposterior, com leve elevação laríngea e tensão do dorso da língua para a produção de harmônicos mais agudos que darão ao som seu caráter mais estridente. A literatura associa a voz metálica que se usa no *belting* como uma voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda picante. (MOÇO, 2010 apud NASCIMENTO, 2016 p. 14)

E também de acordo com Mariz (2013) e Edwin (2002):

Em relação à fisiologia do *belting*, a laringe fica elevada, há um aumento da atividade do músculo tireoaritenóideo (TA), a fase de fechamento das

pregas vocais é longa com as pregas vocais completamente estiradas, provocando o aumento da frequência vocal. Nestes ajustes laríngicos não se têm bem estabelecidas as diferenças nos ajustes vocais dos cantores líricos em face a uma adaptação necessária às exigências do teatro musical (EDWIN, 2002; MARIZ, 2013, apud CARDOSO E FERNANDES, 2015).

Para alguns estudiosos vocais brasileiros, a técnica do *belting* pode ser nociva principalmente pelo fato de o trato vocal apresentar uma laringe um pouco mais elevada e ter uma predominância na ação do Tireoaritenóideo (TA), o que geraria tensões físicas na região do pescoço e seria a causa de possíveis problemas vocais. Porém, Araújo (2013) aponta que as lesões vocais não são devidas a uma técnica específica ou à mistura delas. Na perspectiva do autor, cantores líricos e populares e de diferentes estilos estão sujeitos a lesões e a posição da laringe ao cantar segundo este autor, causa controvérsias, uma vez que em todos os estilos de cantar há uma mudança na posição laríngea. A este respeito Cardoso e Fernandes (2015), com base em estudos desenvolvidos por Cielo (2011) e Popeil (2007), afirmam que a escola de *bel canto* europeu questionou a validade artística e estética deste estilo de cantar e o considerou “perigoso” por causar lesões vocais. No entanto, conforme reforça Parution (2009), muitas dessas lesões vocais poderiam ter sido ocasionadas pela falta de uma orientação adequada, experimentando este estilo de cantar por si só, por imitação, sem o acompanhamento de um profissional especializado na área. Como apontado por Urech (2006), o segredo do equilíbrio do *belting* está na percepção de como usar os ajustes vocais (musculatura, apoio e ressonância), e na interação entre o Tireoaritenóideo (TA), responsável por aduzir, tensionar e relaxar as pregas vocais, e o músculo cricotireoideo (CT), que funciona como adutor secundário das pregas vocais, por provocar o alongamento das mesmas (CIELO, 2011 apud CARDOSO E FERNANDES, 2015).

Em sua dissertação de mestrado, Pacheco (2017) propôs um estudo para avaliar o impacto imediato de demanda vocal no teatro musical, verificando se existe uma correlação entre as práticas do gênero e sintomas vocais. Participaram da pesquisa 264 cantores entre 16 e 72 anos de idade, com média de 33 anos. Segundo a fonoaudióloga, todos os participantes faziam parte dos elencos de cantores/atores de espetáculos de teatro musical em cartaz no momento da coleta dos dados. Para avaliar a presença de sintomas vocais, esta

utilizou o questionário *Evaluation of the Ability to Sing Easily* – EASE, com tradução e adaptação cultural para o português brasileiro como EASE-BR. A EASE-BR explora aspectos de fadiga vocal, índice de risco vocal e preocupação vocal depois de uso de voz profissional. Não houve diferença significativa entre sexo, idade, número de horas de prática de canto e prática de aulas de canto em relação aos escores totais do EASE-BR e suas subescalas, porém, artistas com mais tempo de prática de canto apresentaram valores menores quanto aos escores totais e das subescalas do questionário. Também em relação à prática de diversas atividades de voz cantada, cantores *crossovers* que estão no teatro musical e também cantam ópera ou vocal solo apresentaram valores menores no escore total da EASE-BR. Portanto, para Pacheco (2017), o impacto imediato de demanda vocal após uma apresentação teatral pode ser considerado positivo, já que os cantores consideraram suas vozes aptas para uma nova apresentação.

Andrews (2013) afirma, contudo, que o cantar múltiplos estilos, misturar técnicas, ou canto *crossover*, como se conhece, mesmo que não seja algo novo, desperta grande controvérsia e opinião polarizada. O autor complementa ainda que estudantes de canto erudito são frequentemente alertados de que se mergulharem em outros gêneros vocais poderão ter sua técnica clássica prejudicada ou destruída. Porém, assim como o teatro musical, o canto erudito inclui uma variedade de estilos composicionais e interpretativos, como ópera, oratório, *lieder* e *chansons*. Pensando nestes aspectos destaca-se que, enquanto em uma vertente se canta com o mesmo ajuste e muda os estilos composicionais, o outro adapta a cor da voz à medida que a obra e o estilo composicional muda. Para Andrews (2013), a polarização do assunto sobre mistura de técnicas provém da abundância da literatura na pedagogia do canto erudito, em contraposição à escassez de publicações sobre os outros estilos. O autor afirma ainda que a cor da voz é um forte elemento quando se atravessa estilos e compara árias de Stravinsky na ópera *The Rake's Progress* com alguns solos da Maria em *West Side Story*, de Bernstein (1918-1990), em que considera que quase não há diferença em termos de cor e tessitura. Complementa então que é muito mais sobre ter uma técnica mais flexível, do que aprender uma técnica completamente diferente. Canto efetivo e saudável é canto efetivo e saudável, independente de estilos. Falhas técnicas como um mau controle respiratório, tensão de língua ou mandíbula rígida existe em qualquer técnica. (ANDREWS, 2013).

