

# DAS MANEIRAS DE SE CANTAR NA MÚSICA POPULAR E FOLCLÓRICA

por

LUIZA BORGES CARDOSO DE OLIVEIRA

Monografia de final de curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa – Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção da graduação, sob orientação da professora Dr. Elizabeth Travassos.

Rio de Janeiro, 2006

OLIVEIRA, Luiza Borges Cardoso de. *Das maneiras de se cantar na música popular e folclórica*. Monografia de final de curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa – Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Por meio do estudo da literatura brasileira em pedagogia vocal e de uma pesquisa empírica junto a oito profissionais do canto, pretendeu-se com este trabalho compreender os problemas do vocabulário técnico adequado à descrição de maneiras de se cantar. Uma das motivações da investigação foi a adequação do vocabulário técnico à música ‘folclórica’ e à música ‘popular’. Por isso, foi solicitado aos oito profissionais que comentassem excertos vocais gravados, interpretados por cantores populares. A análise preliminar dos dados obtidos junto aos profissionais do canto mostra algumas tendências na apreciação das vozes cantadas.

Palavras chave: qualidade vocal, canto folclórico, canto popular.

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPITULO 1 – INVESTIGANDO A PEDAGOGIA VOCAL</b>	
1.1 Um breve histórico sobre a pedagogia vocal.....	9
1.2 Reflexões sobre a pedagogia vocal popular brasileira.....	12
1.3 Os conceitos vocais estudados.....	16
<b>CAPÍTULO 2 – A ANÁLISE DOS EXCERTOS VOCAIS</b>	
2.1 O surgimento da idéia e sua organização .....	25
2.2 Discussão sobre os comentários feitos .....	29
2.2.1 Análises das relações estabelecidas entre os comentários.....	29
2.2.2 Sobre meus comentários e a utilização do vocabulário estudado.....	33
2.3 Conversa com os colaboradores Adriana e Carlos Didier:.....	34
<b>CONCLUSÃO DA MONOGRAFIA</b>	
Considerações finais .....	38
Satisfação pessoal .....	39
<b>ANEXO 1</b>	
Glossário.....	41
<b>ANEXO 2</b>	
Relação dos comentários dos colaboradores .....	52
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	93

## INTRODUÇÃO

A presente monografia é fruto da pesquisa que realizei durante o ano letivo que se deu entre o segundo semestre de 2006 e o primeiro semestre de 2007. Durante esse período estive vinculada ao Laboratório de Edição e Gravação – Música 4, da UNIRIO, como bolsista de Iniciação Científica, tendo sido orientada pela professora Elizabeth Travassos.<sup>1</sup>

O subprojeto surgiu da pesquisa da Prof<sup>a</sup>. Elizabeth, que trata do moderno gosto das raízes. Ao pesquisar os processos de apropriação da música ‘folclórica’, isto é, daquela cuja circulação ocorre oralmente, a professora deparou-se com a dificuldade em descrever as diversas qualidades vocais encontradas no folclore e na música ‘popular’, bem como as diferenças entre estas. Entenda-se por música ‘popular’ aquela cuja circulação se dá através do mercado fonográfico e por qualidade vocal o modo de cantar, o som que é produzido por determinado cantor.

Inicialmente, minha contribuição pretendia abranger um estudo do vocabulário técnico adequado à descrição das maneiras de cantar ‘folclórica’ e ‘popular’ e, em seguida, com base em tal estudo, uma análise entre as diferenças das qualidades vocais folclóricas e das qualidades vocais dos cantores populares que inserem material folclórico em seu trabalho.

A escolha de inserir elementos folclóricos no próprio trabalho, ou mesmo de voltar-se por inteiro para a linguagem folclórica, é muito comum entre músicos, compositores e cantores populares. Seja por identificação musical, pelo desejo de criar algo novo e diferente do que usualmente se escuta na mídia, pelo desejo de anexar a um estilo próprio algo forte o suficiente para infiltrar os padrões do mercado ou mesmo para encaixar-se em uma de suas seções; ou, seja pelo velho anseio de sedimentar a música

---

<sup>1</sup> Bolsista PIBIC/CNPq.

popular brasileira, tal escolha é muito recorrente. E muitas vezes quando acontece é possível observar que os elementos folclóricos não são reproduzidos com fidelidade. As questões relacionadas com esse fenômeno são muitas e têm sido tratadas na pesquisa de Elizabeth Travassos.

No caso dos cantores, nos perguntamos se a reprodução sem fidelidade ocorre por opção, por impossibilidade técnica de cantar como os cantores *folk*, ou pelos dois.

Para debruçar-se sobre estas perguntas, é preciso que um vocabulário técnico padronizado, que possa descrever as produções vocais em questão, esteja definido. E que comparações e análises entre cantores *folks* e populares em que se identifique tal diálogo tenham sido feitas.

Como dito anteriormente, minha pesquisa de Iniciação Científica abordaria essas duas etapas, mas por ambas terem se revelado amplas, limitei meu objeto de estudo às questões que concernem um vocabulário técnico que possa tratar das maneiras de se cantar na música ‘popular’ e principalmente na música ‘folclórica’.

Reforço, porém a importância de ser dada continuidade a este pequeno estudo em outras pesquisas, uma vez que as qualidades vocais dos cantores folclóricos e populares e suas relações ilustram traços importantes de nossa música e cultura, tão diversa. Sendo assim uma taxonomia clara e satisfatória desses processos ocupa um lugar de relevância para a musicologia.

#### *Formulação do problema:*

Alheias aos padrões estéticos e ao conceito de saúde vocal dos cantos erudito e popular as vozes folclóricas tem sido pouco comentadas. Embora, ao longo do séc. XX, a pedagogia vocal do canto erudito tenha se diversificado e rompido com balizas edificadas no período clássico-romântico, e a pedagogia vocal do canto popular tenha

passado a receber especial atenção (TRAVASSOS, 2006, p.1 , PICCOLO 2006) , atraindo diversos estudiosos e pesquisadores, a heterogeneidade de tipos vocais no canto folclórico suscita ainda grande atenção. (TRAVASSOS, 2006, p.1 e 5).

Nos grandes tratados sobre voz, em enciclopédias, dicionários e estudos sobre o assunto, deparamo-nos frequentemente com classificações e definições que não se adequam a uma descrição voltada para as estéticas do canto folclórico. Conceitos como extensão vocal, respiração, passagem, ressonância<sup>2</sup>, para citar alguns exemplos, nos ajudam, se ajudam, pouquíssimo a ilustrar as qualidades vocais *folk*.

É muito comum que se recorra então a metáforas e sinestésias para se referir a tais produções vocais. Mário de Andrade, em uma de suas teses no Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, descreve a voz do cantor Chico Antônio com uma voz de “tons de ouro de sol”, compara-a com um “clarinete” e identifica-a ainda como uma voz “nasal caju”. O timbre de Chico Antônio, segundo o autor, era edificado em cima de uma nasalidade decorrente da estrutura fonética da língua portuguesa, mas uma descrição mais objetiva daquilo que escutava ficou claramente impedida por falta de instrumentalização para tal dentro da bibliografia do nosso folclore e da pedagogia vocal de então (TRAVASSOS, 2006, p.4 e 5).

É claro que pesquisas sobre expressões vocais folclóricas já foram realizadas no Brasil e pelo mundo. Temos o exemplo do pesquisador Alan Lomax que realizou uma pesquisa de mapeamento global do canto popular nomeada ‘cantométrica’. Através da idéia de que timbres de voz são étnicos Lomax seccionou o canto em 37 parâmetros medidos em gradações. A média dos perfis vocais de dez exemplares de determinado grupo social determinaria seu estilo vocal. A nasalidade, por exemplo, é medida em cinco graus na cantométrica. Poder-se ia assim codificar todos os exemplos vocais

---

<sup>2</sup> Estes e os demais conceitos de técnica vocal estudados nesta pesquisa encontram-se relacionados e discutidos no glossário em anexo.

desejados. Segundo E. Travassos o método de Lomax compõe, no entanto uma análise quantitativa aplicada à fenômenos não mensuráveis (TRAVASSOS, 2006, p. 5). Não é isso que pretendi fazer na pesquisa.

A questão central que levantamos é: Como podemos entender e descrever as produções vocais folclóricas nos aproximando de suas demandas estéticas? Postura que muitas vezes encontra-se invertida em pesquisas que julgam a música ‘folclórica’ e ‘popular’ a partir dos pontos de vista da música ‘cultura’<sup>3</sup>. E, principalmente, como é possível entender a produção vocal dos cantores *folk*, suas nuances e mudanças durante uma produção vocal, a inserção da interpretação em suas vozes, de modo não quantitativo e, se possível, sem isolar por completo o fenômeno de sua *totalidade bio-psico-social do sujeito da expressão*? (TRAVASSOS, 2006, p. 7).

Nesse sentido a pergunta se volta também para o canto popular. Atualmente este tem recebido, conforme dito, maior atenção de estudiosos da voz (Felipe Abreu, Adriana Piccolo, Angela Herz, dentre outros). Mas o estudo da produção das qualidades vocais no canto popular e sua relação com os aspectos culturais, sociais e psíquicos que envolvem as escolhas vocais e interpretativas do cantor é escasso. E, no caso, talvez um pouco confuso devido à variedade de vertentes.

Levanta-se, portanto, nesta pesquisa, a hipótese de que há uma carência de vocabulário para se descrever, de uma forma menos quantitativa, as maneiras de se cantar ‘folclórica’ e ‘popular’.

*Objetivo, metodologia, delimitação e organização:*

Através da busca, na bibliografia atual sobre pedagogia vocal brasileira, por conceitos apropriados à descrição e análise da variedade de emissões vocais nas músicas

---

<sup>3</sup> Entenda-se por música culta aquela cuja transmissão depende da representação gráfica do som conforme um sistema de notação profissional.

‘popular’ e ‘folclórica’, esta pesquisa teve por objetivo verificar a hipótese levantada acima e explorar seus porquês.

As semelhanças e divergências dos conceitos estudados encontram-se expostas no glossário, em anexo, gerado a partir desse estudo. A contextualização das pesquisas das quais foram retirados estes conceitos é apresentada no primeiro capítulo da monografia. Aqui ainda debato brevemente a situação da pedagogia vocal brasileira no que diz respeito ao canto popular e a relação dessa realidade com o entendimento das vozes *folk*. Um rápido histórico da pedagogia vocal no Ocidente também se encontra no mesmo capítulo.

Após o estudo dos conceitos estudados foi feita uma seleção de excertos vocais gravados em áudio para análise realizada por oito colaboradores, todos profissionais da voz, e secundariamente, por mim e pela professora Elizabeth Travassos. O resultado desta análise é discutido no segundo capítulo da monografia e edifica a parte mais importante da pesquisa, uma vez que essas análises puderam avaliar o que ocorre na prática no que diz respeito à utilização de diferentes linguagens sobre técnica vocal e sua utilização perante exemplos de vozes ‘folclóricas’ e ‘populares’ Foi neste momento também que pude testar a aplicabilidade dos conceitos que estudei, e do glossário gerado, a vozes ‘folclóricas’ e ‘populares’ no sentido de entender suas qualidades de modo pouco quantitativo.

A análise detalhada dos excertos vocais de cada colaborador, assim como a desta pesquisadora e da professora Elizabeth Travassos, encontra-se também em anexo, assim como um CD com a gravação destes excertos.

Na conclusão, avalio os resultados alcançados com esta pesquisa, analiso seu processo e dialogo com as perguntas levantadas na *Formulação do Problema*.

A monografia consiste, em suma, em um exame crítico da bibliografia em questão seguido de análise preliminar de dados obtidos junto a profissionais do canto.

*Relevância:*

Esta pesquisa é relevante não somente para a musicologia, já que caminha em direção a uma taxonomia das qualidades vocais ‘folclórica’ e ‘popular’ mais clara e aponta para a importância desse tema, conforme já foi dito. O estudo tornou-se relevante também uma vez que se deparou e abordou diversas linguagens sobre técnica vocal, colaborando assim para a discussão do não alinhamento dos saberes sobre voz, tão presente e importante na realidade de fonoaudiólogos, professores de canto, cantores, regentes de coro e demais profissionais da área.

*Referencial Teórico e Revisão da bibliografia:*

O estudo baseou-se principalmente na leitura de três dissertações de mestrado que tratam, respectivamente, da pedagogia vocal (RUBIM 2000), da voz de uma maneira muito ampla, abordando aspectos fisiológicos, históricos, culturais, físicos, pedagógicos e teóricos (FISCHER 2004), e das características acústicas e interpretativas do canto popular brasileiro (PICCOLO 2006).

A dissertação de Mirna Rubim de Moura Vidal (2000) foi elaborada a partir da reflexão sobre o magistério em canto e sobre o estudo teórico bibliográfico que subsidia o ensino-aprendizagem. A pesquisadora observou lacunas na formação dos docentes de canto quanto às suas literatura e prática em sala de aula e realizou uma pesquisa sobre técnica vocal, mas especificamente sobre a pedagogia vocal direcionada à estética erudita. Tal pesquisa é a seção do trabalho que se fez extremamente útil a este estudo.

O trabalho de Catarina Justus Fischer (2004), por outro lado, pretende visualizar diferentes técnicas e metodologias vocais, desde a antiguidade até os dias de hoje, apontando semelhanças, diferenças e aspectos culturais para o entendimento e

desenvolvimento das mesmas. Ao inteirar-se em sua discussão sobre nuances vocais, tais como: som, escuta emissão e fisiologia, foi possível estabelecer mais parâmetros sobre o assunto e debater sobre divergentes posições observadas no contexto da pedagogia vocal.

As características interpretativas do canto popular analisadas por Adriana Piccolo (2006) também trouxeram à pesquisa importantes dados sobre o contexto da pedagogia vocal brasileira, ao voltarmos-nos, dessa vez, diretamente para as problemáticas que o assunto suscita no canto popular. Ao estudar as interpretações de Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso a autora selecionou características interpretativas que julgou representativas no canto popular e as dessecou. O conjunto destas características, denominados “gestos vocais”, é discutido a diante.

No que diz respeito ao histórico da pedagogia vocal no Brasil, bem como um breve histórico da pedagogia vocal européia, as dissertações citadas promoveram uma importante ilustração sobre o assunto, como se pode observar no capítulo 1 da monografia.

Foram realizadas ainda várias entrevistas, por e-mail e pessoalmente, com a professora de canto popular Ângela Herz, que desenvolveu uma técnica vocal própria voltada à estética do canto popular e também ofereceu a esta pesquisa outros parâmetros muito interessantes.

O artigo—da professora Elizabeth Travassos, “*Um objeto fugidio: voz e conhecimento ‘musicológico’*” (2007) discute a dificuldade de se falar sobre voz, principalmente no âmbito do folclore. O texto preparado após o II Encontro de Estudos da Palavra Cantada com o objetivo de compartilhar com os participantes do Encontro as preocupações da pesquisadora quanto a esta dificuldade, fundamentou o raciocínio construtor da formulação do problema de minha pesquisa.

Por fim, o artigo “*Etude de la qualité vocal dans le chant lyrique*”, de Maëva Garnier e outros, também foi um importante referencial para o estudo. Tal trabalho consiste na descrição de um estudo da qualidade vocal no canto lírico feito por pesquisadores franceses. A análise dos excertos vocais exposta no segundo capítulo da monografia teve seu direcionamento baseado neste artigo, cuja discussão central é apresentada também no mesmo capítulo.

## CAPITULO 1 – INVESTIGANDO A PEDAGOGIA VOCAL

### 1.1 Um breve histórico sobre a pedagogia vocal

Para entender a pedagogia vocal brasileira é importante identificar as demais pedagogias que a influenciaram. Antes, porém, um breve panorama sobre a pedagogia vocal ocidental e seu desenvolvimento ao longo do tempo se faz necessário já que é tão ilustrativo.

De acordo com Fischer (2004), embora pesquisadores afirmem que o homem primitivo sempre cantou individual ou coletivamente<sup>4</sup>, só se tem registros de atividade musical e da prática do canto a partir da antiguidade. Mais especificamente a partir do advento do canto gregoriano.

Rubim (2000) disserta com clareza e objetividade sobre a trajetória da pedagogia vocal ocidental. Seguem a baixo os paradigmas principais descritos pela autora:

No período que antecede o século XVII foram produzidos; por compositores profissionais, clérigos e acadêmicos, os primeiros tratados sobre canto.

O aumento das ornamentações vocais na primeira metade do século XVI (Monteverdi e Camerata Fiorentina estavam em voga) e do número de cantoras na segunda metade deste mesmo século, estimulou a criação de novos trabalhos escritos sobre canto, dentre os quais *Discorso della voce e del modo d'appare de cantar di garganta* (1562) de Maffei, se consagrou como o mais antigo registro de um método de canto.

Durante o século XVII foram professores, artistas e cientistas que começaram a produzir trabalhos escritos sobre o assunto. As escolas de canto começaram a florescer para atender à demanda dos novos cantores e pedagogos vocais multiplicados por novas

---

<sup>4</sup> Segundo Catarina Justus Fisher as afirmações se baseiam em observações feitas sobre desenhos encontrados em cavernas, na pré-história, e sobre o comportamento de bebês recém-nascidos que vocalizam melodias ao balbuciar suas primeiras palavras.

tendências, cujo aparecimento se deve principalmente a um aumento do número de cantores de ópera. Também à formação e expansão do *bel canto*, o estilo italiano fundamentado no completo controle da voz cantada, e à utilização especializada dos ornamentos vocais.

Posteriormente, no século XVIII, pesquisas científicas em acústica (Antonie Ferrin), anatomia vocal (Denis Dodart) e física (Daniel Bernoulli) foram fundamentais para o avanço da pedagogia vocal. Aqui a pedagogia esteve centrada em importantes escolas de canto dentre as quais as mais significativas foram a Escola Bolognesa, fundada por Antônio Pistocchi, e a Escola Napolitana, fundada por Nicollo Porporo.

Uma série de mudanças ocorridas no período histórico que transcorreu durante século XIX influenciou a pedagogia vocal. Na primeira metade desse século o desenvolvimento da ópera obrigou os cantores a incrementarem as demandas vocais, musicais e dramáticas nas obras de compositores como Wagner e Verdi. A influência Germânica no canto cresceu nesse momento, muito embora a liderança dos padrões pedagógicos vocais do séc. XIX tenha continuado a ser a do modelo Italiano.