Ainda de acordo com Andrews (2013), para cantores eruditos transitarem com sucesso em vários estilos musicais, precisam - entre outras exigências do gênero - produzir muito menos som, e terem a consciência de que o trato vocal no canto contemporâneo costuma ser mais achatado do que no canto erudito, já que a laringe é mais alta neste âmbito, o excesso de volume pode sobrecarregar a musculatura (por isso a ajuda de um microfone para amplificação da voz). Utilizar menos volume vocal e um timbre mais claro (resultado de um achatamento do trato vocal) pode trazer sensações desconhecidas para o cantor erudito. Portanto, para se chegar a uma emissão sonora ideal e saudável é necessário trabalho focado e boa orientação com um professor qualificado.

Cada estilo vocal demanda determinado ajuste por parte do cantor, que deve estar preparado para fazê-lo. Acredita-se que o estudo sobre a mistura de técnicas, ou seja, o *crossover singing*, poderia ser fundamental neste sentido. Como considerado por Herr e Silva (2016), em solo verde e amarelo a tradição acadêmica se limita a dois tipos de cursos de canto: o canto lírico, que ainda é maioria nas universidades e o canto popular, que mais recentemente começou a ter espaço nas universidades. Ainda existem poucos lugares para o cantor que quer aprender esta versatilidade e a transitar por diferentes estilos. Muitas vezes a técnica tradicional do canto antigo italiano (*bel canto*) é replicada sem as devidas adequações a outros estilos. É fato que a base técnica do canto erudito permite o treinamento e gerenciamento da respiração, da musculatura abdominal e intercostal, da musculatura intrínseca e extrínseca da laringe, dicção e articulação. No entanto, a execução e prática de outros gêneros técnico-vocais exigem ajustes específicos musculares e a redobrada compreensão do que fisiologicamente acontece no corpo quando se interpreta diferentes tipos de repertório.

Para alcançar a expertise em mais de um gênero vocal, é preciso bastante prática, orientação correta e de preferência o suporte de um bom professor que entenda a temática *crossover*.

No capítulo a seguir apresenta-se a parte empírica do trabalho, em que serão analisadas as percepções de quatro professores de canto atuantes no Brasil sobre a temática, bem como uma discussão dos resultados confrontando as análises com as percepções dos teóricos referenciais.

3. A MISTURA DE TÉCNICAS NO CANTO: PERCEPÇÕES DE DOCENTES ATUANTES NO BRASIL

Esta pesquisa procura analisar de que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode auxiliar a formação do cantor. Para tal foi elaborada a seguinte questão de pesquisa: De que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode contribuir para a formação e atuação profissional do cantor? A escolha do tema partiu de uma motivação pessoal da investigadora, uma vez que grande parte das universidades federais no Brasil que têm curso de Música com habilitação em canto enfatiza o estudo do canto lírico. A mistura de técnicas vocais, neste caso, muitas vezes é vista como algo prejudicial à formação do cantor e mesmo à saúde vocal do mesmo. No entanto, os estudos de canto têm se aprimorado cada vez mais, e nomes importantes da pedagogia vocal, tanto nacionais como internacionais, como o Araújo (2013), Nascimento (2016), Coelho (2014) e Fiuza (2018), apontam benefícios na musculatura do trato vocal e na carreira, relacionados a este cruzamento de técnicas, apontando ainda uma maior abrangência dos profissionais no mercado de trabalho, e uma resposta mais rápida para uma troca de ajuste vocal, maior versatilidade em papéis (seja em teatro musical ou simplesmente em interpretação de canções) adequando assim, ao atual modelo de trabalho vigente que alcança a realidade da maioria dos cantores que sai em busca de uma atuação profissional mais sólida. Partindo do problema estabelecido, a pesquisa teve como objetivo geral analisar de que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode contribuir para a formação e atuação profissional do cantor. E como objetivos específicos os seguintes tópicos:

- ❖ Aprofundar os conhecimentos sobre as principais técnicas utilizadas atualmente para a formação do cantor;
- ❖ Compreender as perspectivas de diferentes autores sobre a mistura de técnicas vocais no canto;
- ❖ Conhecer as percepções de professores de canto brasileiros com diferentes abordagens de técnicas;

Comparar as opiniões dos participantes sobre a mistura de técnicas para a formação de cantor.

Quanto à metodologia adotada para dar respostas ao problema de investigação, optou-se pela abordagem qualitativa que para Godoy (1995), tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental, valorizando o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada, uma vez que o pesquisador usa sua própria pessoa como o instrumento mais confiável de observação, seleção, análise e interpretação dos dados coletados. Ainda de acordo com a autora, a pesquisa qualitativa é descritiva e dá valor aos significados, diferentemente da quantitativa, que é mais numérica e valoriza a quantidade. Na abordagem qualitativa, os dados coletados aparecem sob a forma de transcrições de entrevistas, anotações de campo, fotografias e vários tipos de documentos, uma vez que esta busca a compreensão ampla do fenômeno que está sendo estudado, considerando que todos os dados da realidade são importantes e devem ser examinados. Utilizando este modelo de pesquisa como base, foram entrevistados quatro professores da área do canto, por meio de formulários da web, buscando coletar dados e vivência de professores favoráveis ou não à mistura de técnicas no canto, o *crossover singing*.