É importante ressaltar o quanto o cientificismo influenciou a pedagogia vocal no século XIX. As inúmeras descobertas feitas em relação à voz, em especial descobertas em anatomia, fisiologia e acústica, influenciaram em todo o mundo, inclusive no Brasil, o enfoque dos trabalhos do início do século XX (FELIX 1998, *apud* RUBIM 2000)

O aquecimento econômico norte-americano após a Segunda Guerra proporcionou, no século XX, a expansão da educação e desse modo da pedagogia vocal. As diversas pesquisas científicas vocais, que receberam então um forte investimento, foram aglutinadas ao estudo do canto por muitos professores. A partir deste momento houve uma eclosão de publicações vocais por pedagogos dos Estados Unidos.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Recomenda-se para maior aprofundamento sobre a história da pedagogia vocal a leitura completa da dissertação de Mirna Rubim de Moura Vidal, “*Pedagogia Vocal no Brasil – uma abordagem*”

Conforme é possível observar no panorama histórico que Mirna Rubim (2000) nos oferece a hegemonia italiana no ensino do canto se manteve estável até o início do século XX. Somente após o aparecimento de pesquisas norte-americanas, elucidado a cima, foi que esta supremacia se dividiu.

Segundo a mesma autora no que concerne à pedagogia vocal brasileira as influências estrangeiras seguiram este mesmo caminho.

As atividades pedagógicas no Brasil começaram através das igrejas e nota-se que, por essa razão, não foi na música popular ou profana que encontramos os primeiros registros de preocupação com uso da voz. Foi nos centros religiosos, centros esses que se tornaram os primeiros pólos acadêmicos, que a tradição de uma pedagogia vocal se iniciou pouco a pouco (RUBIM 2000). O canto erudito recebeu aqui especial atenção dos estudiosos da voz, bem como ocorria na Europa.

Caminhando junto às demandas européias a pedagogia vocal brasileira de então se baseava nos conceitos da estética italiana de canto erudito.

Novas informações sobre o ensino de canto no Brasil referem-se ao século XIX, somente três séculos depois da referida iniciativa musical da Igreja, quando companhias de ópera, principalmente italianas, começaram a vir para o país. A presença da escola italiana foi tão intensa que Félix (1997, p.22) chega a afirmar que “o canto erudito no Brasil foi introduzido através dos cantores italianos”. O uso constante do termo *bel canto*, em quase toda a literatura de canto no Brasil é um indício desse fato. (PICCOLO 2006, p. 34)

Ainda:

Até meados do século XIX não havia escolas superiores, nem centros de pesquisa voltados para o ensino do canto. (...) Entre 1857 e 1865, duas academias buscaram promover a ópera no Brasil, promovendo concertos e preparando cantores: a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1860) e a Ópera Lírica Nacional (1860 – 1865), no Rio de Janeiro. (PICCOLO 2006, P. 35)

---

*emancipatória para o ensino aprendizagem do canto*”, onde as questões esboçadas nesta seção são esmiuçadas e demais leituras sobre o tema são indicadas.

A partir do século XX aquelas bases científicas que fundamentaram o ensino do canto na Europa um século antes começaram a ser defendidas por autores Brasileiros (PICCOLO 2006), ao mesmo tempo em que a influência americana nos currículos das universidades proporcionou à pedagogia vocal brasileira grande absorção de conceitos vocais norte-americanos (RUBIM 2000).

Se até mesmo no contexto do canto erudito nossa pedagogia não é ainda emancipada das técnicas vocais estrangeiras, não está totalmente voltada às demandas do português, já que se baseia em técnicas construídas para línguas que não a materna, e tampouco pode ser considerada consistente<sup>6</sup> (RUBIM 2000), não é difícil imaginar o quanto a pedagogia vocal voltada para o canto popular é incipiente em nosso país. E mais, o quanto difícil é organizar conceitos para tratar de qualidades vocais folclóricas.

## **1.2 Reflexões sobre a pedagogia vocal popular brasileira**

Embora esta monografia não trate especificamente sobre as questões envolvidas no ensino sistematizado do canto popular no Brasil, é importante falar sobre esta realidade já que o canto popular é o que mais se aproxima das maneiras de se cantar na música folclórica; e já que estamos também em busca de vocabulário que descreva qualidades vocais populares.

Provavelmente por não estarem inseridos na realidade de cantores folclóricos o estudo de técnicas vocais, a preocupação com a saúde vocal e uma necessidade de se aprimorar esteticamente para concorrer com outros cantores ou para adequar-se a demandas mercadológicas, não existem muitos professores de canto e pesquisadores da voz voltados para os modos de se cantar na música *folk*. Na verdade, no decorrer desta

---

<sup>6</sup> Mirna Rubim (2000) atribui essa inconsistência à falta de uma política para o ensino-aprendizagem do canto aqui no Brasil.

pesquisa não foi encontrado na literatura brasileira nenhum estudo sobre técnicas ou parâmetros vocais que estivesse direcionado a produções vocais de cantores folclóricos.

Desta maneira o vocabulário técnico que trata do canto popular representou a grande possibilidade de se encontrar maneiras para entender os sons produzidos não somente por cantores populares como também por cantores folclóricos.

Pode-se constatar que não é somente na realidade do canto folclórico que a relação dos cantores com o desenvolvimento do canto se estabelece antes através de paradigmas culturais e muito depois através de uma preocupação em “aprender a cantar”, quando isso ocorre.

Piccolo (2006) observa que a imitação como prática de aprendizagem do cantor popular, assim como a experimentação informal de maneiras de se cantar, constituiu quase que a totalidade do estudo de canto de diversos ícones do canto popular brasileiro e da maioria dos cantores populares no Brasil até os anos de 1980.

Maria Bethânia conta que experimentava todo tipo de sonoridade nas noites em que cantava em boates de Copacabana. Gal Costa descreve-se como autodidata declarando, em entrevista ao “Programa do Jô” (TV Globo, 13 de dezembro de 2002), ter aprendido a cantar escutando muito cantoras como Dalva de Oliveira e Elizete Cardoso. Conta ainda que passou a testar diferentes modos de emitir a voz direcionando-a para o interior de uma grande panela de alumínio, com um ouvido voltado para seu interior e outro para o ambiente, logo após ter escutado João Gilberto e decidido que tinha de reaprender o canto. Elza Soares disse, em entrevista a Adriana Piccolo (2003 *apud* PICCOLO 2006) que embora não gostasse muito de “treinar” descobriu maneiras de cantar cantando com uma lata d’água na cabeça. Através disto é provável que tenha testado posturas corporais, utilizado a prática, treinamento,

experimentação, improvisação e técnicas vocais de modo inconsciente (PICCOLO, 2006, p. 38 e 39.)

Nota-se, dessa forma, uma cultura da não-sistematização do canto popular. Postura que, aliás, em toda a música popular pode ser observada ao longo dos anos.

O cantor popular, em geral, é um autodidata. Ele aprende a cantar em família, no seu grupo social, se apaixona por determinado cantor (...) daí ele começa a adquirir personalidade vocal própria (...) (SANDRONI, *ibid*, *apud* PICCOLO 2006, P. 38)

Tem gente que acha que a música popular (...) é uma coisa muito fácil, sem elaboração, que não se compara com a música de concerto e etc. Já de outra parte tem gente que acha que samba não se aprende na escola, que a música popular não pode se deixar contaminar pela rigidez acadêmica, pois perderia sua alma, sua característica primordial. (SANDRONI, *ibid*, *apud* PICCOLO 2006, P. 40)

A procura pelo ensino formal do canto popular tornou-se uma realidade difundida muito recentemente. Piccolo (2006) aponta como hipóteses para o crescimento desta procura o surgimento, no Rio de Janeiro, dos primeiros coros populares (Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come) onde a utilização de exercícios de técnica vocal começou a ocorrer; e ao aparecimento do rádio que, ao democratizar o mercado, para cantores com diversos tipos de vozes, teria aumentado ao mesmo tempo a concorrência entre eles.

Dessa forma é também recente “a realidade da categoria de professores de canto popular no Brasil (...), mas seu franco crescimento é uma unanimidade (...). O Rio de Janeiro parece ser o estado do país em que o movimento é melhor percebido, seguido de São Paulo ” (PICCOLO 2006, p. 42).

Felipe Abreu (*ibid*.) explica que dentre as razões que justificariam esta afirmação estariam a concentração das maiores gravadoras e das grandes redes de TV do país no Rio e também o movimento ocorrido na cidade, no início dos anos 90, onde a

“interarticulação entre professores de canto, otorrinos e fonos deu especial alavancagem no aperfeiçoamento na técnica vocal para o canto popular”. (*apud* PICCOLO 2006, p. 43).

A partir desta data grupos de estudo, dentre os quais foi de marco inicial o grupo fundado por Felipe Abreu e Clara Sandroni, o GEV – RJ (Grupos de Estudos da Voz); encontros, congressos, sociedades e associações que congregam cantores, professores de canto, otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos; tais como a Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz (SBLV, São Paulo), o Encontro de Saúde Vocal organizado por Jarbas Taurino (São Paulo), a Associação Brasileira de Canto fundada pelas professoras Eliane Sampaio e Vera de Canto e Mello (ABC, Rio de Janeiro), entre muitos outros exemplos, tem composto uma importante força tarefa de estudo dos profissionais da voz cantada voltados ao canto popular. Têm sido uma das principais referências de aprendizado para os professores de canto popular, além de leituras individuais e pesquisas sobre tradições estrangeiras de técnica vocal que também constituem o aprendizado dos professores que estão sempre em busca de aprimoramento (PICCOLO 2006).

Publicações e pequenos trabalhos individuais têm apontado também para uma maior preocupação na área do canto popular como é o caso de estudos que surgem no sul e em São Paulo (SANDRONI *apud* PICCOLO, 2003 *apud* PICCOLO 2006, p. 56) e de trabalhos, entrevistas publicadas e artigos de professores de canto, pesquisadores da voz e regentes de coro popular no Rio de Janeiro. (PICCOLO 2006)

A incipiência da pedagogia vocal popular brasileira fica clara quando se passa a pesquisar os conceitos difundidos sobre técnica vocal. O material escrito que trata da técnica popular é ainda muito escasso quando comparado com o material escrito de canto erudito ou mesmo de estéticas populares estrangeiras como *jazz* (PICCOLO 2006).

Tanto que pesquisei, deparei-me e fiz uso nesta pesquisa, de material técnico desenvolvido para o canto erudito.

Não foram encontrados por esta pesquisadora trabalhos escritos que não estivessem de algum modo apoiados em alicerces construídos através do estudo do canto erudito. Se a emancipação da técnica do canto erudito brasileiro ainda está em andamento muito mais tem que andar nesse sentido a técnica do canto popular brasileiro, ainda em evidente, porém de potentíssima, construção.

### **1.3 Os conceitos vocais estudados**

Os conceitos vocais estudados estabeleceram interessantíssimo diálogo entre si. Foi possível notar semelhanças e divergências muito ricas diante da multiplicidade de conceituação e direcionamento de técnicas vocais encontradas. A aplicabilidade destes conceitos para uma avaliação não quantitativa das maneiras de se cantar na música popular e na música folclórica será debatida no próximo capítulo conforme previsto anteriormente. A relação completa de todos os conceitos pesquisados e seus significados, por ter se transformado numa grande tarefa, se encontra separadamente, no glossário anexo. Neste não somente apresento em ordem alfabética todos os conceitos com os quais me defrontei como em cada um deles indico, quando há, seu(s) conceito semelhante ou divergente encontrado na pesquisa. Desse modo é possível, ao ler o glossário, ter uma pequena dimensão da ampla discussão existente no mundo da técnica vocal brasileira e não brasileira, como é possível inteirar-se da relativização de determinado conceito isolado que se deseje consultar e que se encontre no mesmo. Seja para entender melhor as terminologias utilizadas pelos colaboradores da pesquisa no

capítulo 2<sup>7</sup> ou, seja a título de estudo e entendimento de algum termo técnico vocal que ali esteja descrito.

Nessa seção contextualizo as pesquisas que fundamentaram o glossário e exemplifico o diálogo que estas estabeleceram entre si.

Mirna Rubim (2000) utiliza a pesquisa de Blades-Zeller, que trata da pedagogia vocal norte americana, para desta destacar as categorias que julgou interessantes ao estudo do canto no Brasil. A autora explica que por ser parca a literatura sobre técnica vocal brasileira ela escolheu como principal fonte de estudo para o assunto tal pesquisa, pois esta analisa, compara e aglutina técnicas ensinadas por pedagogos norte-americanos reconhecidos em diversas partes do mundo.

Blades-Zeller após entrevistar nove pedagogos norte-americanos identificou conceitos vocais que foram organizados em 16 categorias. Dessas 16 Mirna selecionou sete relacionadas aos aspectos da técnica vocal apontados por Félix<sup>8</sup> e mais três fundamentais para seu ensino. As categorias são respectivamente:

- 1-postura
- 2-respiração
- 3-som e ressonância
- 4-registros
- 5- som vocal uniforme e equalização do som
- 6- dicção e vogais & tensão
- 7- imagens e treinamentos auxiliares recomendados.

---

<sup>7</sup> No glossário encontram-se relacionadas apenas as terminologias vocais estudadas na revisão bibliográfica feita nesta pesquisa. Como não foi exigido dos colaboradores o uso de nenhuma terminologia prévia alguns conceitos utilizados pelos mesmos não estão descritos neste anexo. No segundo capítulo essa questão é exposta de modo mais completo.

<sup>8</sup> Felix, em sua dissertação de mestrado, descreve uma visão histórica aplicada ao ensino de canto no Brasil. Seu trabalho é uma das principais referências na dissertação de Mirna.

Embora Catarina Justus Fischer (2004) tenha pretendido focar a voz cantada e suas nuances em diferenciados contextos da técnica vocal, aprofundando seus respectivos aspectos culturais, percebe-se, no entanto que a pesquisadora se afina muito mais com os conceitos técnicos vocais de autores do século XIX e alguns do início do século XX. Fica claro também que Catarina incentiva o aprendizado da estética do *bel canto* e, por mais que de fato correlacione diferentes posições quanto a técnicas de canto, sua dissertação é totalmente voltada para o canto erudito. O texto é um excelente exemplo de como a supremacia da estética do canto erudito, assim como as estéticas eruditas em geral, é ainda tão indiscutível para muitos estudiosos quando se trata da sistematização de linguagens. Catarina não chega a afirmar que vai debater sobre técnicas de canto popular, mas objetiva integrar dados “sobre aspectos históricos, filosóficos, psicológicos, cognitivos e pedagógicos do aprendizado da voz cantada.” (FISCHER 2004, p.4). Embora a pesquisa se proponha, por tanto, a relacionar pólos diversos dentro do universo do estudo da voz cantada, seu debate, na verdade, trata de questões e preocupações relacionadas ao universo da técnica vocal erudita.

Foi, de todo modo, de extrema utilidade para esta pesquisa o debate que Fischer (2004) proporciona sobre fisiologia vocal, classificação vocal, história do *bel canto* e os conceitos que o definem, e também a definição dos seguintes termos técnicos vocais: respiração, apoio, postura e afinação.

Por acreditar que os aspectos interpretativos do canto popular brasileiro podem colaborar com a construção de uma técnica vocal direcionada a estética popular, onde qualidades vocais típicas desta realidade possam ser identificadas e estudadas, sem, claro, desconsiderar a individualidade de cada cantor, Piccolo (2006) sistematiza em sua dissertação um conjunto de características de interpretação observados em gravações de Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso. A autora identifica no meio da

pedagogia vocal brasileira uma dificuldade de se falar exclusivamente sobre os traços vocais do canto popular, e principalmente a dificuldade de relacionar as diversas linguagens que tratam do assunto, sejam elas divergentes ou sinônimas. Esta dificuldade se apresentou também no decorrer desta pesquisa e é abordada mais a frente.

As características citadas, denominadas “gestos vocais”, são: *fry*, falsete ou voz de cabeça, *growl*, voz nasal, voz tensa, voz gritada, voz rouca, voz suja, voz com laringe abaixada, voz com ar, voz “ful”, voz falada, inspiração sonora, expiração sonora, articulação (exagerada, cerrada e pastosa), fonema alterado, vibrato e portamento e apojeturas.

Esse conjunto de características identificado no trabalho de Adriana é composto de nomes já consagrados na literatura e de nomes criados. Os “gestos vocais” cujos nomes já existiam na literatura são *fry*, falsete, *growl*, voz nasal, voz tensa, voz rouca, voz com ar, voz com laringe abaixada, voz falada, articulação, vibrato e portamento.

Adriana desenvolveu sua dissertação com foco no canto popular urbano, veiculado pelas rádios desde o seu surgimento, principalmente no eixo Rio - São Paulo, associado ao termo MPB (2006, p. 03). Na análise dos excertos vocais selecionados, procurei avaliar a ocorrência desses gestos vocais e a pertinência do emprego dessa terminologia com relação à interpretação de cantores que não veiculam seu trabalho no mercado de música popular. A pesquisa de Adriana mostrou-se muito proveitosa para o entendimento interpretativo dos exemplos vocais.

A professora de canto Ângela Herz desenvolveu uma técnica para canto popular baseada em sua experiência como cantora do gênero. Não utiliza em sua técnica padrões do canto erudito, eliminando do trato da voz colocações vocais que estejam ligadas a essa outra estética.

A técnica de Angela caracteriza-se principalmente pelo reconhecimento, exploração e desenvolvimento de diversos espaços ressonantes que a voz pode ocupar para produzir sons que compõe a estética popular. Tais ressonâncias encontram-se todas numa determinada organização que poderá e deverá ser utilizada nas diferentes regiões da extensão vocal. Angela propõe diferenças entre espaços tonais (onde a extensão vocal do ser humano estende-se através de graves, médios e agudos) e a utilização de recursos ressonantes para a exploração de cores graves, médias e agudas.

O conceito de ressonância foi o mais discutido com a professora Angela uma vez que o considerei esclarecedor para entender as formas de se cantar folclóricas e uma vez que é também uma das principais características do seu trabalho. E ainda porque imagino que poder entender os espaços ressonantes ocupados pelos cantores *folk* e popular já seria um grande avanço para podermos reconhecer seus cantos, suas vozes.<sup>9</sup>

Meus comentários sobre os excertos vocais estão principalmente baseados na busca do entendimento das ressonâncias ocupadas por aquelas vozes.

Como exemplo dos diálogos observados entre tais conceitos vocais pesquisados pode-se observar a polêmica diante do termo “passagem”. Segundo Catarina Justus Fischer (2004) o conceito mais comum que se encontra de passagem é o de ser esta quebras naturais dentro da tessitura vocal<sup>10</sup> que ocorrem em determinados tipos vocais, excetuando-se as vozes infantis que não apresentam quebra alguma.

---

<sup>9</sup> Por ser a técnica da professora Angela uma técnica inédita, ainda não publicada pela mesma (o que deverá acontecer em breve), possuindo assim termos e vocabulário próprios, contentei-me em apresentar uma breve visão da professora sobre sua técnica e em abordar apenas seu aspecto principal; que é como dito, sua abordagem quanto a ressonâncias. Foram omitidos propositalmente e a pedido de Angela Herz os termos e demais conceituações da técnica, uma vez que a obra que os detalha está em vias de publicação pela autora do método, que domina amplamente essa abordagem.

<sup>10</sup> Tessitura Vocal ou Classificação Vocal: página 1 do glossário anexo.

Para ela Sopranos realizariam essa quebra a partir do Dó 3, Mezzo-Sopranos a partir do Si 2, Contraltos a partir do Sol 2, Tenores a partir do Dó 2, Barítono a partir do Si 1 e Baixos a partir do sol 1. no que concerne a definir estreitamente onde ocorre a passagem de registro nos tipos vocais, muitos profissionais da voz consideram tal definição impossível de ser feita. Cada cantor, dentro de suas particularidades apresentaria passagem diferentemente dos demais e de acordo com sua colocação vocal. (VIDAL,2000/HERZ em entrevista).

Observa-se que a visão de Catarina sobre passagem está intimamente relacionada com sua visão de ressonância. Segundo a pesquisadora há um leque da voz que reproduz a “localização imaginária das notas musicais em nossas cabeças”, ou seja, nos espaços ressonantes. Quando emitimos os sons mais graves esses se localizam na região frontal de nossa face, logo acima da raiz e dos dentes superiores. Ao emitirmos os sons mais agudos, estes acontecem na parte de trás do nosso palato (palato mole),logo acima da úvula. Esta descrição de Catarina sobre ressonâncias graves e agudas é apenas uma das maneiras de se trabalhar com ressonâncias, dentre as várias que encontrei em meus estudos, e está baseada numa estética erudita. Através de diferentes leituras sobre técnica vocal percebi que muitas podem ser as explorações dos espaços de ressonância no que diz respeito tanto à suas sonoridades quanto a sua aplicação nos diversos registros. De acordo com a professora Angela Herz, por exemplo, essas combinações podem estar associadas a diversos fatores, inclusive à estética do canto que estiver em questão. (FISCHER,2004/HERZ,em entrevista)

O conceito da professora Angela Herz sobre ressonâncias e passagem é praticamente oposto ao de Catarina. Sua visão sobre uma voz uniforme,sem revelação das passagens de registro de um cantor, através de um termo que denominou “voz plena” demonstra isso.

Segundo Angela “voz plena” seria uma região vocal, em que, natural e confortavelmente a voz acessa o maior número de áreas ressonantes possível. Quando um deslocamento vocal, através das escalas, revela perda ou sacrifício desses mesmos espaços ressonantes, acontece o fenômeno que se costuma chamar “passagem”. A passagem pode ser fixa ou móvel, uma única nota ou um grupo delas, caracterizando uma região de passagem. Após avançarmos sobre essa fronteira vocal costuma-se dizer que estamos tendo uma mudança de registro. No entanto, acatando essa definição, estaríamos admitindo que para cada registro teríamos que nos valer de espaços ressonantes diferentes, o que contraria a visão de Angela de “unidade vocal.” A coerência no uso das ocupações ressonantes através de toda extensão vocal faria a voz encontrar essa “unidade”, sem apresentar perdas de sua qualidade tímbrica e sem revelar quebras em seu percurso. A professora entende como registro, apenas o espaço tonal em que, mesmo com idêntica ocupação ressonante de toda extensão, ficarão distinguidos, através de padrões vibratórios específicos uma natureza sonora que definirá com clareza os agudos, médios e graves da personalidade vocal. (HERZ,em entrevista)

Nesse sentido Mirna Rubim, com seu conceito de registro único, se aproxima mais da visão de Angela Herz e se distancia da visão de Catarina.

Segundo a autora, com treinamento sistemático é possível fazer com que os registros se integrem em uma só unidade. Concebendo a voz num plano horizontal que se expande para os lados e para trás - no sentido dos sons mais agudos - os registros se mesclam espontaneamente em toda a extensão vocal.

Ao discutir ressonância e passagem acabamos esbarrando em mais um conceito importante: registro vocal.

Segundo Sundberg existem duas abordagens principais utilizadas na definição dos registros: uma relativa ao mecanismo de funcionamento e a outra relativa à

percepção dos registros. Na abordagem perceptiva, a descrição mais comum é que um registro é uma faixa de frequência de fonação na qual todas as notas são percebidas com uma qualidade vocal similar. As sonoridades dos registros podem ser mais ou menos mascaradas através da escolha criteriosa de ressonâncias. Quanto ao mecanismo de funcionamento dos registros, há diferenças no comportamento muscular e na forma como as pregas vocais vibram nos registros. (PICCOLO,2006).

Nota-se que a idéia de que a manipulação de ressonâncias e do controle dos músculos do aparelho fonador interferem na passagem e na utilização dos registros aparece, embora explicitada de diferentes maneiras, na grande maioria das vezes.

São muitas as divergências e semelhanças entre os conceitos vocais estudados. Muitas vezes não é preciso sequer contrapor estéticas diferentes para observar-se tais diálogos. Na pesquisa de Fischer, por exemplo, percebe-se que dentro da estética de canto erudito existem diferentes maneiras de se pensar a respiração no canto.

Segundo Vera Canto e Melo no mundo erudito existem hoje quatro escolas de canto consideradas como tradicionais: as européias alemã, inglesa, francesa e italiana. Cada uma delas tem visão própria sobre a questão do apoio e da respiração. Na técnica de canto alemã identificam-se princípios da técnica da respiração baixa. O apoio é conseguido com o retardamento dos movimentos para dentro da parede abdominal e para cima do diafragma. Na escola inglesa utiliza-se a respiração dorsal superior, frequentemente feita em combinação com os sistemas de respiração costal e de diafragma estável. Os exercícios físicos pretendem desenvolver os músculos peitorais superiores.

Já na escola francesa pouca atenção é dada à conscientização do manejo da respiração. Uma postura que relaxe o corpo é dada como orientação e o conceito da respiração natural, como um ato instintivo é totalmente estabelecido.

A escola italiana se opõe aos sistemas que advogam o rebaixamento do esterno e queda da caixa torácica e da estabilização dos intercostais e do diafragma.  
(FISCHER,2004)

Como dito acima, todas as relações estabelecidas entre os conceitos vocais estudados estão explicitadas e organizadas no glossário de modo a facilitar e complementar o entendimento de determinado termo técnico vocal que lá se encontre.

## CAPÍTULO 2 – A ANÁLISE DOS EXCERTOS VOCAIS

### 2.1 O surgimento da idéia e sua organização

A idéia de selecionar excertos vocais populares e folclóricos para que estes fossem analisados por colaboradores externos à pesquisa e por esta pesquisadora, servindo assim como instrumento de verificação da aplicabilidade dos conceitos vocais estudados a uma descrição, nos moldes desejados na pesquisa, dos modos de cantar populares e *folk* e como instrumento ilustrativo da relação de diversas linguagens técnicas vocais com estes modos de cantar, edificou-se após a leitura do artigo “*Etude de la qualité vocal dans le chant lyrique*”, de Maëva Garnier e outros pesquisadores do Laboratório de Acústica Musical (Paris).

A fim de estudar a qualidade vocal no canto lírico, os pesquisadores coletaram o vocabulário utilizado por cantores e professores de canto para se identificar qualidades vocais líricas.

Para tal dividiram a pesquisa em três etapas. Na primeira, dezoito cantores formados em canto lírico foram selecionados e levados a um laboratório com câmara de vácuo e um microfone que media a pressão do ar para cantarem os primeiros compassos da Ave Maria de Gnoun. Em seguida os cantores falavam sobre a qualidade vocal que tinham utilizado e a repetiam em vocalize determinado.

Os pesquisadores puderam perceber a partir desta primeira etapa a maneira como cada cantor se colocava perante a voz. A voz foi apresentada como uma experiência sensível individual e julgada como objeto externo (“fiz a voz x”), como suporte de meio de produção (“cantei com a voz x”) como suporte de estilo (“utilizei a voz do estilo x”).

Quatro grandes índices de vocabulário referente à qualidade vocal foram identificados através destes cantores: estilo (variedades, barroco, jazz, imitação de vozes conhecidas ou estereótipos culturais), som percebido (atributos vibratórios e espectrais,

altura, intensidade, metáforas, vibração), técnicas vocais (ação dos ataques, vogal de suporte, colocação do som, sensação que a técnica produz no corpo). Sendo que “som percebido” foi o índice mais abordado e o que, quase sempre, era aparecia inicialmente.

A segunda etapa deste estudo foi elaborada para se avaliar o vocabulário técnico vocal de professores de canto.

Oito cantores, da primeira leva de cantores selecionados na primeira etapa, fizeram uma gravação de um trecho musical composto especificamente para esta etapa da pesquisa e o repetiram com cinco interpretações diferentes. Modificando a qualidade vocal utilizada em cada uma delas, os professores de canto selecionados para a pesquisa deram seu parecer quanto às qualidades vocais utilizadas e os quatro grandes índices descritos acima se repetiram. Além disso, os pesquisadores puderam observar que a avaliação das vozes não se restringiu à percepção da colocação vocal. Ela se estendeu à percepção da personalidade dos cantores, da postura de seus corpos e de demais fatores que influenciam uma produção vocal.

A partir destas duas primeiras etapas os estudiosos franceses identificaram escalas bipolares de vocabulários técnicos vocal, ou seja, identificaram grande quantidade de termos que possuem seu termo oposto. Exemplo: voz clara e voz escura, voz com vibrato e sem vibrato, voz com ar e voz sem ar, voz com colocação frontal e voz com colocação posterior, etc.

Na terceira etapa da pesquisa os principais termos das escalas bipolares foram testados num espectrograma. Esta etapa ainda está em andamento e no artigo em questão apenas o vibrato e o som da “voz colocada” foram analisados quanto às suas representações espectrais. Foi identificada correlação entre essas representações e o significado dado a elas pelos professores e alunos de canto. Os pesquisadores puderam

ainda constatar que o contexto da escuta vocal e o receptor da escuta influenciam extremamente uma avaliação sobre uma qualidade vocal.

No caso de nossa pesquisa seis exemplos musicais, totalizando 10 vozes, foram avaliados pelos oito profissionais da voz e os comentários dos mesmos foram relacionados e analisados.

Os exemplos selecionados foram: [**1- Sala de Recepção** (samba interpretado por Cartola e Creuza *dec 70*), **2- Som Sagrado** (samba interpretado por Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro – *ano de 1996*), **3 – Na beira do Mar** (capoeira de angola interpretada por Mestre Boca Rica e Mestre Bigodinho – *gravado no ano de 2002*), **4 – Minha Missão** (samba interpretado por João Nogueira – *ano de 1981*), **5- Em Junho** (romance interpretada por uma menina com cerca de dez anos – *ano de 1987*), **6 – Flor do Ipê** (música caipira interpretada por André e Andrade- *não se sabe a data*).]

O nosso grupo de colaboradores é composto por: 1- Adriana Didier (cantora lírica), 2 - Adriana Piccolo (cantora popular, professora de canto e pesquisadora vocal), 3- Angela Herz (professora de canto popular e pesquisadora vocal), 4 - Carlos Alberto Figueiredo (regente de coros e pesquisador), 5 - Carlos Didier (pesquisador de música popular), 6 - Diana Dasha (cantora popular), 7 - Felipe Abreu (professor de canto popular e pesquisadora vocal), 8 - professor de canto lírico que preferiu não ser identificado.

Escolhemos colaboradores com diferentes vivências dentro do universo vocal para que pudéssemos observar como se constituem as visões sobre as vozes populares e folclóricas de diversos profissionais da voz. A gama de estudiosos da voz é muito ampla e abrange além de profissionais que trabalham a voz dentro de um contexto musical (professores de canto, regentes, cantores, musicólogos) fonoaudiólogos, físicos,

estudiosos da fonética, dentre outros. Como visto, os profissionais que compõem nosso grupo de colaboradores trabalham com a voz inserida num contexto musical.

A escolha dos professores de canto foi baseada na expectativa de que estes são os profissionais que possuem maior leque de vocabulário sobre a utilização da voz cantada, bem como prática do exercício e da aplicação do mesmo.

Também foi proposital a procura de profissionais que já tinham colaborado com sua experiência nesta pesquisa, como foi o caso das professoras e pesquisadoras do canto popular Angela Herz e Adriana Piccolo.

A escolha de profissionais de estéticas de canto diferentes também ocorreu calculadamente, para observação destes diferentes olhares sobre os excertos vocais.

Foi pedido que os comentários fossem feitos livremente. Não houve nenhuma preparação de roteiro ou questionário para a análise das vozes, pois se pretendeu avaliar também o que estes profissionais da voz julgavam interessante dizer em relação àquelas produções vocais. Alguns colaboradores explicitaram ter tido dificuldade de seguir com os comentários sem este roteiro enquanto outros seguiram seus próprios roteiros de avaliação de vozes como foi o caso do professor Felipe Abreu.

Assim como no texto *“Etude de la qualité vocal dans le chant lyrique”*, onde foram identificados aqueles quatro grandes agrupamentos de utilização de vocabulário dirigido à qualidade vocal lírica, nesta pesquisa foram identificados 7 grandes agrupamentos de vocabulário: 1 – Extensão/tessitura vocal, 2 – Características da colocação vocal, 3 – Articulação, 4 – Respiração, 5 – Ornamentos e traços estilísticos, 6 – Valoração e percepções descomprometidas com a objetividade e 7 - Contextualização (período histórico e gênero musical).

Nem sempre os sete agrupamentos são preenchidos de forma igual. Apenas o item 2- Características da colocação vocal foi abordado por todos os

colaboradores na escuta de todos os cantores. Percebe-se que no que diz respeito ao corpo de uma qualidade vocal, para a maioria dos colaboradores, a colocação vocal é o principal aspecto de sua definição. É relevante relacionar este fato com o ocorrido no estudo dos pesquisadores franceses onde o equivalente ao item Características da colocação vocal, “som percebido”, foi também o aspecto vocal mais acionado pelos professores de canto e cantores e o qual, quase sempre, abordava-se de imediato.

Embora os agrupamentos identificados em nossa pesquisa se correlacionem o tempo todo, no item 2 é possível notar também o constante uso dos termos: ressonância, registro e timbre.

## **2.2 Discussão sobre os comentários feitos**

### **2.2.1 Análises das relações estabelecidas entre os comentários**

Um dos fatos que mais se destacou na relação entre os comentários dos colaboradores foi o diálogo intenso entre os agrupamentos percebidos. Muitas vezes dados referentes a um determinado agrupamento identificado nas análises aparecia na descrição de um demais agrupamento, que por sua vez tornava-se mais completo e contextualizado. Por exemplo, na faixa “Som sagrado”, ao comentar a extensão vocal utilizada na música, Felipe Abreu contextualiza a tessitura ao gênero musical com que esta está relacionado: “a tessitura da canção abrange de F#1 a E3 (uma oitava + uma sétima menor, grande tessitura, como é comum no samba carioca)” (p. 10 do anexo 2).

A título de organização e maior entendimento dos comentários realizados os sete agrupamentos descritos na seção acima guiaram a análise dos comentários feitos bem como sua disposição no anexo 2. No entanto a correlação entre eles é muito grande e em alguns casos impossível de ser separada devido à estrutura do comentário, que dessa forma acaba se repetindo em mais de um agrupamento.

O exemplo mais representativo desta forte correlação, difícil de ser separada, foi o que ocorreu entre o item 2 - Características da colocação vocal e o item 6 -Valoração e percepções descomprometidas com a objetividade.

Embora uma parte do vocabulário técnico vocal seja composta de metáforas (voz metálica, voz plena, brilho) pôde-se observar que metáforas menos consagradas foram por vezes utilizadas para se referir às vozes, talvez por falta de vocabulário menos vago. Podemos citar como exemplo disto a descrição de Diana Dasha sobre a voz de Paulo César Pinheiro, na faixa “Som sagrado”. Ela descreve a voz do cantor como “um vinho rascante, um chá de carqueja”, que não possui muita extensão (o item 1 “extensão/tessitura vocal” mistura-se também com a avaliação subjetiva da voz e da colocação vocal) mas esta é “carregada de emoção”. A percepção de uma curta extensão não representaria então para a colaboradora um problema, já que a forte emoção interpretativa foi identificada. (p. 14 e 17 do anexo 2). Diana nos serve ainda com outro exemplo desse mesmo caso de correlação de agrupamentos ao identificar a voz de João Nogueira, na faixa “Minha Missão”, como uma “voz correta” (p. 25 do anexo 2)

O item 3 – “Articulação” e o item 5 – “Ornamentos e traços estilísticos” também guardaram forte relação, bem como estes dois e o item 2.

O professor de canto que desejou não ser identificado exemplifica a relação do item 3 com o item 5 ao descrever a voz da menina cantora de 10 anos,da faixa “Em junho”,da seguinte maneira: “obviamente entende bem as palavras, como é meio declamada” . A percepção da voz como “declamada”, embora tenha feito parte de uma avaliação da articulação vocal desta menina, está referindo-se a traços estilísticos (p. 31 do anexo 2).

Ao comentar características da colocação vocal desta mesma voz Adriana Piccolo relaciona o item 2 ao item 3: “A pronúncia se revela como um fator importante na definição da emissão. Quando a menina não articula muito as vogais a nasalidade soa muito mais ou então podemos pensar o contrário: ao buscar a sonoridade nasal, a emissão da vogal mais “clara” fica comprometida” (p. 30 do anexo 2).

Como exemplo da relação notada entre “Ornamentos estilísticos” e “Características da colocação vocal” destaca-se o comentário de Felipe Abreu sobre a voz de João Nogueira, na faixa Minha Missão: “(...) Há tremores ocasionais nas notas sustentadas, que sugerem algum esforço vocal, ou ainda pode ser uma tentativa de se buscar o vibrato. Esse tremor, porém, sugere uma urgência emocional ao canto (p. 26 do anexo 2).”

Em alguns momentos houve discordância perante os colaboradores. Por exemplo, Felipe Abreu identificou uma “hipernasalidade” na voz de Creuza, na faixa “Sala de Recepção”, enquanto Angela Herz a percebeu com uma “nasalidade incompleta” (p. 1 e 2 do anexo 2). O professor de canto não identificado considerou a voz de Paulo César Pinheiro, em “Som Sagrado”, brilhosa, enquanto Adriana Piccolo a considerou sem brilho (p. 14 e 15 do anexo 2).