Foram escolhidos quatro professores, três deles atuantes em São Paulo, e o outro atuante em Minas Gerais. Os critérios para a seleção dos professores foram:

Inclusão:

- ✓ 1 Professor em nível nacional que trabalhe com a estética do *crossover*;
- ✓ 1 Professor de formação erudita e que trabalhe com canto lírico;
- ✓ 1 Professor com formação em canto e fonoaudiologia;
- ✓ 1 Professor que trabalhe com apenas uma técnica;
- ✓ Professores que atuem há mais de 10 anos;
- ✓ Professores disponíveis para colaborar com o estudo.

Exclusão:

- ✓ Professores que têm menos de dez anos de atuação com o ensino do canto.

A partir da elaboração destes critérios foi feito o primeiro contato com os docentes, para verificar a possibilidade de contribuição com o estudo, e estruturou-se também o roteiro de entrevistas, que posteriormente foi transformado em um questionário online dadas as dificuldades para se ajustar as entrevistas presenciais com os participantes. O formulário, desenvolvido na plataforma Google Docs, foi construído pela investigadora e abarcou perguntas que se consideraram relevantes para a compreensão da temática. As perguntas foram divididas em dois blocos – caracterização dos professores e a percepção dos docentes sobre a temática em estudo sendo o primeiro bloco composto por oito perguntas, e o segundo por nove. Para a validação do instrumento, foram realizadas várias sessões de orientação com o intuito de afinar as perguntas e deixá-las mais direcionadas para a busca de respostas para o problema estipulado. A revisão bibliográfica também foi fundamental para que as perguntas fossem elaboradas de acordo com o problema de pesquisa proposto.

O primeiro contato com os docentes foi feito através do endereço eletrônico. O termo de consentimento livre e esclarecido também foi elaborado e enviado aos docentes junto com o questionário online. Atendendo às questões éticas em pesquisa, no termo assinado pelos docentes garantiu-se também o anonimato dos mesmos, que foram identificados na análise dos dados com as quatro primeiras letras do alfabeto – A, B, C e D. O período de respostas estipulado para os participantes foi de uma semana, mas todos os docentes responderam prontamente, entre os dias 17/06/2019 e 21/06/2019. Apenas dois professores contatados não se manifestaram e foram substituídos por dois docentes que também se enquadravam nos critérios estipulados e estavam disponíveis para colaborar com a pesquisa.

Após o recebimento das respostas foi feita a análise de dados recorrendo-se a proposta de análise de conteúdo estipulada por Bardin (1977). Construiu-se um guia/roteiro de análise para subtrair do texto os pontos mais relevantes do discurso dos docentes. Segue então no próximo bloco a primeira parte, caracterização dos professores entrevistados.

3.1. CARACTERIZAÇÃO DOS PROFESSORES PARTICIPANTES DO ESTUDO

Conforme se apresentou anteriormente, foram selecionados quatro professores da região sudeste do Brasil. Para garantir o anonimato dos docentes estes professores foram

designados com letras do alfabeto – professores A, B, C e D, conforme citado anteriormente. Assim, destaca-se o seguinte panorama:

O professor A é licenciado em música e mestre em Fonoaudiologia e atua em São Paulo. Leciona há quatorze anos como professor de canto e como formação complementar fez o curso *Ciência da Voz Cantada* com Johan Sundberg, *Avaliação Objetiva da Voz* com Marco Guzman. *Vozes Supraglóticas* com Ele Bruni. *Somatic Voicework* com Jeanie LoVetri. *Extreme Voices* com Melissa Cross. Dá aulas particulares em estúdio. Professor convidado da Formação Integrada em Voz (FIV-CEV). Criador do curso de formação em Ciência e Pedagogia Vocal, ministrado em São Paulo.

A professora B é doutora em música e professora em uma universidade pública, tem lecionado ao todo há mais de trinta anos como tal e também dado aulas particulares.

A professora C é pós-graduada, e embora não tenha especificado a área, é *Voice Coach* especializada em musculatura do trato vocal. Como área de atuação, é professora desde 2002 trabalhando com aulas particulares, em estúdios, com aulas individuais ou em grupo, além de acompanhamentos em musicais.

Já a professora D tem graduação em Fonoaudiologia e especialização em Voz, além de mestrado em Música, trabalhando na área há 13 anos, tanto no ensino superior, quanto em aulas particulares.

Conhecendo o perfil dos docentes, em seguida, dá-se sequência com a apresentação da percepção dos candidatos.

3.2. PERCEPÇÕES DOS DOCENTES ENTREVISTADOS

Foram direcionadas aos participantes nove perguntas com o intuito de se conhecer o que pensam sobre a mistura de técnicas na formação do cantor. Contudo, considerou-se importante colocar questionamentos também sobre a estrutura de suas aulas, com o intuito de se visualizar com mais detalhes como isto aparece no discurso dos mesmos. Desta forma, com relação à primeira pergunta que procurava “compreender como desenvolve uma aula de canto e quais as etapas”, foi possível perceber que um ponto comum entre três professores, A, C e D, é a avaliação inicial que fazem dos alunos, procurando conhecer os objetivos que os discentes buscam com as aulas. Consideram esta etapa fundamental para

direcionar o aluno para o resultado desejado. Apenas uma professora, designada como B, apontou apenas que em termos de estrutura de suas aulas foca em aquecimento e repertório.

Na segunda pergunta que procurou saber “a técnica que o professor utiliza em suas aulas”, destaca-se, por exemplo, que o professor A respondeu que não trabalha uma técnica específica e acredita que a base do treino é funcional, partindo dos modos de fonação e biomecânica da voz. Isto significa que é um professor que não se prende a uma técnica específica e treina seus alunos trabalhando a musculatura de forma que ela proporcione determinado resultado estético, não especificado. A professora B segue a escola italiana de canto lírico e é a única professora que é formada e especializada em uma técnica e apenas dá aula da mesma. É interessante perceber que apenas as professoras C e D afirmam trabalhar o que o aluno preferir, apesar do A deixar implícito. Ainda na perspectiva da professora D, que tem formação erudita e estou seguindo a técnica de escola de canto italiana:

Existem vários exercícios de outras técnicas que podem ser benéficas ao meu aluno. Sendo assim, penso mais nas necessidades do meu aluno tentando agregar os exercícios técnicos que irão favorecer aquela voz e suas deficiências, do que pensar uma técnica específica (fechada). Existem exercícios fantásticos em várias técnicas, a diferença é saber identificar e aplicar o exercício certo para o aluno. (PROFESSORA D).

Isto mostra a abertura da professora às formações que envolvam a aprendizagem de outras técnicas, e também percebe-se que ela e o professor A trabalham de formas similares, talvez por ambos possuírem algum nível de formação fonoaudiológica.

Na terceira questão, que procurava analisar a opinião dos professores “a respeito da mistura das técnicas de canto”, as respostas dos docentes foram significativas para o tema em análise. A professora B, por exemplo, considera em sua resposta, escolas de canto lírico (alemã, inglesa, italiana, francesa) como técnicas diferentes e não a mesma técnica, com variações em cada país anteriormente citado. Nas palavras da docente “Evito, porém, há casos em que o aluno tem dificuldade de se adequar na escola italiana, daí vou buscando trazer elementos de outras escolas (mas é raro).” (PROFESSORA B). Já o professor A foi fiel à resposta da sua última pergunta também correlacionando funcionalidade, uma vez que para ele, não existe mistura quando se pensa de forma funcional, apenas direcionamento estético após a construção da voz. Já professora C acredita que a mistura de técnicas é

fundamental para a formação de um cantor, tornando-o capaz de dominar todos os estilos vocais. A professora D também acha válido, porque prefere focar e pensar muito mais nas questões fisiológicas do exercício junto com o raciocínio clínico do que uma técnica fechada, como por exemplo, focar apenas numa escola de canto lírico.

Em relação à quarta pergunta, que se direcionou mais para as questões de saúde vocal, a pesquisadora questionou os docentes se “do ponto de vista fisiológico, acreditavam que a mistura de técnicas poderia ser uma prática saudável”. A este respeito, o professor A defende a mistura de técnicas e ainda menciona benefícios para um cantor que transita entre os diversos ajustes vocais, uma vez que na perspectiva do docente, um cantor que canta sempre da mesma forma pode tornar a voz rígida, com posições de laringe e trato vocal sempre igual ou sabendo utilizar apenas um modo de fonação. A professora C não responde diretamente a questão, mas menciona que um cantor que associa a técnica respiratória do lírico à técnica do drive será um cantor muito capaz. A professora D responde que acredita ser saudável, e segundo ela os ajustes são criados e as memórias musculares se formam a partir do treino, sendo que este parte de uma necessidade técnica/estilística. Já a professora B mostrou ressalvas sobre esta mistura na prática, mas não deixou explícito se achava saudável ou não (assim como a professora C) e explicou apenas no ponto de vista de compreensão da técnica:

Mistura de técnicas, em particular para cantores mais iniciantes no estudo, é um problema. Já com alunos mais adiantados tecnicamente, muitas vezes uma outra abordagem pode ajudar na compreensão de alguma questão técnica com a qual está enfrentando alguma dificuldade. Mas em regra geral, os alunos que tentaram estudar com mais de um professor concomitantemente, não foram bem sucedidos.

Aparentemente, para esta professora é essencial que o aluno aprenda uma técnica de cada vez, focando em todas as problemáticas do canto lírico e o dominando efetivamente antes de se aventurar por outras técnicas vocais.

Para a quinta pergunta, em que o olhar se volta para as “questões mercadológicas sobre a mistura de técnicas”, a professora B se mantém fiel ao seu raciocínio exposto na pergunta anterior e comenta que visando o mercado, fica evidente que o cantor que domina mais de uma linguagem musical/vocal, tem mais oportunidades de trabalho. No entanto, de acordo com a professora, para se ter uma boa base técnica e o cantor ter o domínio pleno da

voz para atuar em diferentes meios, é importante que não tente aprender mais de uma técnica de cada vez, pois do contrário nenhuma técnica será devidamente “dominada”. As professoras C e D concordam que para o mercado é excelente que se faça ajustes na técnica vocal, e o professor A concorda e ainda reforça dizendo que não dá para cantar Ave Maria com o mesmo ajuste vocal que se canta o musical Chicago, pois são ambientes completamente diferentes.