Porém, em grande parte, houve concordância entre os colaboradores e complementaridade de informações. Felipe Abreu e Angela Herz, ao comentarem esta mesma voz, a de Creuza, acabam por tornar complementares grande parte de suas informações ao afirmar que: “a voz é plena, com boa vitalidade, frontalizada, com presença acentuada de metal e manutenção de discretíssima nasalidade em praticamente toda a sua extensão, relaxando essa tendência nas notas mais graves (Angela Herz)” e que “a cantora emprega emissão em voz de peito, ficando evidente um esforço maior na região aguda, em que não há emprego de voz mista ou de cabeça (...) predomínio de

ressonância frontal/bucal, com presença de hipernasalidade e alguma contaminação nasal em vogais orais adjacentes a consoantes nasais (“mais nada”, “noite” etc.). Ressonância “aberta” e metalizada (Felipe Abreu)” (p. 1 e 2 do anexo 2)

O tremor reconhecido na voz do cantador 1 da faixa “Na beira do mar” é exemplificado de formas concordantes também por Felipe Abreu e Angela Herz respectivamente: “parece mais um tremor, curto, irregular, instável, ocasional” (p. 20 do anexo 2. Item 5), “presença de tremor caprino nos inícios e finais de frase” (p. 18 do anexo 2. Item 2).

Tratando ainda da mesma voz, semelhanças e informações complementares também são observadas no item 4 “Respiração”, entre Felipe Abreu, Angela Herz e esta pesquisadora. Os exemplos seguem nesta ordem, logo a baixo:

“respiração bucal; sensação de respiração curta e dificultosa, dispêndio enorme de ar para conseguir vocalizar, com finalizações imprecisas e interrupção de frases e palavras para retomar o ar.” (p. 20 do anexo 2)

“fluxo respiratório irregular, com impulsões de energia como se fossem “jatos” que acentuam ora os agudos, ora os graves.” (p. 19 do anexo 2)

“a respiração também me pareceu difícil, não fluida, como se estivesse ‘presa’, como se a inspiração ou a expiração fossem interrompidas mais cedo do que ‘deveriam’.” (p. 20 do anexo 2)

Além de ter chamado a atenção, na análise destes comentários, a quantidade de vocabulários e linguagens diferentes que guardam uma visão muito parecida sobre a voz, e ao mesmo tempo as divergências que tal diversidade suscita, outro ponto interessante a ser destacado foi a constatação de que nenhum dos profissionais da voz especializados na estética erudita tiveram dificuldade de adequar suas colocações às vozes analisadas. Não houve grande utilização de termos que se distanciavam por demais da realidade

vocal apresentada. Ao contrário, talvez por isso tantas metáforas tenham sido usadas, e creio que elas tiveram seu lugar.

Quanto à utilização dos vocabulários descritivos encontrados nos comentários, sobre tudo dos professores Felipe Abreu e Angela Herz, nota-se que não existiu dificuldade em comentar as vozes com um vocabulário extremamente técnico. Os referidos professores fizeram comentários detalhados, claros e enriquecedores sobre a colocação vocal dos cantores. A variedade de linguagens, porém confunde um pouco quando se tenta levar em conta todos os comentários feitos.

Por exemplo, ao falar de ressonância Felipe Abreu e Angela Herz utilizam vocabulários que diferem entre si, num momento inicial fica difícil aproximar os dois, mas depois se percebe que em alguns momentos o que estão analisando parte de uma mesma perspectiva.

### **2.2.2 Sobre meus comentários e a utilização do vocabulário estudado**

Muito embora tenha de fato me deparado, na busca por conceitos que pudessem me ajudar na descrição das qualidades vocais popular e folclórica, com terminologias oriundas da estética de canto erudito, as quais não se fizeram muito úteis nos meus comentários sobre os excertos vocais, grande parte do material estudado foi de significativa ajuda. Por mais que tenha entrado em contato com preocupações afastadas da realidade vocal *folk* e pouco eficazes no entendimento das qualidades de suas vozes, bem como no entendimento das qualidades vocais populares (como a definição das extensões vocais, o debate sobre as divergentes escolas do canto erudito que definem diversos modos de se entender conceitos como apoio, respiração, articulação, dentre outros exemplos); relacionar diferentes visões sobre ressonância e produção sonora me ajudou a escolher com mais clareza um raciocínio para a avaliação dos excertos vocais.

Foi de grande ajuda também o estudo dos ‘gestos vocais’, de Adriana Piccolo para tal avaliação. Os traços interpretativos dos cantores de fato compuseram parte importante das produções vocais avaliadas. Pude, através do vocabulário disponibilizado por Adriana, ilustrar mais detalhadamente o que julguei importante em meus comentários. Acredito que muito em breve os conjuntos de práticas interpretativas no canto popular estarão cada vez mais aliados ao estudo de ressonâncias e colocações vocais do mesmo.

Utilizei-me então, principalmente, destes “gestos vocais” e da visão de ressonância absorvida nas entrevistas com a professora Angela Herz, pois também me identifiquei com este parâmetro, para realizar meus comentários.

Fiz um esforço para identificar nos excertos vocais todos os aspectos vocais estudados julgados, majoritariamente, como muito importantes no estudo do canto. Conclui, pessoalmente, e observando os comentários dos colaboradores, que é através do estudo das ressonâncias, produção sonora e escolhas de colocação vocais (conceitos que constituem o agrupamento 2 na análise dos comentários) que caminharemos cada vez mais para um vocabulário que possa descrever de modo direto, inteligível e até mesmo menos quantitativo e fragmentado as qualidades vocais folclórica e popular.

Neste sentido o glossário gerado através do estudo de diversas terminologias sobre o canto faz-se muito interessante, uma vez que nele relacionam-se os conceitos de registro vocal, ressonância, som, timbre e voz plena.

### **2.3 Conversa com os colaboradores Adriana e Carlos Didier:**

Os comentários da professora de canto e cantora Adriana Didier e do pesquisador Carlos Didier foram realizados em uma conversa informal na residência dos dois. Vale à pena abordar brevemente a conversa que, em tom de bate papo, revelou

visões interessantes sobre as maneiras de se cantar populares e dialogou com as questões levantadas previamente nesta pesquisa.

Ao conversar com estes colaboradores sobre voz foi possível identificar a dificuldade em se definir impressões auditivas sobre as vozes folclóricas e populares de que falo neste trabalho. Em determinado ponto da conversa Adriana e Carlos parecem concordar que as vozes populares são mais “calorosas”, tem “mais naturalidade” e são “sinceras”. Que essas são vozes “normais”, mas que quem tem “voz normal em geral fica rouco e canta assim porque não sabe cantar” e, ao contrário, “quem canta com a voz impostada, com *falsete*, adquire “duração vocal” maior. Aqui se referem principalmente aos cantores eruditos.

Nesse ponto da conversa usam como principal referência dessa “voz normal e sincera” as pastorinhas do samba, dizendo que elas tem uma personalidade vocal muito forte.

Em toda a conversa, assim como nos comentários acima percebe-se a tendência em se relacionar sensações às colocações vocais propriamente ditas. Em dado momento Carlos e Adriana relacionam colocações com maior utilização de graves à sedução e colocações com maior utilização de agudos à histeria. Como se esses adjetivos fossem a forma mais eficaz de expressar uma impressão auditiva dentre todas as informações sobre voz que os dois possuem. Talvez pela diversidade de linguagens e divergências de terminologias sobre voz que ocorrem entre técnicas populares e eruditas e dentro dos próprios meios populares e eruditos essa falta de recurso para fazer comentários precisos tenha aparecido para estes colaboradores. Ou talvez pela falta de conhecimento de termos técnicos e mesmo pela inexistência de vocabulário que pudesse alcançar objetivamente a percepção dos dois. Carlos em dado momento explica que essas adjetivações às vezes são mais precisas do que classificações: “mas se você falar negro,

o cara vai pensar em cantores negros e vai pensar: ah, daquela maneira? (...)” Carlos acha que classificações correrem o risco de serem perigosas, no sentido de julgar as expressões vocais.

No decorrer desta conversa Carlos Didier passa a falar de uma trajetória do canto popular através de cantores da época do rádio. O assunto foge do foco da pesquisa, mas é interessante como dentro de um mesmo meio o colaborador identifica diversas nuances e formas de se cantar. Acaba por indicar um interessantíssimo objeto de estudo sobre as diversas maneiras de se cantar na música popular e a trajetória das mesmas.

Começa falando dos seresteiros. Segundo Carlos “se existe uma escola de canto popular no Brasil essa escola é a dos seresteiros”. Traça uma linha do tempo que passa por Vicente Celestino, Silvio Caldas, Chico Alves e Orlando Silva. Este último cantor ao mesclar as formas de cantar de Silvio e Chico Alves teria fundamentado uma maneira de realizar o canto popular que se consagra nesta época. Carlos Didier a descreve como uma forma de cantar mais popular com voz impostada e vibrato. Identifica uma mistura entre características interpretativas mais líricas e outras mais populares. Neste momento, antes da Bossa-Nova, o meio popular radiofônico ainda não havia rompido com todas as referências líricas interpretativas no canto.

Didier faz um paralelo desta situação com as cantoras dessa época as quais definiram formas de se cantar juntamente com os cantores. Aracy Cortes, primeira mulher a cantar no rádio, teria sido a cantora pioneira nesse sentido. A linha segue com Carmem Miranda, Marília Batista e Aracy de Almeida (que teriam edificado um estilo diferente dos de suas sucessoras), Dircinha Batista e Elizete Cardoso (extremamente influenciada por Marília e Aracy).

A conversa é informal e apenas indica um dos muitos olhares que se pode ter sobre formas de se cantar na música popular, guardando relação com nossa pesquisa.

O ponto de vista destacado por Carlos Didier merece ser investigado a fundo em futuras pesquisas sobre o assunto.

## **CONCLUSÃO DA MONOGRAFIA**

### **Considerações finais**

Após o transcorrer desta pesquisa cheguei às seguintes conclusões: como dito nas seções anteriores algumas leituras que realizei me revelaram uma visão normativa e quantitativa da voz e não se mostraram flexíveis o suficiente para, através delas, aprofundarmos-nos no mundo das vozes folclórica e popular tendo em vista quais são as estéticas, escolhas e qualidades vocais valorizadas pelos indivíduos nesse contexto.

Ficou claro também que a técnica voltada ao canto popular ainda é incipiente no Brasil (PICCOLO 2006, HERZ em entrevista) bem como uma técnica de canto erudito voltada às questões da língua portuguesa e das características brasileiras que envolvem o ato de cantar (RUBIM 2000, FISCHER 2004).

No entanto, após analisar os comentários dos excertos vocais, percebi que a dificuldade maior não se encontra na falta de vocabulário. Pelo contrário, conclui que a dificuldade maior esteja na extensa variedade do mesmo. Mais do que visões divergentes sobre conceitos vocais acredito que a maior confusão esteja nas diferentes abordagens que querem chegar ao mesmo ponto.

A questão desta variedade é tão ampla que sequer foi possível, nesta pesquisa, chegarmos ao ponto de comparar produções vocais de cantores populares que cantam repertórios considerados “folclóricos, de raiz” com produções vocais dos cantores considerados de fato “folclóricos, de raiz”, como foi o objetivo inicial. Antes esbarramos numa problemática que percebi ser inerente ao meio do estudo da voz: a necessidade, não somente, de estudos voltados mais especificamente para o canto popular e folclórico como uma grande necessidade de aproximação das linguagens já existentes que tratam do assunto da técnica vocal.

Não obstante seja possível perceber ainda uma distância entre o vocabulário de técnica vocal desenvolvido no Brasil hoje e o que é importante vocalmente para a realidade do canto folclórico, e num menor nível para o canto popular; o que é “cantar bonito” dentro dessas realidades e que preocupações perante a voz fazem sentido nelas, creio que a diversidade de vocabulário e linguagens sobre as mesmas questões vocais seja por enquanto a questão mais premente.

Foi satisfatório observar ainda que tanto em pesquisas atuais sobre qualidade vocal, como por exemplo o trabalho estudado no artigo “*Etude de la qualité vocal dans le chant lyrique*”, Garnier Maëva et al, ou como por exemplo a técnica desenvolvida pela professora Angela Herz, a pesquisa de Adriana Piccolo ou trabalho de Mirna Rubim, quanto nos próprios comentários feitos sobre os excertos vocais, os aspectos emocionais, culturais e a individualidade do cantor não foram ignorados e sim iluminados, citados e trabalhados dentro da perspectiva de cada uma destas visões.

Acredito que uma visão menos quantitativa e normativa da voz, de que tanto se falou neste trabalho, esteja sendo construída, mesmo que às margens de outras demandas técnicas, pouco a pouco ao invés de estar sendo absolutamente deixada de lado.

### **Satisfação pessoal**

Foi extremamente satisfatório realizar esta pesquisa com a Professora Elizabeth Travassos e poder transformá-la em minha monografia de final de curso. Como minha prática musical é no canto popular, como intérprete e como professora iniciante de canto popular, o estudo me ajudou a adquirir ferramentas para o exercício de minha escolha profissional. As perguntas que levantamos e as questões trabalhadas no estudo estiveram o tempo todo de acordo com as perguntas e as dúvidas pessoais que obtinha e obtenho como profissional da área. Durante a pesquisa no Núcleo de Iniciação

Científica e durante a construção desta monografia foi a primeira vez que, dentro da faculdade de Licenciatura, pude me aproximar intensamente de minha maior vivência musical.

Como cantora popular, pude experimentar durante o curso de Licenciatura, a angústia de estar me instrumentalizando como musicista e professora de música, mas não exatamente como cantora popular, nem tampouco como professora de canto popular. Afastar-me da minha maior motivação dentro da música foi difícil e conflituoso em muitos momentos. Sem dúvida o conflito mais forte que enfrentei durante meu curso. Até cursando a cadeira de MPB, minha primeira opção na UNIRIO, a mesma questão se impunha. Neste sentido, quando então migrei para o curso de Licenciatura, que acabou se revelando a opção mais próxima aos meus objetivos profissionais, não me deparei com nenhum grande impacto ou mudança, já que a questão central de meu conflito estava estabelecida em ambos os cursos.

O estudo técnico de minha construção como cantora sempre ocorreu fora de minha Universidade. Foi, portanto, além de relevante como pesquisa, muitíssimo prazeroso, e em alguns momentos emocionante, poder estudar um tema diretamente ligado à discussão da pedagogia vocal brasileira no fim de minha faculdade.

## ANEXO 1 - GLOSSÁRIO

**Afinação:** Por exatamente no devido som a nota desejada.

Quanto à afinação vocal várias são as razões que levam um cantor a destonar ou desafinar. A música apresenta significados diferentes para pessoas diferentes. A maneira como se escuta será a maneira como se reproduzirão estes sons encontrados.

A falta de domínio da própria voz, dos espaços aonde colocar a voz e de como fazê-lo também podem causar - lá, bem como pode ser uma “desafinação” algo tido como certo e esperado dependendo da cultura que envolve cada música...

Um exemplo de falta de domínio técnico acarretando em uma desafinação pode ser o exagero da inspiração, como visto antes, que pressiona a expiração e altera o tom emitido. (FISCHER, 2004)

**Apoio** (ler também *respiração*): “O apoio é a coluna de ar expirada em um fluxo de pressão contínua, que transporta as notas musicais (...). Ao inspirar, abre-se a caixa torácica lateralmente fazendo com que o ‘apoio’ inicie seu trabalho. À medida que se inspira procura-se manter as constelas lateralmente”, elas se fecham apenas quando termina a melodia cantada. “O ataque sonoro deve vir sempre do apoio (...) seu desenvolvimento e constante utilização pode significar o restauo da voz cansada assim como prolongar a arte no cantor à idade madura.”

“Acredita-se que são dois os motivos básicos para se desenvolver o apoio e o controle respiratório: o primeiro o fortalecimento da musculatura do corpo; o segundo, a percepção da sensação de como esta musculatura está sendo coordenada durante o processo da inspiração” bem como o benefício dessa consciência na produção vocal. (FISCHER, 2004)

Para a professora de canto Mirna Rubim o apoio é dinâmico. Não é possível definir se ele ocorre para dentro, para fora, para cima ou para baixo, ele se dá em todas as direções dependendo do efeito que se queira. (VIDAL, 2000)

**Bel Canto:** Estilo italiano fundamentado no completo controle da voz cantada.

Caracteriza-se pelo ideal de igualdade vocal na produção dos sons, assim como a emissão de uma sonoridade bonita e o domínio de uma técnica extremamente ágil. Teve seu apogeu entre os séculos XVIII e XIX se extinguindo gradativamente a partir de determinado momento no século XX, sendo diversos e controversos os motivos apontados para tal declínio.

Pouco se sabe realmente sobre as regras da técnica vocal do bel canto. Atualmente o termo é utilizado para designar a naturalidade de emissão e projeção vocal uniforme no canto lírico.

(VIDAL, 2000/FISCHER, 2004)

**Belt ou Belting:** Polêmica técnica para canto feminino típicas dos musicais da Broadway, em que há a tentativa de emular o registro de peito numa tessitura mais aguda que a habitual. (ABREU, 2004, p 5, *apud* PICCOLO, 2006)

**Classificações Vocais:** As vozes dividem-se em 8 categorias cada qual com subdivisões que tem relação com características próprias das vozes.<sup>11</sup> Tal classificação aparece apenas a partir do séc. XVIII. Antes as distinções do timbre tonal misturavam-se aos critérios de extensão tonal. As vozes eram divididas somente com base em seu registro agudo ou grave e de acordo com o sexo a que pertenciam, feminino ou masculino. Soprano, Contralto, Tenor e Baixo eram as definições utilizadas no séc. XVI. Atualmente usa-se<sup>12</sup>:

- Soprano (*leggero, soubrette, coloratura, lírico, spinto, dramática e heróica*): A voz de soprano possui uma grande extensão e uma variação que poderá ser desde uma voz extremamente leve, *leggero* ou *soubrette*, até a mais pesada, *dramática*.

Sua tessitura vocal inicia-se no si bemol 2 ou um pouco abaixo, subindo até o dó 5 ou dó 5 sustenido com conforto

- Mezzo-Soprano (*lírica, dramática e coloratura*): O mezzo-soprano emite o som nas mesmas regiões de ressonância que o soprano, no entanto com uma nuance mais escura que a soprano e um timbre mais escuro também.

Sua tessitura inicia-se no sol grave 2 e atinge o dó 5.

- Contralto ou Alto : Possui uma riqueza de tons quentes, um tipo raro de se encontrar na totalidade de sua definição.

Sua tessitura vai inicia-se no mi2 e sobe até o fá 4 sustenido

- Alto ou Contra-Tenor:

Classificação que gera controvérsias...

Sua tessitura alcança o dó agudo. Tenores muito agudos poderiam cantar como contra-tenores. A comparação com os Castrati é inevitável (homens que cantam com a tessitura de uma soprano).

- Tenor (*tenore de grazia, lírico, spinto, robusto, dramático e heldentenor*): Há uma grande variedade de tenores. Sua tessitura vocal inicia-se no dó 2, ou às vezes no si 1, e chega ao dó 5.

- Barítono (*lírico e dramático*) e Baixo-barítono: Costumam “ser os pesos-pesados” da ópera. Sua tessitura inicia-se no lá 1 e atinge o lá 4 bemol. Alguns chegam ao lá 4 natural.

- Baixo (*cantante e profundo*): O baixo cantante difere do baixo profundo, apesar de também possuir notas graves estas não são suficientemente profundas.

Sua tessitura inicia-se geralmente no mi 1 e atinge o fá 4 ou no máximo sol 4 natural.

Raras vozes chegam ao lá 4.

(FISCHER, 2004)

---

<sup>11</sup> Há aqui uma tentativa de se definir, juntamente com a extensão vocal dos cantores, características vocais que na verdade estão ligadas às ocupações ressonanciais feitas pelos mesmos, seja por escolha própria ou por ‘delimitação física’. Ler também *registro vocal, ressonância, som e voz plena*.

<sup>12</sup> Com o objetivo de se respeitar as particularidades vocais de cada cantor alguns profissionais da voz atentam para a necessidade de um cuidado com a rigidez destas classificações. Sobretudo no que diz respeito às vozes brasileiras, uma vez que tais categorias estão baseadas numa realidade vocal européia. (HERZ, em entrevista/VIDAL, 2000)

**Dicção no canto:** (ler também *vogais no canto* e “articulações” em *gestos vocais*)

- Uma boa dicção não deve comprometer a voz, mas é resultado da liberdade do instrumento.
- Uma boa dicção resulta do equilíbrio de certos fatores críticos, incluindo vogais indistinguíveis, consoantes iniciais e finais claras, articulação firme e flexível, e músculos linguais relaxados.
- Uma dicção pobre pode ser uma ferramenta diagnóstica: frequentemente indica problemas em alguma parte do instrumento.
- Dicção e articulação resultam de fatores acústicos que se baseiam em uma forma apropriada do trato ressonador.
- Dicção abrange o fluxo da língua e a precisão idiomática de como cada língua é cantada.

Para a professora de canto Mirna Rubim uma boa dicção não depende apenas da habilidade do cantor mas da acústica do ambiente em que ele está cantando. Ela destaca a importância da relação de tempo entre a emissão da consoante e a vogal que a segue. Na fala a articulação de ambas é muito próxima mas no canto vogal e consoante travam uma competição sonora no tempo. O cantor deve articular exageradamente, parecerá exagerado à seus ouvidos mas para os ouvintes a dicção parecerá articulada e clara. Às vezes é preciso também diminuir a estridência das vogais emitidas, principalmente em regiões muito agudas.

(VIDAL,2000)

**Efeito Bernoulli:** BEHLAU (1993,PP.15-16) explica que Bernoulli demonstrou que a velocidade do fluxo de um gás ou fluido através de um tubo é inversamente proporcional à sua pressão nas paredes do tubo. Na voz o efeito Bernoulli se manifesta nas pregas vocais quando, após serem aproximadas, e ao passar rapidamente o fluxo aéreo, a pressão entre as pregas se reduz e as aproximam ainda mais, ou seja, ocorre um movimento de sucção das mucosas, seguidas por um afastamento elástico, que serão responsáveis pela modulação da corrente aérea dando origem à frequência fundamental do som vocalizado.

(VIDAL,2000)

### “Gestos vocais”:

(Adriana Piccolo estudou e desenvolveu um conjunto de características interpretativas do canto popular analisando interpretações de Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso. Tais características, foram denominados “gestos vocais”. Tal conjunto é composto de nomes utilizados na literatura e de nomes criados. Os “gestos vocais” cujos nomes já existiam na literatura são *fry*, falsete, *growl*, voz nasal, voz tensa, voz rouca, voz com ar, voz com laringe abaixada, voz falada, articulação, vibrato, portamento, apojatura, retardo, antecipação, nota de passagem, grupeto, mordente, nota escapada e nota improvisada)

Fry – É considerado o registro vocal mais grave, que ocorre a frequências abaixo do registro de peito. Seu mecanismo de funcionamento consiste num modo vibratório da prega vocal em vibrações transversais e longitudinais, com a presença de subarmônicos bem definidos.

Falsete ou voz de cabeça - Registro de fonação mais leve e agudo que o registro de peito. Aqui as membranas nas extremidades das pregas vocais parecem ser as únicas partes em vibração, no registro de peito as pregas vocais vibram por inteiro.

Growl – Efeito muito usado por Luiz Armstrong e Elza Soares. A impressão para o ouvinte, deste gesto vocal, é de uma voz rascante e está sendo usada muita pressão de ar para sua produção. Seu mecanismo de produção envolve as vibrações regulares das pregas vocais em co-oscilação com estruturas supraglóticas. (...) O efeito é pouco estudado no âmbito da fisiologia vocal, provavelmente por não ser associado a patologias fonatórias.

Voz Nasal – Se origina de manobras do músculo velofaríngeo, que permite a comunicação das cavidades nasais com a faringe.<sup>13</sup>

Voz Tensa (ler também *tensão no canto*) – A voz tensa pode ser explicada por ajustes laríngeos que envolvem maior tensão de adução das pregas vocais, causando perceptivelmente a sensação de uma voz “forçada”, limitada.

Voz Gritada- Causa sensação auditiva de que a voz está arranhando a garganta, apresenta muito escape de ar e diversos ruídos. Possivelmente ocorre com vibrações não regulares da prega vocal devido a forte pressão subglótica.

Voz Rouca - Apresenta falhas na emissão, soprosidade, presença de sons graves e pouco brilho. Causada por edemas e nódulos vocais, as pregas ficam mais pesadas e sua vibração menos eficiente, requerendo maior consumo de ar.

Voz Suja – Soa com ruídos, como se acompanhada de muco. Geralmente ocorre quando existe uma rigidez na mucosa das pregas vocais ou quando há necessidade do uso de musculatura extrínseca da laringe e de pregas vestibulares.

Voz com laringe abaixada – Com o abaixamento da laringe ocorre um alongamento do trato vocal, baixando a frequência dos formantes e resultando numa qualidade vocal mais escura, muito usada especialmente no canto lírico.

Voz com ar – As pregas vocais não estão aduzidas suficientemente e então há o escapamento de ar. Segundo Sundberg “num tipo de fonação com ar, a glótis assume uma forma de y (...). Como recurso interpretativo em geral visa demonstrar sensualidade, sofrimento ou zelo.

Voz ‘ful’ – Selecionada especificamente para uma qualidade vocal que Elis Regina utilizou na interpretação de “Black is beautiful”. Há uma alternância de elevação e abaixamento do palato mole, enquanto a laringe faz o movimento contrário e a língua se recolhe em direção à garganta.

Voz falada (ler também *Sprechgesang* ou *Sprechstimme*) – Possui características semelhantes as da fala: poucas inflexões e alturas grave ou média para grave. Em geral vem acompanhada de um acento ou uma articulação exagerada.

Inspiração sonora – Ruído causado pelo fluxo de ar através do aparelho fonador e da vibração da prega vocal na inspiração pelo nariz ou pela boca, antes do ataque de uma sílaba.

---

<sup>13</sup> O tenor polonês Jean de Reske foi um proponente da ressonância nasal no séc. XIX (Rubim, 2000)

Expiração Sonora- Um fluxo de ar que pode ser liberado durante uma emissão,na finalização de uma fonação ou na finalização acompanhada de um suspiro.

Articulações: –(ler também *dicção* e *vogais no canto*) “Exagerada” quando há movimentação em excesso da língua,dos lábios e da abertura da boca; “Cerrada” quando os dentes estão praticamente ocluídos e há pouca movimentação dos lábios e abertura de boca; “pastosa” quando percebemos uma lentidão nas mudanças dos pontos de articulação dos fonemas.

Fonema Alterado – o fonema pode ocorrer com uma alteração ou oclusão das vogais.

Vibrato – De acordo com Sundberg é um ornamento muito utilizado na música vocal e instrumental. Corresponde a uma ondulação aproximadamente periódica na frequência fundamental, geralmente acompanhada de oscilações de amplitude e espectro. Em termos perceptivos, corresponde a variações na altura, intensidade e qualidade vocal. (PICCOLO,2006)

Segundo APPLEMAN (1986) *vibrato* é um ornamento que está diretamente relacionado à sensação de apoio. É fisiologicamente controlado pelos músculos da respiração, e é basicamente uma função respiratória assistida por controles laríngeos coordenados,ou seja, controle do comprimento,tensão e massa das pregas vocais. É produzido por mínimas alterações da pressão corporal que são refletidas nas ondulações da coluna de ar. A variação da frequência do *vibrato* depende do equilíbrio da tensão de dois grupos de músculos: (a) o antagonismo da musculatura da inspiração e a musculatura abdominal da expiração; e (b) os músculos infra e supra-hióides que estabilizam a laringe. (VIDAL,2000)

Portamento e glissando: Na prática os termos portamento e glissando são muitas vezes confundidos.O glissando é um termo geralmente usado como instrução para executar uma passagem de uma altura para outra num movimento de deslize rápido. (...) No entanto é mais associado às passagens entre semitons realizados por instrumentos como piano e a harpa,que não podem executar um portamento; deslize de uma altura para outra sem a percepção das notas intermediárias. A voz, a família dos violinos e o trombone podem produzir ambos os tipos de deslize.

Apojaturas: É uma nota apoiada,normalmente um grau conjunto acima d nota principal,quem se resolve sobre a nota principal.

Retardo: Uma configuração dissonante, na qual a nota não harmônica é mantida na mesma voz do acorde anterior,resolvendo-se por grau conjunto,ascendente ou descendente.

Antecipação: Em escrita polifônica é uma nota não harmônica,não acentuada,que pertence à e é repetida na harmonia imediatamente seguinte”

Nota de passagem (ou apoiatura de passagem): Dissonância alcançada e abandonada por grau conjunto na mesma direção,posicionada sempre em tempo ou parte mais fraca que as notas da harmonia.

Grupeto: Notas interpoladas entre notas principais que podem ser idênticas entre si ou distantes em grau conjunto.

Nota escapada: Nota escapada é uma nota não harmônica e sem acentuação numa resolução harmônica, externa ao intervalo que circunscreve a resolução e alcançada na direção oposta a da resolução.

Mordente: Um tipo de ornamento que na sua forma padrão consiste numa rápida alternância entre a nota principal e outra secundária, com um grau abaixo ou acima.

Nota improvisada: Adriana Piccolo utiliza esse termo para designar aquelas notas que não fazem parte da melodia original e que não se encaixam nas definições de grupeto, apojatura, retardo, escapada ou mordente.

**Messa di voce** (*ler também voz plena, registro vocal e passagem*): Técnica desenvolvida por Manoel Garcia II (1985-1906), conhecido por ter inventado o laringoscópio em 1855, que consiste em conectar os registros e desenvolver o controle vocal. É utilizada por diversos professores atualmente.  
(VIDAL, 2000)

**Passagem** (*ler também voz plena, registro vocal*): Segundo a pesquisadora Catarina Justus Fischer, o conceito mais comum que se encontra de passagem é o de ser esta quebras naturais dentro da tessitura vocal que ocorrem em determinados tipos vocais, excetuando-se as vozes infantis que não apresentam quebra alguma.

Para ela Sopranos realizariam essa quebra a partir do Dó 3, Mezzo-Sopranos a partir do Si 2, Contraltos a partir do Sol 2, Tenores a partir do Dó 2, Barítono a partir do Si 1 e Baixos a partir do sol 1.<sup>14</sup>  
(FISCHER, 2004)

### **Postura na técnica vocal:**

- Uma posição que é flutuante e elástica.
- Corpo se sente alto e alongado
- Corpo se sente centrado e solidamente enraizado
- Tronco não abaixa ou colapsa
- A caixa torácica se sente aberta e expandida
- Alinhamento do corpo envolve a espinha, pescoço e ombros, com o peso distribuído até o pé.
- Uma posição de nobreza.

Para a professora de canto Mirna Rubim a postura deve ser uma construção alinhada que relaciona toda a coluna vertebral com a voz. Associada a essa postura encontra-se a coluna de ar: uma energia vibrante que preenche todo o corpo e sobre a qual se constrói o som. Procura desenvolver a percepção da faringe, concentrando na C3, para que ocorra a coordenação fono-respiratória.

Para trabalhar postura tem utilizado a técnica de Alexander.  
(VIDAL, 2000)

---

<sup>14</sup> É importante ressaltar que, no que concerne a definir estreitamente onde ocorre a passagem de registro nos tipos vocais, muitos profissionais da voz consideram tal definição impossível de ser feita. Cada cantor, dentro de suas particularidades apresentaria passagem diferentemente dos demais e de acordo com sua colocação vocal. (VIDAL, 2000/HERZ em entrevista).

A postura e a respiração estão interligadas e com estas a dicção e as emissões. Por isso uma postura correta é essencial para o desempenho do cantor e para uma voz saudável. Alguns problemas vocais podem ser completamente eliminados apenas com a correção da postura.

(FISCHER,2004)

**Registro vocal:** (ler também conceito de *tessitura vocal, voz plena, Som vocal uniforme e equalização do som*):

- As opiniões variam com relação ao número de registros vocais que existem
- As sensações de “colocação” mudam assim que o cantor percorre as alterações de registro
- Os professores procuram trabalhar a liberdade nas mudanças de registro
- Ressonância e registros estão interligados
- Certas condições podem ser usadas para ajudar ao cantor a negociar as passagens e as mudanças de registro
- Trabalho das vogais é uma chave importante para o ajuste dos registros
- Uma mudança de registro branda envolve sutis ajustamentos da respiração, da fonação e da ressonância das vogais. A coordenação desses elementos é uma parte fundamental no treinamento do canto.

A professora de canto Mirna Rubim ao trabalhar prefere a concepção de registro único mas procura mostrar a seus alunos a existência real fisiológica das mudanças musculares e a percepção auditiva desses registros. Segundo Mirna, com treinamento sistemático é possível fazer com que os registros se integrem em uma só unidade. Concebendo a voz num plano horizontal que se expande para os lados e para trás (no sentido dos sons mais agudos) os registros se mesclam espontaneamente em toda a extensão vocal.

(VIDAL,2000)

Segundo Sundberg existem duas abordagens principais utilizadas na definição dos registros: uma relativa ao mecanismo de funcionamento e a outra relativa à percepção dos registros. Na abordagem perceptiva, a descrição mais comum é que um registro é uma faixa de frequência de fonação na qual todas as notas são percebidas com uma qualidade vocal similar. As sonoridades dos registros podem ser mais ou menos mascaradas através da escolha criteriosa de ressonâncias. Quanto ao mecanismo de funcionamento dos registros, há diferenças no comportamento muscular e na forma como as pregas vocais vibram nos registros.

(PICCOLO,2006).

### **Respiração na técnica vocal:**

- Boa postura no canto é pré-requisito para boa respiração
- Respiração é a energia do fluxo aéreo que se torna som útil
- Através da expansão da caixa torácica e da contração do diafragma, um vácuo parcial é criado nos pulmões; o ar irá correr para dentro para encher esse vácuo parcial
- Controle da respiração é um equilíbrio dinâmico usando o fluxo aéreo e um apoio de caráter baixo
- Controle da respiração requer distribuir a respiração de acordo com a demanda da frase Respiração envolve uma libertação.

Para professora de canto Mirna Rubim o trabalho com respiração (intimamente ligada à postura e que também se beneficia com a técnica de Alexander) se torna mais claro

com o uso dos sons. Ressalta a importância de tensionar os músculos que envolvem a respiração, no sentido do tônus muscular, ao invés de tensionar sem necessidade outras partes do corpo, provocando resultados insatisfatórios como o “trancamento de cintura”.<sup>15</sup>  
(VIDAL,2000)

Não há verdades absolutas no que se diz respeito a apoio e respiração. Deve-se, no entanto prestar atenção a algo que vem naturalmente. Não é necessário fazer economia de ar durante o canto, e sim perceber a importância da troca entre inspiração e expiração. Não é preciso também inflar os pulmões exageradamente, provocando necessidade fisiológica de soltar imediatamente o ar inspirado. O som provocado com esta atitude respiratória é forte, sem controle e curto. Apenas 80% da nossa capacidade inalatória deve ser utilizada no canto, pois o excesso trava a garganta e força a expulsão imediata do ar. Com tal pressão na garganta o órgão fica tensionado e o som emitido fica duro, tenso e forçado.

As opiniões divergem quanto à respiração na técnica vocal: existem aqueles que acreditam no controle da respiração como a base na qual a técnica correta é fundamentada. Um segundo grupo declara que tal controle pode ser uma prática danosa funcionalmente. Há ainda alguns que julgam que a respiração controlada não interfere na técnica e que quando o mecanismo vocal está funcionando eficientemente muito pouco será exigido da respiração em si; toda a energia usada no canto será direcionada aos meios criadores.<sup>16</sup>

Muitos exercícios trabalham os músculos da respiração num processo inverso ao que com eles ocorre na hora em que o indivíduo está respirando naturalmente, sem pensar. Já para alguns profissionais os músculos da respiração devem ser ativados mas as leis fisiológicas do ato respiratório devem ser respeitadas.<sup>17</sup>  
(FISCHER,2004)

**Ressonância:** (ler também: *voz plena*): Todos os instrumentos musicais são máquinas de ressonância. Para ressonar precisam da energia alimentada pela coluna de ar que se

---

<sup>15</sup> Utiliza exercícios como o “s” ou “si-fu-xi-pa”, “r” vibrante variando da vogal “u” para “i” e exercícios pulsáveis como um “u”, parecendo latido, ou “a” que pulsa no núcleo do corpo (Applemann, 1986). Através desses exercícios possibilita a sensação de espaço interno e mantém a posição respiratória.

<sup>16</sup> Segundo Vera Canto e Melo no mundo erudito existem hoje quatro escolas de canto consideradas como tradicionais: as européias alemã, inglesa, francesa e italiana. Cada uma delas tem visão própria sobre a questão do apoio e da respiração. Na técnica de canto alemã identificam-se princípios da técnica da respiração baixa. O apoio é conseguido com o retardamento dos movimentos para dentro da parede abdominal e para cima do diafragma. Na escola inglesa utiliza-se a respiração dorsal superior, frequentemente feita em combinação com os sistemas de respiração costal e de diafragma estável. Os exercícios físicos pretendem desenvolver os músculos peitorais superiores.