A sexta questão se direcionou para saber por “qual técnica vocal o professor prefere começar com o aluno iniciante que gostaria de aprender a cantar, mas que não sabe qual norte seguir”. Nesta indagação a professora B recomenda que todos comecem com o canto lírico, porque para ela, a formação erudita fornece uma boa e saudável base técnica. Já o professor A não foca em técnica e mais uma vez reforçou seu posicionamento sobre a funcionalidade nos exercícios. Para as professoras C e D, conhecer o aluno e focar nos estilos que ele gosta de cantar é fundamental. Partindo disso, a técnica (ou as técnicas), vão ganhando forma:

Partindo do pressuposto do estilo que ele canta, traço exercícios para desenvolver a técnica dentro do estilo cantado. Ou seja, se for erudito, início com a idéia de espaço oral e ressonância para ir evoluindo para o giro vocativo. Mas se for um canto popular, vou verificar quais ajustes são mais aplicados ao estilo escolhido (PROFESSORA D).

Na sétima pergunta é questionado os possíveis desafios de ensinar uma determinada técnica a um aluno que esteja no meio *crossover*. Como exemplo, foi perguntado se existe dificuldade em trabalhar com cantor erudito que canta em casamento, cujo repertório exige que haja uma transição entre as técnicas ou as misture. O professor A diz que sente alguma dificuldade com cantor experiente em apenas um gênero musical que não tem flexibilidade, uma vez que segundo ele, nesses casos é preciso desconectar voz de gênero para ele conseguir se desenvolver. Já a professora B se posicionou da seguinte forma:

Na minha experiência, tive dificuldade com alunos que cantavam na noite. A voz costumava estar "cansada" e tinham mais dificuldade de encontrar o foco da voz. Também tive alguns casos de alunos que praticavam artes marciais, e a rigidez abdominal exigida nestas atividades criavam dificuldades (muitas vezes intransponíveis) para se administrar o ar ao cantar, geralmente produzindo uma voz tensa e áspera.

Para esta professora, estes fatores externos traziam dificuldade ao se trabalhar a voz, mas em momento algum ela mencionou algo sobre a técnica, e sim sobre o cansaço ou rigidez que esses hábitos podem proporcionar.

Foi interessante comparar as respostas nesta questão, por que a professora C também apresentou uma visão peculiar, expondo a dificuldade maior em executar bem o canto popular num cantor que tem treinamento lírico, por que na transição de técnicas pode apresentar certos “vícios” do canto lírico, criando um possível “sotaque” erudito no canto pop:

É sempre mais fácil trabalhar um cantor pop para que ele cante lírico do que um cantor lírico para cantar pop. Pois geralmente pela própria dificuldade do canto lírico na sua execução, este aluno dedicou muitas horas ao estudo do mesmo adquirindo certas posturas e vícios que são difíceis de largar na hora de cantar uma música pop. Por exemplo: um cantor lírico aprende a enfatizar o *vibrato* em todas as músicas (linguagem própria do lírico) e terá dificuldade de NÃO o fazer na música pop. O cantor popular talvez não consiga executar com total maestria um lírico, porém será mais fácil para ele seguir novas técnicas nessa direção por não ser tão exigido em músicas populares, em termos de exercícios e treinamento vocal (comparado a um cantor lírico).

A professora D apresenta um ponto de vista interessante, colocando em pauta a flexibilidade laríngea no estudo das técnicas:

Acho que não, o aluno que já faz isso, já tem certa flexibilidade laríngea. Acredito que a maior dificuldade é quando o aluno só canta erudito e quer cantar popular, geralmente a importação erudita se mantém mesmo no popular. Fazer o aluno entender que os ajustes são diferentes em ambos os estilos que é o grande desafio, quando o aluno não tem essa prática.

No oitavo questionamento, existe a curiosidade em descobrir “se em algum momento das aulas foi necessário recorrer a uma outra técnica para conseguir o resultado desejado”, e os professores A e B disseram que não se lembravam de uma situação específica, mas que já tinha acontecido. A professora C descreve um caso que solucionou de forma interessante:

Não posso dizer que usei técnica, mas sim. Tive um caso assim. Tive uma aluna que tinha dificuldade de atingir notas agudas sendo que sua tessitura vocal lhe permitia isso. Ocorre que ela tinha feito uma cirurgia para retirada de pólipos na prega vocal e o cirurgião lhe disse que estava entre determinadas notas. Quando executávamos o exercício e chegávamos naquelas notas, ela olhava para o teclado e perdia a voz. A solução foi colocá-la de costas para o teclado e mudar as escalas em oitavas diferentes para que ela conseguisse executar o exercício. Era um problema psicológico.

A professora D disse que não foi exatamente uma técnica que o aluno não conseguira executar, mas sim um exercício que não tinha sido eficiente o suficiente. Ela ainda terminou a resposta dizendo que é essencial um planejamento de aula mental.