Já na escola francesa pouca atenção é dada à conscientização do manejo da respiração. Uma postura que relaxe o corpo é dada como orientação e o conceito da respiração natural, como um ato instintivo é totalmente estabelecido.

A escola italiana se opõe aos sistemas que advogam o rebaixamento do esterno e queda da caixa torácica e da estabilização dos intercostais e do diafragma. (FISCHER,2004)

<sup>17</sup> Ex: A professora de canto Leila Farah prioriza a respiração abdominal para fora. Inspira-se encolhendo levemente o abdome e se solta o ar empurrando a barriga para fora. Este movimento muscular pretende desenvolver a abertura dos músculos intercostais, causar abaixamento de laringe e liberdade vocal. Porém é o movimento inverso ao que ocorre no corpo quando respiramos, é antinatural. (FISCHER,2004)

transforma em vibração.composta por vários impulsos dados pelos próprios músicos ou pelos cantores no caso do canto, ou seja quando o instrumento é o corpo. Segundo Catarina Justus Fischer há um leque da voz que reproduz a “localização imaginária das notas musicais em nossas cabeças”, ou seja, nos espaços ressonantes. Quando emitimos os sons mais graves esses se localizam na região frontal de nossa face, logo acima da raiz e dos dentes superiores. Ao emitirmos os sons mais agudos, estes acontecem na parte de trás do nosso palato (palato mole),logo acima da úvula.

**Som:** Onda que propagada pelo ar vibra e provoca o fenômeno sonoro. (FISCHER,2004)

#### Som e ressonância na técnica vocal:

- O som vocal é composto de duas qualidades: projeção (também chamada metal – “ring”,ou estridência aguda” – “ping”) e ressonância (amplificação,calor,cor)
- O som é uma sensação
- O núcleo (core) do som (algumas vezes chamado de “foco”) dá uniformidade de som e projeção por toda a extensão vocal
- O som resulta de uma de uma boa coordenação de controle respiratório, vibração e ressonância. A respiração é usada no som, e a ressonância responde a um equilíbrio de respiração e fonação.
- Um som bonito resulta de ajustes próprios entre os vibradores (fonte sonora, isto é, pregas vocais) e vogais (o ajuste de ressonância)
- Os pedagogos vocais ensinam certas preferências sonoras.<sup>18</sup>  
(VIDAL,2000)

#### Som vocal uniforme e equalização do som (ler também *voz plena, registro vocal*)

- A unificação do som resulta do equilíbrio entre fatores tais como balanço da pressão respiratória com intensidade,estabilidade laríngea e ajustamento da ressonância
- Um som uniforme busca uma combinação ou mesmo uma “mistura” por toda a extensão da voz
- Os professores de canto empregam uma variedade de métodos para ajudar os alunos a adquirir tal igualdade por toda a extensão

Segundo a professora Mirna Rubim “para o estabelecimento de um som vocal uniforme e a equalização do som é necessário equilibrar a coluna de ar e respeitar os fenômenos acústicos vocais”, a formação das vogais e dos fonemas.  
(VIDAL,2000)

**Sprechgesang ou Sprechstimme** (ler também “voz falada” em *gestos vocais*): (Alemão: “canto falado”, “voz de declamação”) – Segundo se encontra definido no dicionário Grove de música Sprechgesang ou Sprechstimme são termos para um tipo de enunciação vocal entre a fala e o canto.Foram usados pela primeira vez provavelmente

---

<sup>18</sup> Segundo a professora Mirna Rubim, ao se tratar de ressonância e som, entra em ação o sentido do ouvido. “Foco”, “Centro do som” e “Colocação” só tem coerência quando se pode ouvi-los e entendê-los. Mirna procura explicar à seus alunos som e ressonância acusticamente, através da explicação sobre vogais ressaltando também a importância das consoantes (que cooperam com as vogais) nesse processo de produção vocal. Conclui que sem postura e respiração coordenadas, não é possível estabelecer uma relação adequada entre ressonância e dicção,e sem a participação do corpo como estrutura para voz não se produz som vocal consistente.

por Humperdinck (1987), porém exploradas particularmente por Schoenberg na obra *Pierrot Lunaire*. (VIDAL,2000)

**Timbre** (ler também *ressonância, som, voz plena*): De acordo com Appleman “Timbre é aquela atitude da sensação auditiva pela qual um ouvinte pode julgar que dois sons semelhantes, executados e tendo uma mesma altura e intensidade, são diferentes. O timbre depende primariamente de um espectro de estímulos, mas ele também depende da forma da onda, da pressão do som, da frequência localizada no espectro e das características temporais do estímulo” (VIDAL,2000)

O timbre vocal será definido pela constituição física do indivíduo.  
(FISCHER,2004)

**Tensão no canto** (ler também “voz tensa” em *gestos vocais*):

- A dicção pode ser uma grande ferramenta na procura da tensão.
- Para tratar: curvar-se, alongamento das costas, movimentos gerais para soltar a tensão, e a expressão sugestiva: “paz no centro” e “extremos pendurados”
- Usar a “boca interna calma” produz uma base da língua calma e quieta, quietude interna, senso de centro.
- Técnica de Alexander pode ajudar muito: cantar difere de cantar bem (isto produz tensão a mais por causa do desempenho)
- Postura nobre pode evitar postura rígida
- “Deixar os articuladores articular e não apoiar”, “não interferência”, “liberdade pra agir”
- Discernir entre tensão inadequada e tensão no sentido de tónus.

(VIDAL,2000)

**Tessitura Vocal** : (ler também *classificação vocal, registro vocal*) “A voz humana é dividida em duas categorias, a voz do homem que é mais grave e a voz da mulher cujo registro é elevado em uma oitava. As vozes infantis agrupam-se à oitava das vozes femininas”.

(FISCHER,2004)

**Vogais no canto:** (ler também *dicção* e “articulações” em *gestos vocais*)

- Encontrar a formação ideal da vogal oferece projeção e liberdade ao instrumento
- Devido a considerações acústicas as vogais devem ajustar para crescer o “pitch” (percepção da frequência do som). Há um ajuste de ressonância ideal para cada “pitch” e cada vogal; as sensações sonoras respondem a estas mudanças.
- As vogais cantadas exigem um tratamento diferente das vogais faladas
- As vogais bonitas dependem de um número de fatores e terão certas características
- As vogais estão disponíveis a impulsos expressivos e escolhas expressivas.

(VIDAL,2000)

**Voz:** Fenômeno que permite ao ser humano falar e cantar. Constitui-se da emissão sonora, adquirida por meio de símbolos e conceitos. A ação da produção vocal se dá no córtex cerebral: nós planejamos mentalmente esta produção, emitindo ordens neurológicas, que, através da coordenação motora, passam por outros núcleos motores até chegar na espinha dorsal. Estas áreas então se modificam em transmissões de

mensagens vocais para laringe, tórax, músculos respiratórios e articuladores vocais. O som produzido é detectado pelos ouvidos de quem produz e levado através da mente ao córtex, onde é reinterpretado.

O som se origina na laringe através da fricção das pregas vocais, uma de encontro a outra no momento da expiração, ou seja; é propagado pelo ar transformado em onda sonora. Chega às fossas nasais, boca e seios da face, atingindo os fonoarticuladores (lábios, língua, dentes e palato).

A voz será articulada em modos e pontos distintos para a formação dos fonemas que, juntos, formarão palavras, frases e melodias.

O crânio (mais intensamente os ossos frontais e temporais, compostos pelos ossos esfenoídes e palatinos) é a caixa de ressonância da voz e os outros ossos do nosso corpo também vibram e atuam como ressonadores quando cantamos. Esses ossos são os vibradores naturais que temos para a propagação do som..

(FISCHER,2004)

**Voz Plena** (englobando conceitos de passagem, registro e ressonância) (ler também *Passagem, registro vocal, Som vocal uniforme e equalização do som*)

A professora de canto Angela Herz criou um conceito o qual chama de “voz plena” que seria uma região vocal, em que, natural e confortavelmente a voz acessa o maior número de áreas ressonantes possível. Quando um deslocamento vocal, através das escalas, revela perda ou sacrifício desses mesmos espaços ressonantes, acontece o fenômeno que se costuma chamar “passagem”. A passagem pode ser fixa ou móvel, uma única nota ou um grupo delas, caracterizando uma região de passagem. Após avançarmos sobre essa fronteira vocal costuma-se dizer que estamos tendo uma mudança de registro. No entanto, acatando essa definição, estaríamos admitindo que para cada registro teríamos que nos valer de espaços ressonantes diferentes, o que contraria a visão de Angela de “unidade vocal.” A coerência no uso das ocupações ressonantes através de toda extensão vocal faria a voz encontrar essa “unidade”, sem apresentar perdas de sua qualidade tímbrica e sem revelar quebras em seu percurso. A professora entende como registro, apenas o espaço tonal em que, mesmo com idêntica ocupação ressonante de toda extensão, ficarão distinguidos, através de padrões vibratórios específicos uma natureza sonora que definirá com clareza os agudos, médios e graves da personalidade vocal. (HERZ, em entrevista)

## **ANEXO 2 - RELAÇÃO DOS COMENTÁRIOS SOBRE OS EXCERTOS VOCAIS:**

### **SALA DE RECEPÇÃO:**

a) Creuza:

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: atua numa região aguda

Angela Herz: extensão melódica de fá 2 a do 4, iniciando-se em ré3

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: a tessitura da canção (parte feminina) abrange de F2 a C4.

Luiza Borges: Fá 2 à Dó4. Seria classificada como mezzo-soprano.

Professor de canto: não se manifestou

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: Voz anasalada.

Adriana Piccolo: embora atue numa região aguda usa predominantemente a voz de peito (registro de peito), com uma emissão firme, revelando o uso de razoável pressão subglótica.

Angela Herz<sup>19</sup>: Voz plena, com boa vitalidade, frontalizada, com presença acentuada de metal e manutenção de discretíssima nasalidade em praticamente toda a sua extensão, relaxando essa tendência nas notas mais graves. “Essa “nasalidade incompleta” se manifesta como um traço de verticalidade na emissão e que logo se enfatiza na primeira vez em que canta: “(...) como podes, Mangueira, cantar?”“.

A voz fica mais metálica na parte em que diz “pois então saiba que não desejamos mais nada”, quando faz uso também de “falso metal”, e evidencia “nasalidade completa” em algumas passagens silábicas; como na sílaba “TA”, da palavra “habitada” cantada por ela no seu último solo. Apresenta ocupação ressonantal equilibrada durante toda a gravação.

Carlos Alberto: nasal

Carlos Didier: Voz de morro, de pastora.

---

<sup>19</sup> A professora Angela Herz disponibilizou em seus comentários um glossário dos termos técnicos que utilizou para descrevê-los. Tal relação encontra-se na página 40 deste anexo.

Diana Dasha: voz clara, aberta, sonora. Parece que estudou canto, tem técnica. Afinadíssima.

Elizabeth Travassos: certa contaminação dos segmentos próximos às vogais nasais, quando ela muda o “registro”, adquire um jeito metálico, uma estridência que eu chamo de voz de pastora de escola de samba.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: A cantora emprega emissão em voz de peito, ficando evidente um esforço maior na região aguda, em que não há emprego de voz mista ou de cabeça.

Grau de sopro: não há sopro evidente na emissão.

Grau de aspereza vocal: ocasional, no início das frases mais agudas.

Grau de rouquidão vocal: ocasional, em notas mais agudas.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: algum esforço vocal na região centro-grave, pela busca de grande intensidade vocal; esforço intenso na região aguda, que se traduz também em maior dificuldade de afinação e notas calantes.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: domínio de ressonância frontal/bucal, com presença de hipernasalidade e alguma contaminação nasal em vogais orais adjacentes a consoantes nasais (“mais nada”, “noite” etc.). Ressonância “aberta” e metalizada.

Grau geral de intensidade vocal: intensidade média a forte na tessitura centro-grave, forte nos agudos.

Grau de precisão de afinação: variável, mais para o impreciso; a grande presença de “slurs” e portamentos busca “disfarçar” as imprecisões melódicas. As notas mais agudas ocasionalmente são calantes, devido ao esforço vocal

Luiza Borges: Voz plena, mista, frontalizada. Creusa utiliza principalmente a ressonância metálica. O metal aparece mais intensamente e com um pouco de força nas notas mais agudas, nestes momentos a colocação se divide também entre a área nasal. Algumas vezes a colocação metálica não se mostra inteiramente frontalizada, encontrando-se na garganta se aproximando do que Angela Herz chamaria de falso metal. Nesses momentos a voz parece estar levemente rouca. Nas notas mais graves e em finalizações de nota a ressonância metálica parece se valer também de áreas ressonantis mais graves, como queixo e peito.

Professor de canto: descreveria como uma voz aberta, de muito brilho quase estridente sem muita profundidade, meio anasalada

3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: apresenta dicção clara.

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: ótima dicção

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação precisa (quase uma sobre-articulação), aberta, sem “equalização” de vogais: os /a/, /é/, /ó/ excessivamente abertos, em desequilíbrio com as demais vogais; consoantes em geral precisas.

Características de pronúncia cantada: a pronúncia é tipicamente da fala carioca, com utilização do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ em meio e fim de frase (eScolaS, podeS). Presença também do /r/ fricativo velar de vibração simples (cantaR, iRmão, Recepção), característica da fala carioca popular e do padrão adotado na música carioca a partir dos anos 60, ao invés do /r/ alveolar de vibração simples ou vibrante, como era o “padrão” radiofônico até os anos 1950. Há cuidado na pronúncia de ditongos que na fala carioca popular não se observam (OUve, cruZEIro; a exceção é o nome da escola, que é pronunciada manGUEra).

Luiza Borges: articulação clara.

Professor de canto: se entende bem as palavras

4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: bom fluxo respiratório.

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: respiração bucal; respeita o fraseado musical, sem quebras em meio de palavras ou frases musicais.

Luiza Borges: respiração regular e fluida. Talvez haja uso de portamentos durante o acesso às notas agudas para compensar uma falta de apoio.

Professor de canto: não se manifestou

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: presença de ornamentos, vibrato.

Adriana Piccolo: carrega características semelhantes aos principais gestos vocais detectados na minha pesquisa (antecipações, portamentos, vibratos etc). Especificamente o excesso de vibratos e a utilização de portamentos foram identificados.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: muito vibrato e portamentos

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: vibratos em pontos específicos e mordentes

Felipe Abreu:

Características gerais: predominância de prolongamento das últimas sílabas das frases, independentemente de serem ou não tônicas.

Características rítmicas: predominância de antecipação rítmica em relação ao pulso, como é característico do samba carioca, com presença ocasional de rubatos.

Características melódicas: respeito à melodia; utilização de muitas ornamentações, mas não variações melódicas.

Tipo predominante de ataque vocal: sem sopro ou ataque brusco (“golpe de glote”); presença significativa de “slur” ascendente no início de cada frase.

Tipo predominante de finalização vocal: vibrato (às vezes irregular) em finais de frase.

Grau de presença e tipo de vibrato: vibrato de velocidade média para lenta e regularidade variável, em geral em notas longas e finais de frases. Na região aguda há menor presença do vibrato, provavelmente em consequência do maior esforço vocal.

Tipos de ornamentação: presença significativa de portamentos ascendentes e descendentes, “slurs”, mordentes, appoggiaturas, acciaccaturas.

Luiza Borges: utiliza portamentos como recurso para alcançar algumas notas agudas, vibrato nas finalizações de frase e em notas mais longas e algumas vezes o ornamento grupeto.

Professor de canto: não se manifestou.

## 6 – Valoração/Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: vibração, espontaneidade e segurança.

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: voz “pra cima”, me enche de alegria.

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: não se manifestou

Luiza Borges: não se manifestou

Professor de canto: não se manifestou

## 7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: a voz da Creuza soa como uma interpretação mais antiga, mais típica das cantoras profissionais da primeira metade do século (ou melhor, do período que antecede a bossa-nova) ainda influenciadas pelo bel canto, ou seja, uma voz que utiliza mais pressão subglótica e muitos vibratos.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: voz de pastora do samba.

Felipe Abreu: A grande utilização de “slurs” e portamentos, a presença de vibrato em notas longas, a divisão em rubato, a pronúncia, tudo sugere um padrão vocal típico de cantoras populares do samba da era de ouro do rádio (anos 30 até anos 50), em especial de vozes “abertas” e frontais como Linda Batista, porém com traços da coloquialidade de uma Araci de Almeida. A “informalidade” da pronúncia sugere alguém de geração posterior à daquelas cantoras.

Como exposto anteriormente: predominância de antecipação rítmica em relação ao pulso, como é característico do samba carioca.

Luiza Borges: talvez os ornamentos utilizados por Creuza estejam definindo um estilo de se cantar samba uma vez que Cartola repete nos mesmos lugares que Creuza alguns recursos estilísticos. Ex: Quando cantam a frase “(...) à noite a lua prateada (...)” ambos fazem um portamento durante na sílaba “te” da palavra noite, que se estende na sílaba “a”, quase como um glissando, na mesma palavra.

Professor de canto: não se manifestou

b) Cartola: não se manifestou.

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: Lá 1 a dó 3, iniciando-se em ré2.

Carlos Alberto: utiliza tessitura inadequada, grave demais.

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: a tessitura abrange de A1 a C3, parece um pouco grave para o cantor (as notas graves tendem a ter uma emissão muito débil). A tessitura parece ser mais grave do que seria adequado

Luiza Borges: Lá 1 (bem levemente) à Dó3. Seria classificado como um baixo barítono.

Professor de canto: não se manifestou.

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: uma voz mais “tranqüila” em comparação à voz de sua parceira na música.

Adriana Piccolo: não usa tanta pressão subglótica quanto Creuza.

Angela Herz: Voz plena, com vitalidade e frontalidade moderadas, que decrescem na medida em que se aproximam dos graves.

Carlos Alberto: voz mais envelhecida

Carlos Didier: não sei como falar, é a voz do autor da música.

Diana Dasha: a voz de Cartola não tem a clareza da voz de Creuza, seu timbre é meio nasalado.

Elizabeth Travassos: assume um estilo bem específico, algo entre o canto e a fala.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito, sem mudanças de registro; soa como uma voz “castigada”, “envelhecida”, sem vigor.

Grau de sopro: ocasional e leve, mais nas notas graves.

Grau de aspereza vocal: ocasional, sugere presença de pigarro.

Grau de rouquidão vocal: leve a moderada, a impressão é mais de falta de vigor vocal do que de rouquidão.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: sugere pouco esforço, até porque a intensidade vocal é baixa e a tessitura parece ser mais grave do que seria adequado.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: velada, sem brilho, sem utilização de frontalidade e “metal”. Há pouca contaminação nasal em vogais orais adjacentes a consoantes nasais

Grau geral de intensidade vocal: intensidade moderada a baixa no centro-agudo da tessitura, baixa nos graves.

Grau de precisão de afinação: variável; as notas iniciais das frases são mais precisas do que os finais, que são em geral “abandonados”.

Luiza Borges: voz plena, mista, frontalizada. Cartola utiliza principalmente uma ressonância frontal bastante suave, composta também de uma ocupação ressonantal mais contida entre o que achei ser o começo da boca e os lábios. A nasalidade é utilizada com mais intensidade em alguns trechos, mas nunca de forma pura.

Escape de ar proposital nas finalizações de frase e para o alcance das notas mais agudas. Não na emissão vocal, como uma voz com ar, mas sim como uma expiração sonora.

Professor de canto: uma voz aveludada sem muita projeção

3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: uso freqüente do “r” vibrante alveolar.

Angela Herz: apresenta dicção relaxada, às vezes, levemente pastosa, e incompleta em várias finalizações, provavelmente por limitação de fôlego.

Carlos Alberto: articulação sibilada e com pronúncia afetada dos "r", às vezes.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: Não se manifestou em relação à gravação em questão – às vezes pode até ser que uma palavra ou outra não dê pra se entender (não nesta música, mas em outras de seu repertório).

Elizabeth Travassos: não sustenta muito as sílabas nos finais de frase e o volume decai bastante, subitamente.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação imprecisa, sobretudo quanto às fricativas /s/, /ch/, /z/, /j/ e ocasionalmente aos encontros consonantais (PR, CR, BR) , sugerindo a presença de problemas ortodônticos ou possível presença de prótese dentária.

Características de pronúncia cantada: a pronúncia é tipicamente carioca popular, com utilização do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ em meio e fim de frase (eScolaS, podeS). Presença /r/ alveolar de vibração simples ou vibrante (“iRmão”, “oRgulho”).

Luiza Borges: articulação em grande parte pastosa causando intensa ocorrência de fonemas alterados.

Professor de canto: entende-se bem as palavras.

#### 4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Seu fluxo respiratório é irregular, o que lhe induz a diversas “dinâmicas compulsórias”.

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: respira à sua maneira.

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: respiração bucal; porém há evidente falta de controle respiratório, com ocasionais quebras de fraseado em meio a palavras (“sala de re-RESPIRA-cepção”).

Luiza Borges: parece ter menos domínio respiratório que Creuza. O controle do escape de ar e a utilização do apoio respiratório são pouco desenvolvidos.

Professor de canto: não se manifestou.

#### 5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: carrega características semelhantes aos principais gestos vocais detectados na minha pesquisa (antecipações, portamentos, vibratos etc).Sobretudo foi detectado uso freqüente de vibratos leves, portamentos e uso de dinâmicas.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: É a voz do autor da música, reconhece-se o autor cantando.

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: Há interrupções do fluxo sonoro em pontos inesperados, como depois do “re” – de recepção. Também há rubato.

Felipe Abreu:

Características gerais: Em geral há valorização das sílabas tônicas nos finais de frase, muitas vezes simplesmente “comendo” as sílabas átonas.

Características rítmicas: predominância de antecipação em relação ao pulso, como é característico do samba carioca, com presença de rubatos ocasionais. Há significativo uso de variações na divisão rítmica.

Características melódicas: respeito à melodia; as ornamentações não implicam em variações melódicas.

Características de ataque vocal: sem sopro ou ataque brusco (“golpe de glote”), em geral com precisão nas notas.

Características de finalização vocal: vibrato irregular em finais de frase; muitas vezes simplesmente “abandona” ou “come” as sílabas átonas ou as consoantes finais.

Grau de presença e tipo de vibrato: vibrato curto, instável, de velocidade média para lenta, em notas longas e alguns finais de frases, muitas vezes combinado com portamentos descendentes.

Tipos de ornamentação: presença de portamentos (predominantemente descendentes), presença significativa de acciaccaturas.

Luiza Borges: Utiliza um vibrato mais leve que o vibrato de Creuza, grupetos e expiração sonora.

Professor de canto: não se manifestou

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: suavidade, envolvimento, reflexão.

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: uma maravilha.

Diana Dasha: inconfundível, suas composições são lindas e seu melhor intérprete é ele mesmo, não tem ninguém que cante suas músicas tão bem quanto ele, carregando de emoção

cada frase, dividindo, respirando à sua maneira.

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: não se manifestou

Luiza Borges: não se manifestou

Professor de canto: voz suave e agradável de ouvir.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: como Cartola nasceu em 1908, provavelmente teve seu canto influenciado pelo bel canto, o que podemos perceber no uso freqüente do “r” vibrante alveolar.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: a utilização do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ em meio e fim de frase e a presença /r/ alveolar de vibração simples ou vibrante descritos acima em “articulação” era o “padrão” radiofônico até os anos 1950.

A utilização da combinação de vibrato com portamentos descendentes, o uso ocasional de acciaccaturas e rubatos para ênfase interpretativa sugere um padrão vocal típico de cantores populares do samba da era de ouro do rádio (anos 30 até anos 50), em especial de cantores como Silvio Caldas e Ciro Monteiro. E como dito no item “ornamentação” há predominância de antecipação em relação ao pulso, como é característico do samba carioca.

Luiza Borges: não se manifestou

Professor de canto: não se manifestou

### **SOM SAGRADO:**

a) Wilson das Neves:

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: não se manifestou

Angela Herz: fá#1 a mi3 , iniciando a melodia em lá 2

Carlos Alberto: tessitura inadequada

Carlos Didier: não se manifestou

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: voz grave, barítono ou mesmo baixo.

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de F#1 a E3 (uma oitava + uma sétima menor, grande tessitura, como é comum no samba carioca).

Luiza Borges: Fá# 1 à Mi 3. Seria classificado como baixo barítono.

Professor de canto: não se manifestou

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: Voz cheia e com bastante graves, mas emitida de uma forma diferente da que ocorre com os intérpretes mais antigos que Wilson das Neves.

Adriana Piccolo: Apresenta razoável nasalidade, principalmente depois das consoantes nasais (m, n). Sem muita pressão subglótica.

Angela Herz: Voz plena, com boa vitalidade, frontalização e presença moderada de guturalidade, que explora nas finalizações da primeira vez em que canta as frases "...mal de raiz", ..."sabe o que diz" ,... "lava cicatriz", ..."não fica infeliz". Também apresenta nasalidade discreta mantida em toda a extensão , e que fica mais enfatizada na segunda parte, com a condução da melodia para a região médio/aguda.

Carlos Alberto: a voz tem maior brilho na região mais aguda.

Carlos Didier: Voz bem colocada.

Diana Dasha: afinado, chega bem nos graves e agudos, seu timbre é gostoso, é "caliente", sensual e sua voz desliza por toda a extensão da melodia.

Elizabeth Travassos: voz ligeiramente rouca e que alterna o estilo falado com o cantado

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito, com rouquidão evidente. Presença de constrição e esforço vocal em toda a tessitura, especialmente nos agudos. Instabilidade vocal que faz com que os graves, médios e agudos soem ser uniformidade tímbrica.

Grau de sopro: leve a moderado.

Grau de aspereza vocal: moderado a significativo.

Grau de rouquidão vocal: significativo, em especial nos fins de frases, quando parece entrar em emissão com ar de reserva.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: significativo, parece haver esforço o tempo todo.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: ressonância baixa, laringo-faríngea, sem brilho, velada, com alguma contaminação nasal em vogais orais adjacentes a consoantes nasais ("sinal", "meus" etc)

Grau de precisão de afinação: variável; um grande número de notas soa desafinado, tanto para cima quanto para baixo.

Grau geral de intensidade vocal: intensidade moderada.

Luiza Borges: Voz plena, mista, varia entre uma colocação mais frontal e uma colocação na garganta. Em geral nas finalizações de frase e em algumas notas agudas,

principalmente nas longas, a frontalidade é substituída por essa colocação mais na garganta em que a voz soa rouca e de vez em quando suja, esbarrando em secreções. Por vezes um vibrato é utilizado nesse mesmo momento, não sei se por opção estética ou como recurso para manter as notas nesse espaço desconfortável. Às vezes, nos agudos, após esses vibratos ocorridos na região da garganta, Wilson das Neves recoloca rápida e suavemente a voz na região nasal. Talvez como uma tentativa de voltar a encaixar a voz em um local do corpo mais frontal. Isso ocorre toda vez que pronuncia a palavra “lava”, da frase “o samba lava cicatriz”, nas sílabas “va”. No todo creio que essa colocação é composta de uma ressonância frontal somada à espaços de ressonâncias médios e graves (como o peito e ainda um espaço grave mais próximo da ou na garganta.)

Professor de canto: uma voz aveludada com ressonância profunda, meio rouca às vezes, quase falada.

### 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: apresenta dicção clara e tônica

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação geralmente precisa, ocasionalmente com “abandono” de consoantes finais /s/ e /r/

Características de pronúncia cantada: a pronúncia é tipicamente carioca popular, com presença forte do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ e /z/ em meio e fim de frase (“diz”, “cartaz”). Presença também do /r/ fricativo velar de vibração simples mas exageradamente prolongado (“perde”, “cartaz”, “raiz”).

Luiza Borges: boa articulação.

Professor de canto: não se manifestou.

### 4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório bem mantido, com eventuais perdas de sustentação como no caso da finalização, citada com uso do espaço gutural.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; sensação de respiração curta e dificultosa, com utilização de ar de reserva.

Luiza Borges: respiração regular e fluída.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: alguns vibratos com pressão subglótica não muito forte e portamentos. Não percebi a presença de outros ornamentos como antecipações e retardos.(...) me chamou a atenção na interpretação do Wilson a sua divisão rítmica, bem peculiar, o que pode se justificar pelo fato de ser ele baterista.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: Canta fazendo bastantes divisões rítmicas características do samba

Diana Dasha: suas divisões rítmicas são ótimas (tem o ritmo do baterista que ele é...).

Elizabeth Travassos: nas terminações não sustenta a nota, corta logo. Há bastante rubato. Nas poucas notas longas, ele faz vibrato para dar densidade ao som.

Felipe Abreu:

Características gerais: O canto quase sem ornamentos sugere a valorização da letra e a intenção de coloquialidade, com pouco prolongamento de notas, um canto escandido.

Características rítmicas: presença de muitas síncope e “brincadeiras” na divisão rítmica, tanto de antecipação quanto de retardo em relação ao pulso.

Características de ataque vocal: ataque brusco (“golpe de glote”), duro.

Características de finalização vocal: alternância entre finais “lisos” e utilização de vibrato curto, irregular e instável em finais de frase; muitas vezes na finalização aparece mais evidente a “rouquidão” e o “fry”, sinal de dificuldade de manutenção de um padrão vocal regular, com entrada em ar de reserva.

Grau de presença e tipo de vibrato: vibrato curto, instável, irregular, usado ocasionalmente.

Tipos de ornamentação: Presença ocasional de portamentos e slurs, não por estilismo mas provavelmente para “ajudar” a afinação. Canto pouquíssimo ornamentado.

Luiza Borges: Vibrato, inclusiva nos momentos em que a voz é emitida com tensão. Nas finalizações de frase, quando a voz rouca aparece, fica difícil identificar quando ela ocorre naturalmente e quando cumpre uma função de ornamento, como um *fry*. Como a voz de Wilson não ocupa esse espaço poucas vezes não soube emitir opinião quanto a este detalhe.

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: definição, tranquilidade, e elegância.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: canta muito bem, divisões rítmicas são ótimas, tem um balanço todo especial. Seu timbre é gostoso, “caliente”, sensual. Muito macio e prazeroso de ouvir.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: canta fazendo bastantes divisões rítmicas características do samba.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: as características gerais descritas no item 5 e mais o “suingue” rítmico, com valorização de sínopes e variações de divisão rítmica, sugerem um padrão vocal típico de alguns cantores-compositores do samba carioca surgidos partir dos anos 70, cujo expoente principal foi João Nogueira, e entre cujos “herdeiros” o mais popular hoje é Zeca Pagodinho. A grande tessitura da canção é comum no samba carioca.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

b) Paulo César Pinheiro:

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: extensão melódica do trecho principal que canta de fa#1 a la 2,mas vai a mi3 no fim da música.

Carlos Alberto: tessitura inadequada.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não tem muita extensão.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de F#1 a E3 (uma oitava + uma sétima menor, grande tessitura, como é comum no samba carioca).

Luiza Borges: extensão vocal utilizada na música: Fá# 1 à Mi 3. Seria classificado como baixo barítono

Professor de canto: não se manifestou.

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: voz de fumante.

Adriana Piccolo: como está cantando numa região muito grave, e com predomínio da ressonância posterior, resulta nesses trechos uma voz sem brilho, com afinação imprecisa e fuga aparentemente involuntária para o growl. Algumas vezes apresenta a voz suja.

Angela Herz: voz plena, com vitalidade retida e forte presença de tensão. Ocupação predominantemente gutural com traços de frontalidade que são preservados, inclusive, nos fraseados mais graves

Carlos Alberto: voz rouca, pesada e, por vezes, desafinada.

Carlos Didier: identifica-se um poeta cantando.

Diana Dasha: um vinho rascante, um chá de carqueja.

Elizabeth Travassos: voz rouca desafina e escapa bastante da entoação precisa das 'notas'.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito, Presença de disфонia severa, com rouquidão, aspereza, sopro, constrição e esforço vocal em toda a tessitura.

Grau de sopro: severo, pior nos graves.

Grau de aspereza vocal: severo.

Grau de rouquidão vocal: severo.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: severo em toda a tessitura.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: ressonância prejudicada pela intensa disфонia a nível glótico.

Grau de precisão de afinação: muito baixo, quase todo o canto é impreciso em termos de afinação, em notas curtas ou longas.

Grau geral de intensidade vocal: intensidade baixa nos graves, moderada no centro, forte (empurrada) nos agudos.

Luiza Borges: voz plena, extremamente rouca. Parece que, quase sempre, ocupa simultaneamente uma frontalidade e uma colocação na garganta, tensa e com força. A voz parece também suja, esbarrando freqüentemente em secreções. Utiliza os recursos que pode para emitir as notas, o que parece ser feito com bastante esforço. Algumas vezes no grave faz uso da frontalidade para se fazer soar. Procura aqui uma colocação metálica, ainda que às vezes a busque através de uma postura perto da emissão gritada e muito tensa se aproximando mais do que Angela Herz chamaria de falso metal. Em algumas notas agudas acessa um pouco a nasalidade para alcançá-las, a característica quase gritada e tensa também se faz presente.

Utiliza o growl em alguns momentos.

Professor de canto: uma voz com mais brilho, complementa a voz de Wilson das Neves.

### 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: apresenta uma dicção uniformemente bem articulada.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação precisa a moderadamente imprecisa, com perda de alguns /r/ em meio de palavra (“peRde”) e também prejudicada pelas dificuldades de emissão.

Características de pronúncia cantada: a pronúncia é tipicamente carioca popular, mas com presença exagerada (quase caricata) do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ e /z/ em meio e fim de frase (“diz”, “cartaz”).

Luiza Borges: articula exageradamente como que para compensar as demais dificuldades. Tal articulação me parece ser um dos principais recursos para que as notas sejam entendidas, pois as demais dificuldades resultam em desafinação muito evidente e constante.

Professor de canto: não se manifestou.

### 4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório regular.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; sensação de respiração curta e dificultosa, com grande escape glótico do ar.

Luiza Borges: fluxo respiratório bom.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não apresenta vibratos e também quase não há uso de ornamentos como as antecipações e os retardo

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Características gerais: Canto quase falado, sem ornamentos, sem precisão melódica, sem beleza ou uniformidade tímbrica ou ressonantal, canto de um “não-cantor”.

Características rítmicas: presença de muitas síncofes e variações na divisão rítmica, tanto de antecipação quanto de retardo em relação ao pulso.

Características melódicas: parece haver respeito à melodia, se descontarmos a dificuldade de afinação.

Características de ataque vocal: ataque brusco (“golpe de glote”), duro.

Características de finalização vocal: finalização dura, sem sutileza ou ornamentação.

Grau de presença e tipo de vibrato: ausente.

Tipos de ornamentação: Presença ocasional de portamentos e slurs, não por estilismo mas provavelmente para “ajudar” a afinação. Canto basicamente sem ornamentos.

Luiza Borges: não se manifestou

Professora de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: voz de fumante.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: visceralidade, empenho, antagonismo.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: a voz é um vinho rascante, um chá de carqueja. Não tem muita extensão mas não importa, é carregada de emoção.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: É o sucessor de Nelson Cavaquinho. Identifica-se um poeta cantando. A relação com a música é outra e o alcance das notas é algo secundário.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: A abordagem da divisão rítmica sugere a influência de alguns cantores-compositores do samba carioca surgidos a partir dos anos 60/70, cujo expoente foi João Nogueira.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

### **NA BEIRA DO MAR:**

a) Cantor 1 (primeira voz)

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: extensão melódica de dó#2 a fá#2 , começando a melodia em dó #3

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: parece tenor

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de C#2 a F#2.

Luiza Borges: extensão vocal utilizada na música: dó#2 à fá#2. Seria classificado como um baixo.

Professor de canto: não se manifestou.

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: é como se essas vozes saíssem do corpo. As vozes são a respiração do cantores, eles não pensam para que a voz saia. Não pensam para emitir o som.

Adriana Piccolo: voz que usa principalmente a ressonância posterior, parecendo abrir o fundo da garganta, resultando numa qualidade vocal bem grave. Nas regiões muito graves, a voz parece chegar ao seu limite de extensão, passando muitas vezes para a voz "fry". Parece não haver uma preocupação com a manutenção da voz limpa. Imprecisão na afinação.

Angela Herz: a voz apresenta-se plena, vitalidade instável e ocupações ressonantes alternadas, entre o espaço oral mais centralizado e a guturalidade, onde pratica a emissão "estrangulada", explorando-a tanto nos agudos quanto nos graves. Uso freqüente de falso metal. Presença de tremor caprino nos inícios e finais de frase.

Carlos Alberto: étnica e andrógina

Carlos Didier: voz de raiz. A arte popular original. Lembra Xangô da Mangueira.