Para a última pergunta, é questionado o “maior desafio para um cantor que atua no meio *crossover*”. As respostas foram todas distintas, mas agregaram bastante ao assunto. Para o professor A, esse cantor precisa de mais treino do que um que deseja cantar apenas com um tipo de voz, pois os comportamentos vocais dependem de regularidade para serem desenvolvidos. Para a B, existem dois grandes desafios: 1) transitar entre as diferentes técnicas com resultados vocais adequados para cada técnica; 2) manter uma boa base técnica para se preservar a saúde vocal. Para a professora C, o maior desafio é saber mesclar as técnicas na execução de uma música sem que isso seja perceptível aos ouvintes. Sem que haja sobressaltos ou mudanças bruscas na respiração, uso do apoio e mudanças de região vocal muito evidentes. E por fim, para a D, é fazer o aluno entender que os ajustes laríngeos e fonéticos são distintos.

Para o fechamento do questionário direcionou-se uma pergunta com o intuito de perceber se existia algum comentário que eles gostariam de agregar a respeito das ideias apresentadas na pesquisa. Três professores manifestaram-se apontando a importância do estudo e destaca-se ainda na resposta do professor A a necessidade de se perceber a voz em diferentes tipos de canto apenas como diferentes ajustes a serem realizados, o que segundo o docente torna a mudança entre eles mais simples do que colocar a voz em mundos distintos como: erudito e popular.

Conhecendo estes aspectos em seguida apresenta-se a discussão dos resultados confrontando a análise do conteúdo das entrevistas com o referencial teórico consultado.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A partir da compreensão das respostas dos docentes percebe-se que há um grau de acordo significativo com os estudiosos citados nos capítulos anteriores. Ao falar sobre as suas perspectivas a respeito da mistura de técnicas, parte dos professores concorda com a fala de Sundberg (2015, p. 275) “Cantores em geral adaptam o uso de suas vozes ao gênero musical em que atuam, e muitos deles podem vir até mesmo a atuar em diferentes gêneros (...)”, e também com a fala de Roserberg e Lebogne (2013 apud NASCIMENTO, 2016, p. 20), referindo-se ao atleta vocal que possui grande habilidade em executar múltiplos estilos, com uma sólida, ágil e adaptável técnica vocal, a fim de atender as atuais demandas da indústria musical vocal em constante evolução.

Foi importante perceber nas respostas também as diferenças de percepção, uma vez que cada professor tem uma vivência diferente, mesmo que tenha coincidido que três tivessem a formação inicial em canto lírico e destas apenas uma que trabalha exclusivamente com ele. Este é um dado interessante, pois cabe observar que para Mangini (2013) o canto lírico há anos tem sido a base para a formação de um professor de canto no Brasil, especialmente nos cursos de graduação. Contudo, após a formação é comum que ele ensine gêneros de canto não erudito. A demanda maior é voltada para o canto popular em suas mais variadas vertentes, e mais recentemente, o teatro musical.

Observando o perfil dos candidatos, chama a atenção também a relação entre o tempo de experiência, pluralidade de formações e aceitação da mistura de técnicas. Novamente analisando os dados de Mangini (2013), em sua pesquisa sobre o perfil de preparadores vocais, no que diz respeito ao tempo de experiência dos sujeitos pesquisados como preparadores vocais de atores para o teatro musical, verificou-se que 77,8% dos seus entrevistados se enquadram na faixa entre dois e onze anos de experiência, e pode-se concluir com esse dado que os preparadores vocais para este gênero possuem uma formação mais recente. Para Veneziano (2010 apud Mangini 2013 p.), o fenômeno da profissionalização nesse gênero de espetáculo se inseriu efetivamente no Brasil a partir de 1999, com a montagem de *Rent*². Também de acordo com a autora, na época a criação de novas leis de incentivo, propiciaram a realização de verdadeiras superproduções, sendo um

² Musical de sucesso escrito por Jonathan Larson (1960 – 1996), estreado em 1996.

facilitador para a popularização do gênero e consequentemente um pontapé inicial para o surgimento de um novo mercado no Brasil. Pensando nessa relação entre tempo de experiência do preparador vocal e o surgimento dos espetáculos no Brasil, pode-se perceber que a utilização da mistura de técnicas no Brasil é algo bastante recente.

Em relação à pluralidade de formações, que se reflete na adoção dos caminhos técnicos, a professora B informou ter doutorado, mas no que concerne a outros tipos de formação, não apontou nenhum curso, diferente dos outros candidatos. O professor A, por exemplo, aponta um currículo com vários cursos complementares além de graduação e mestrado. A professora C, não informou qual graduação, mas afirmou ter pós-graduação e feito um curso de *Voice Coach* com ênfase em musculatura vocal; e a professora D, que é fonoaudióloga com curso de especialização em voz e mestrado em música. Confrontando esses dados com a ótica dos autores consultados pode-se inferir que existe uma conexão entre a aceitação da mistura de técnicas em profissionais com graduação mais recente, além de se perceber também uma busca maior por cursos complementares por estes professores.

Acredita-se que uma das razões para esta busca por novos cursos e formações esteja relacionada também a um aumento significativo nas últimas décadas da atuação de cantores em musicais, conforme exposto no capítulo 1 deste trabalho. Isto exige que os profissionais busquem outras formações além do canto lírico e se adequem às exigências da versatilidade dos musicais, em que tecnicamente, muda-se constantemente os ajustes de fonte e filtro, diferente da ópera em que se muda a música, a ambientação e a história, mas a técnica vocal permanece imutável ao longo dos tempos, sendo aperfeiçoada para garantir ainda mais homogeneidade e projeção de som, conceitos estes que nem sempre são os objetivos finais da técnica *belting*.

Partindo do ponto de que cada espetáculo do gênero de teatro musical possui uma roupagem diferente, não apenas falando da música ou da história - que muitas vezes reflete a situação política do período em que foi criada os ajustes técnicos podem variar (BERGAMO, 2014). Em um musical americano dos anos 50, por exemplo em *West Side Story* (1957) composto por Bernstein (1918-1990) e *The Sound of Music* (1959) composto por Rodgers (1902-1979) e Hammerstein II (1895 – 1960, é perfeitamente possível que se encontrem trechos cantados em coloratura, traço típico do canto lírico. Já no contexto de um rock, gênero introduzido a partir da década de 60, como no musical *Cabaret* (1966),

uma obra de John Kander (1927), a forma de se cantar pode incluir efeitos vocais como as distorções vocais, popularmente conhecidas como *drives*. (MANGINI, 2013, p. 36). Para isso, exige-se uma determinada flexibilidade laríngea, esta que a professora D em uma de suas respostas disse que um cantor que trabalha mais de uma técnica é capaz de fazer.

Outro ponto a destacar é que a maioria dos professores participantes da pesquisa diz se ajustar ao aluno e não o aluno se ajustar à técnica. Duas das professoras (C e D) afirmaram trabalhar com a bagagem que o aluno já trazia e o A concordou de forma implícita, afirmando trabalhar de forma funcional até alcançar o resultado estético desejado pelo aluno. Apenas o professor B mencionou trabalhar o aluno de acordo com a técnica que se especializou em ensinar, advinda da escola italiana de canto lírico. AAAEsse comportamento de adaptação ao aluno visto nos outros professores pode ser reflexo do mercado, em que a demanda pela música popular e pela versatilidade do cantor é cada vez maior. Portanto, os alunos procuram aulas de canto para aprender a técnica que lhes é mais familiarizada ou exigida em termos de atuação profissional (NASCIMENTO, 2016),

Ainda dialogando com a literatura citada anteriormente, Mariz (2013) comenta que o processo de evolução das pesquisas em canto tem florescido desde as descobertas de Garcia. O universo da pedagogia vocal tem sido impulsionado também pela explosão de inovações tecnológicas e pelo trabalho de equipes multidisciplinares. Portanto, a técnica vocal contemporânea tem se aprimorado cada vez mais, favorecendo também o desenvolvimento de novas formas de se pensar o canto, a formação e a atuação profissional do cantor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento desse trabalho procurou-se analisar de que forma o conhecimento de diferentes técnicas vocais pode contribuir para a formação e atuação profissional do cantor. De acordo com os teóricos apresentados nos primeiros capítulos, a plasticidade vocal pode trazer benefícios para a técnica de canto, e aprender mais de uma técnica pode ajudar a favorecer o processo de formação do cantor e ajudá-lo a entender melhor o canto. Faz-se importante entender que com as mudanças no panorama mercadológico e político, o cenário do ensino e prática de canto tem mudado bastante,

assim como as descobertas científicas na área, trazendo como resultado a necessidade de um novo olhar para a temática.

As entrevistas realizadas mostram o reflexo da realidade de cada um dos participantes, com pontos divergentes e aspectos semelhantes. Os profissionais entrevistados anseiam por minimizar as dificuldades relacionadas à prática e ao ensino de canto, apontando a necessidade de abordagens mais acessíveis, eficazes e versáteis, que garantam o resultado estético final desejado. Para isso, é fundamental que haja uma constante renovação de métodos e meios que permitam aos alunos absorver o conteúdo de maneira significativa.

Em resposta à problemática proposta, pode-se afirmar que existem benefícios advindos da mistura de técnicas vocais, desde que esta prática seja bem orientada. Com orientação e direcionamento corretos, acredita-se que seja possível preservar a saúde vocal, ter um melhor domínio técnico geral e uma participação mais ativa no mercado de trabalho. O confronto das correntes teóricas apresentadas com as análises das entrevistas ajudaram a investigadora enquanto graduanda do curso de licenciatura em Música e professora de canto a perceber a importância de se conhecer a pluralidade de ideias na área do canto, bem como dos conteúdos necessários para a prática *crossover*, ou seja, a prática da mistura de técnicas; mesmo que o profissional não os execute ou não queira seguir este caminho. É importante também ressaltar que para trabalhar com estas abordagens é necessário que se saiba como ensinar esses conteúdos, como motivar seus alunos para que cheguem aos resultados esperados, e transformar a prática vocal em algo real e significativo.

REFERÊNCIAS

ANDREWS, Sean. **The world of Vocal Crossover**. 2014. Artigo publicado em: Voice and Speech Review, 7:1, 318-323, Universidade de Cambridge, 2014.

AJZENBERG, E. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista de Cultura e Extensão USP**, v. 7, p. 25-29, 1 maio 2012.

ARAÚJO, Marconi. **Belting Contemporâneo**. São Paulo: Musimed, 2013.

AVELAR, Renato de Almeida. **Broadway Belt: uma base técnica para o ator cantor de Teatro Musical**. Trabalho de Conclusão de Curso (Teatro) – Universidade Federal de Minas Gerais, EBA/UFGM, 2010.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa. Editora: Edições, 70, 1977.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O Teatro Musical nos palcos do Brasil: questões do processo histórico do gênero musical**. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Artes cênicas) - Graduação, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.12 - n.2, 2012, p. 31-47.

CARDOSO, A.B.; FERNANDES, A.J. A técnica de canto belting e sua aplicabilidade em versões de musicais na língua portuguesa do Brasil. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.15, n.1, 2015, p. 51-57.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. Breve história do teatro musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.16, n.1, 2016, p. 29-44.

CARVALHO, Régis de. Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.1, 2018, p.1-25.

CASTAGNA, Paulo. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil no século XIX**. Apostila 10 do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP, 2008.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita C. de Moraes. **O ensino do canto popular brasileiro abordagem didática: técnica vocal e performance**. Trabalho parcial de Mestrado –

Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Instituto de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2012.

COELHO, Lauro Ariel. **The Problem of Drives Vocals - Essays of Anthropology Vocal.** Int Arch Otorhinolaryngol 2014; 18 - a2274. Disponível em: <<https://www.thieme-connect.com/products/ejournals/abstract/10.1055/s-0034-1388686>>, Acessado em: 09-07-2019.

ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro:** processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. Dissertação (Música) – Mestrado, Universidade Federal de Campinas. Campinas, 2015.

ELME, Marcelo Matias; FERNANDES, Ângelo José; **Canto popular e padronização vocal.** XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.8 p.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui:** Teatro Musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar. 2014. Dissertação (Música) - Mestrado, Faculdade Casper Líbero. São Paulo, 2014.

FIUZA, Mauro Barros. Cantar “rasgando a voz” pode ser uma prática saudável? **Distúrb Comun**, São Paulo, 30(4): 802-808, dezembro, 2018.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Óperas e Mágicas em teatros e salões no Rio de Janeiro: final do século XIX, início do século XX. **Revista de Música Latinoamericana**, v. 25, n.1 (Spring - Summer, 2004), p. 100-118. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3598703>>. Acesso em: 07-07-2019, 23:28hs.

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

HERR, Martha. SILVA, Luciano Simões. **A técnica belting para vozes masculinas:** bases fisiológicas e pedagógicas para barítonos e baritenores do Teatro Musical norte-americano. Publicado em: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – B. Horizonte – 2016.

MANGINI, Maurício Machado. **Preparadores vocais:** características e práticas com atores do teatro musical no Brasil. Dissertação (Música) – Mestrado em Fonoaudiologia, PUC. São Paulo, 2013.

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

MOÇO, M. Belting. **Definição e estudo de caso dentro de uma visão videolaringoscópica.** Dissertação (Música) – Mestrado, Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ, 2010.

NASCIMENTO, Carlos Eduardo. **O cantor crossover:** um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular. 2016. Dissertação (Música) - Mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. São Paulo, 2016.

NUÑEZ, Karissa Laiz. **Configurações do trato vocal na fonação habitual e no canto popular.** Dissertação (Música) – Mestrado, Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2006.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto:** uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. 2004. Dissertação (Música) - Mestrado, Universidade Federal de Campinas. Campinas, 2004.

PACHECO, Claudia De Oliveira Lima Camargo. **Impacto imediato após demanda vocal no cantor de teatro musical.** Dissertação (Música) – Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, 2016.

PICCOLO, Adriana Noronha. **Canto popular brasileiro:** a caminho da escola. Trabalho de conclusão de curso (Música) – Graduação, Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 2003.

RATZERSDORF, Maria Elisabeth. **O soprano ligeiro na ópera:** sua arte e otimização de sua técnica. 2002. Dissertação (Música) - Mestrado, Universidade Federal de Campinas. Campinas, 2002.

SILVA, Luciano Simões. A técnica belting usada no Teatro Musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**, v. 2/3, Brasília, UnB.

_____, _____. **A pedagogia vocal para o canto popular na universidade:** experimentação e formação **estética.** Anais do SEFiM, Porto Alegre, v.02 – n.2, 2016. p. 390-392.

SACRAMENTO, Ana. As Vozes do Performer. **Cadernos PAR**. n 5. (mai 2012), p. 11-19.

SIMAS, M. Thereza Pinto. **A prática do canto lírico na escola de música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.** 2011. Trabalho de conclusão de curso (Música) - Graduação, Rio Grande do Norte, 2011.

SOARES, Paulo Augusto; LIMA, Edilson Vicente da. **Ofertórios:** um microcosmo estilístico de André Da Silva Gomes (1752-1844). Publicado em: Revista Brasileira de

Música. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 335-342, Jul./Dez. 2012.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TITZE, Ingo. **Deliberate use of distortion in singing**. Department of Speech Pathology and Audiology and The National Center for Voice and Speech, The University of Iowa, Iowa City. 1998.

VENEZIANO, Neide. Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo. **Revista Poiésis**, n 16, p.09-11, Dez. de 2010.