Diana Dasha: a afinação não tem tanta importância.

Elizabeth Travassos: o canto é falado e totalmente despreocupado da afinação nota a nota. Nos sons prolongados, a voz treme.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito, de timbre variável conforme maior ou menor presença de constrição e da tessitura. Presença de disфонia severa, com rouquidão, aspereza, constrição a nível glótico e faríngeo e esforço vocal em quase toda a tessitura.

Grau de sopro: ocasional, especialmente nos graves. Grande dificuldade de sustentação respiratória.

Grau de aspereza vocal: severo.

Grau de rouquidão vocal: significativo, severo nos graves.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: severo, com constrição variável (maior ou menor, dependendo do gesto vocal do cantor) glótica, faríngea, tensão de base de língua e velar, especialmente em fins de frase.

Tipo aproximado de predominância ressonante: variada, entre médio-posterior, quando há maior constrição faríngea, e médio-anterior quando há menor constrição faríngea.

Grau de precisão de afinação: variável, pior no início das frases.

Grau geral de intensidade vocal: intensidade baixa nos graves, moderada a forte no centro, forte (com constrição) nos agudos.

Luiza Borges: Voz plena, predominantemente com um som que soa frontal e metálico, mas que parece ser produzido inteiramente na garganta. Creio que seria o falso metal de Ângela Herz. Essa colocação não ocorre em poucos momentos, mas sim em praticamente todo o momento. Na região mais aguda da melodia o cantor parece de fato frontalizar um pouco mais sua ressonância metálica, mas a voz soa como uma voz gritada. Toda a canção parece estar sendo realizada com muita força e com muita pressão na garganta. Soa como uma voz tensa e rouca. Algumas notas chegam a soar trêmulas, creio que devido a isto. Embora em alguns momentos tais tremores me pareçam propositais interpretativos.

Professor de canto: voz rouca, meio gutural, meio-falada.

3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Sua dicção revela baixa tonicidade dos lábios, apoiando-se mais na movimentação da língua e da mandíbula.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação imprecisa, quanto às consoantes /r/, /s/, /z/, /j/ e aos encontros consonantais (PR), sugerindo a presença de problemas ortodônticos e também prejudicada pelas dificuldades de emissão.

Características de pronúncia cantada: como a letra é basicamente repetitiva, não há muita oportunidade para se ter certeza do tipo de pronúncia, mas parece ter elementos da fala popular do leste-sudeste (litoral do norte fluminense à Bahia), com algumas vogais tipicamente abertas (“jogar”), os /d/ e /t/ pronunciados como /dj/ (“podj”) /tch/ (“noitch”) (diferente da pronúncia de Alagoas para cima), /s/ (“eScute”). Há o típico descaso com certos ditongos (“bêra”) e com os /r/ intermediários e finais das palavras (“vêdade”, “na bêra do má”).

Luiza Borges: a articulação é pastosa em grande parte

Professor de canto: entendem-se bem as palavras.

4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: Parece também não haver uma preocupação com a coordenação da respiração que, muitas vezes, parece terminar antes do fim da frase.

Angela Herz: fluxo respiratório irregular, com impulsões de energia como se fossem “jatos” que acentuam ora os agudos, ora os graves.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; sensação de respiração curta e dificultosa, dispêndio enorme de ar para conseguir vocalizar, com finalizações imprecisas e interrupção de frases e palavras para retomar o ar.

Luiza Borges: a respiração também me pareceu difícil, não fluida, como se estivesse “presa”, como se a inspiração ou a expiração fossem interrompidas mais cedo do que “deveriam”.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: Não há quase variação dinâmica. Não há presença de vibratos e de outros ornamentos, porém é freqüente a improvisação melódica, principalmente nos inícios e fins de frase.

Angela Herz: Presença de tremor caprino nos inícios e finais de frase.

Os dois cantores da faixa fazem um jogo de instabilidades, envolvendo os aspectos tonal e o da sustentação vocal, através do que equilibram sua execução e compõem sua estética particular.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: as vozes da faixa fazem uma espécie de mantra pro ritmo de capoeira.

Elizabeth Travassos: a voz treme dinâmica é desigual e passa de F ou mF a um súbito p.

Felipe Abreu:

Características gerais: Canto quase sem ornamentos, direto, com frases interrompidas pela dificuldade de emissão e respiração, com ocasional tentativa de vibrato em notas longas em fim de frase.

Características rítmicas: divisão rítmica regular, com presença de síncopes, sem grandes variações ao longo da canção.

Características melódicas: há algumas poucas variações melódicas (“na beira do mar”).

Características de ataque vocal: predominância de ataque brusco (“golpe de glote”), mas ocasionalmente soproso; mais uma característica de grande instabilidade vocal.

Características de finalização vocal: tentativa ocasional de vibrato, imprecisão articulatória.

Grau de presença e tipo de vibrato: parece mais um tremor, curto, irregular, instável, ocasional.

Tipos de ornamentação: appoggiaturas (“ma-ar”).

Luiza Borges: voz trêmula se parece com vibrato.

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: essas vozes são como um diamante bruto. A sensação da pureza impressiona.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: prazer , descompromisso e liberdade.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: Acho que esse diamante a que Adriana se refere já está lapidado.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: voz regional.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: voz andrógena.

Carlos Didier: Em cima disso que os estilistas trabalham. Pixinguinha e Donga sistematizam isso no samba.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

b) Cantor 2 (segunda voz):

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: fez um mesmo comentário para ambas a vozes da faixa. Idem ao primeiro cantor.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou quanto ao segundo cantor.

Carlos Didier: fez um mesmo comentário para ambas as vozes da faixa. Idem ao primeiro cantor, não se manifestou.

Diana Dasha: fez um mesmo comentário para ambas as vozes da faixa. Idem ao primeiro cantor, não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: a segunda voz não é suficientemente independente para permitir uma análise vocal.

Luiza Borges: extensão vocal utilizada na música: Fál à Ré#2.

Professor de canto: fez um mesmo comentário para ambas as vozes da faixa. Idem ao primeiro cantor, não se manifestou.

## 2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: Idem ao primeiro cantor.

Adriana Piccolo: a voz vai com mais frequência para a ressonância frontal, usando bastante a nasalidade, o que faz soar uma voz mais aguda. Imprecisão de afinação.

Angela Herz: voz apresenta-se falsetada e soprosa nas primeiras vezes em que canta as terças de “ aprendi a jogar...” . Na última vez em que a ouvimos, depois de “É verdade meu amigo.... de massa (?) ”, canta em uníssono com o outro cantor e usa uma voz plena, revelando boa vitalidade. Assim como seu parceiro, faz uso do tremor caprino.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: idem ao primeiro cantor.

Diana Dasha: idem ao primeiro cantor.

Elizabeth Travassos: voz de taquara rachada, tem também bastante rangido.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: voz parece ter uma leveza alcançada com uma emissão menos frontalizada, mais no meio da boca, talvez no palato, além de ter bastante escape de ar. A voz soa como uma voz com ar. Faz também discreto uso da região nasal para alcançar tal leveza e intenso uso da mesma região para algumas finalizações de frase, notas longas e glissandos. A voz também soa na garganta e com secreções em muitos momentos. Há um momento da canção em que este cantor emite sua voz de modo inteiramente diferente do que fez em toda a música: no penúltimo verso que diz “Aprendi a jogar capoeira de angola na beira do mar” a voz ocorre sem tensões, apenas com um tremor proposital. A emissão é frontalizada e bem mais mista que antes, parecendo ocupar mais áreas ressonantes.

Professor de canto: idem ao primeiro cantor.

### 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Sua dicção com a voz plena é bem clara, enquanto que em falsete perde muito de sua definição

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: A pronúncia é imprecisa e as consoantes são pouco nítidas.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: A articulação, também não clara, é pastosa, mas não como a articulação do solista.

Professor de canto: Idem ao primeiro cantor.

### 4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório encurta-se na utilização da voz plena, talvez propositadamente.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: A respiração não me pareceu tão difícil como a do primeiro cantor, mas também não me pareceu ocorrer com fluidez.

Professor de canto: não se manifestou.

### 5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Os dois cantores da faixa fazem um jogo de instabilidades, envolvendo os aspectos tonais e o da sustentação vocal, através do que equilibram sua execução e compõem sua estética particular. Uso de tremor caprino.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: idem ao primeiro cantor.

Elizabeth Travassos: A dinâmica também é desigual e passa de F ou mF a um súbito p.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: tremor interpretativo, glissandos.

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: idem ao primeiro cantor.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: experimentação e cumplicidade.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: idem ao primeiro cantor.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: voz regional.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: Idem ao primeiro cantor.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

### **MINHA MISSÃO:**

João Nogueira:

(Apenas Carlos Alberto comentou o coro: voz comum, "povão")

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: extensão melódica de sol1 até ré3, começando a melodia em si2.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de G1 a D3 (uma oitava e uma quinta, que pode ser considerada uma tessitura média para grande, como é comum no samba carioca).

Luiza Borges: extensão vocal utilizada na música: Sol 1 à Ré 3. Seria classificado como baixo-barítono.

Professor de canto: extensão grande.

2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: voz correta

Adriana Piccolo: Pude perceber o uso de fry em alguns ataques.

Angela Herz: voz plena com ótima vitalidade e perfeito equilíbrio ressonantal. Ocupação predominantemente frontal, inclusive nos graves, mantendo leve presença na área posterior.

Carlos Alberto: urbana e aguda, comum.

Carlos Didier: exemplo de voz popular não impostada.

Diana Dasha: não tem um timbre quente, não tem aveludado (é mais metálico).

Elizabeth Travassos: a voz é quase aveludada, lisa. Nos graves o timbre muda e perde o brilho.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito em toda a tessitura. Uniformidade tímbrica apreciável, do grave ao agudo, apesar do peso excessivo nos graves. Há tremores ocasionais nas notas sustentadas, que sugerem algum esforço vocal, ou ainda pode ser uma tentativa de se buscar o vibrato. Esse tremor, porém, sugere uma urgência emocional ao canto.

Grau de soprosidade: ausente.

Grau de aspereza vocal: leve a moderado.

Grau de rouquidão vocal: leve e ocasional.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: percebe-se tensão leve a moderada na região aguda (com provável elevação laríngea) e um “peso” excessivo nos graves. O esforço parece estar mais ligado à tentativa de atingir as notas certas e à forte intensidade vocal.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: ressonância baixo-posterior no centro-grave, provavelmente ligada a pouca abertura bucal naquela região, vindo mais para médio-anterior nos agudos, quando se “ouve” uma maior abertura bucal. As notas mais graves têm um peso excessivo, com ressonância laringo-faríngea. Sem contaminação nasal em vogais orais adjacentes a consoantes nasais.

Grau de precisão de afinação: variável; há grande utilização de portamentos e slurs para se atingir as notas.

Grau geral de intensidade vocal: moderada a forte, com bom equilíbrio dinâmico entre graves, médios e agudos (provavelmente ajudado pela utilização de compressão na gravação).

Luiza Borges: Voz plena, apresentando bastante uniformidade. Emissão frontalizada, voz mista bem equilibrada, se ocupando de áreas ressonantis graves, médias e agudas. Graves metálicos e claros. Agudos alcançados sem tensão, assim como as demais regiões, às vezes com um metal leve e sem força nesses momentos, porém com tónus. Tal metal não aparece puro ou exagerado em nenhum momento, está sempre sendo complementado por demais ressonâncias. A frontalidade da estética popular é acessada aqui sem as tensões dos exemplos acima, sem colocações na garganta e sonoridade rouca. Considerando as preocupações dos estudiosos da voz das estéticas popular e erudita diria que neste exemplo essa voz está saudável.

Professor de canto: - uma voz clara, timbre redondo e caloroso, no agudo um pouco espremida e nasal.

3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: apresenta dicção clara e uniforme.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação tensa, fechada, porém compreende-se bem a letra. “Abandono” ocasional de /r/ finais, aparentemente voluntário.

Características de pronúncia cantada: a pronúncia é tipicamente carioca popular, com presença forte do dígrafo /ch/ na pronúncia dos /s/ e /z/ em meio e fim de frase (“eSperança”). Presença também do /r/ fricativo velar de vibração simples (“podeR”) tipicamente carioca, porém há uma informalidade próxima à fala quando estes /r/ são ocasionalmente abandonados (“vivê”).

Luiza Borges: Articulação clara, não chega a ser exagerada.

Professor de canto: se entende bem as palavras.

4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório regular

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; frases longas, sem grandes dificuldades respiratórias (apesar de haver tremores ocasionais na sustentação).

Luiza Borges: Respiração fluída, controle respiratório acentuado.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: usa vários gestos vocais identificados na minha pesquisa na interpretação de Milton, Caetano e Elis, como portamentos, alguns vibratos, uso de dinâmicas e de outros ornamentos como antecipações.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: Transmite na voz o estilo “Malandro do Samba”.

Diana Dasha: acho ele meio rígido ritmicamente, sem balanço.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Características gerais: O canto quase sem ornamentos sugere a valorização da letra e a proximidade com a coloquialidade, com pouco prolongamento de notas, canto escandido.

Características rítmicas: presença de muitas síncopes e “brincadeiras” na divisão rítmica, tanto de antecipação (principalmente) quanto de retardo em relação ao pulso. Interessante notar que o andamento da canção acelera-se gradativa e significativamente do começo ao fim da canção.

Características melódicas: respeito à melodia; as variações de divisão rítmica são a “base” da interpretação.

Características de ataque vocal: predomina o ataque preciso e direto (porém raramente com “golpe de glote). Raramente utiliza slurs nos ataques.

Características de finalização vocal: há a impressão de uma tentativa de vibrato ocasional, que se traduz num leve tremor e imprecisão de finalização, com abandono de /r/ finais.

Grau de presença e tipo de vibrato: ausente.

Tipos de ornamentação: Presença de portamentos e slurs, aparentemente mais para “ajudar” a atingir as notas do que por estilismo. Presença constante das appoggiaturas típicas do samba. Não há outros ornamentos.

Luiza Borges: Utiliza vibratos discretos para as finalizações de frase. Embora seja já uma característica do samba (como pode se observar no primeiro exemplo, “Sala de recepção”) João Nogueira realiza diversos e discretos retardos e antecipações, brinca com quiálteras e síncopes em toda a canção de forma não exagerada, porém marcante e acaba por concretizar uma divisão bastante peculiar.

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: Essa voz não me chama a atenção. Não sinto um afeto, ela não me toca.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: determinação, garra e inteireza.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: expressiva.

Diana Dasha: graves bonitos, não tem um timbre quente, é muito direta e pouco sensual.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: não se manifestou

Carlos Didier: “Malandro do Samba”.

Diana Dasha: não se manifestou

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: As características gerais descritas no item “ornamento”, acima, e mais o “suingue” rítmico, com valorização de sínopes surpreendentes e variações rítmicas, sugerem um padrão vocal típico de alguns cantores-compositores do samba carioca surgido partir da virada dos anos 60/70, influenciados pelo pioneiro Miltoninho na década de 50 e outros. O próprio João Nogueira viria a se tornar o expoente principal deste tipo de canto, entre cujos “herdeiros” podemos contabilizar Zeca Pagodinho, entre muitos outros.

Luiza Borges: não se manifestou

Professor de canto: não se manifestou

### **EM JUNHO:**

Menina

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Extensão melódica de dó 3 a sol 3 que vai se alterando, gradual e cromaticamente, através das várias repetições, passando por dó3 /sol3, dó#3/sol#3, ré3/ lá3 até ré#3/lá#3 . Inicia a melodia em sol3.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de C3 a G3, porém involuntariamente há uma ascensão de tonalidade da melodia até chegar na tessitura (final) de Eb3 a Bb3.

Luiza Borges: Dó 3 à Lá#3. A relação harmônica entre as notas da música revela que ela é cantada inicialmente em Dó maior, sendo sua nota mais grave o dó 3 e a mais aguda o lá3. Porém a cantora vai gradualmente subindo a afinação, chegando há uma relação que quase se estabelece em Ré# maior, mas não chega a isto. O que ocorre é que a nota mais aguda da melodia, quando a música chega ao fim, está sendo lá#3. A curta extensão da canção não permite supor qual seria sua classificação vocal, embora a escutando imagine que a cantora estaria dentro da classificação de mezzo-soprano.

Professor de canto: extensão pequena.

## 2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: A voz me parece meio árabe, lembra uma colocação medieval da península ibérica. Me lembra as vozes dos meninos de Olinda que ficam contando aos turistas as histórias das igrejas. Voz pura, nasal, nordestino puro.

Adriana Piccolo: voz com extrema nasalidade. A pronúncia se revela como um fator importante na definição da emissão. Quando a menina não articula muito as vogais a nasalidade soa muito mais ou então podemos pensar o contrário: ao buscar a sonoridade nasal, a emissão da vogal mais “clara” fica comprometida.

Angela Herz: Apresenta voz plena, com vitalidade moderada, e marcante ocupação da parte posterior. Sua “nasalidade incompleta” deve-se, em boa parte, provavelmente, à interferência da marcante ação gutural, que com o frequente uso da “emissão estrangulada”, limita o alcance da verticalização nasal. A cada repetição, na medida em que se agudiza, a voz se aproxima mais da condição da frontalidade moderada, sem no entanto, atingi-la de fato. Nos momentos em que sua voz ganha mais brilho, isso ocorre pela inclusão do falso metal.

Carlos Alberto: voz étnica, nasal, "ornitológica", rural

Carlos Didier: Me lembra as vozes da capoeira.

Diana Dasha: natural, direta, clara voz de criança carregando a força da fé religiosa.

Elizabeth Travassos: nasal e metálica, às vezes parece que há golpe de glote.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: VOZ INFANTIL (menina de 10 anos). Emissão em voz de peito, em canto de tessitura muito pequena (uma quinta). Emissão tensa, pressionada, provavelmente por buscar forte intensidade, que se traduz na ascensão involuntária de TRÊS SEMITONS no decorrer da canção “a cappella”, em menos de 3 minutos. Voz agravada em relação a sexo e idade.

Grau de sopro: leve e ocasional.

Grau de aspereza vocal: moderado a significativo.

Grau de rouquidão vocal: significativo, especialmente nos agudos, com falhas de sonoridade ficando mais aparentes no fim da canção.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: significativo, com grande constrição glótica (emissão pressionada) e, deprende-se, uma muito provável e grande tensão de pescoço e da articulação têmporo-mandibular.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: grande contaminação nasal (típica da fala nordestina) combinada com frontalidade ressonantal razoavelmente “impedida” pela articulação bastante tensa.

Grau de precisão de afinação: variável: os intervalos de terças descendentes de são sempre afinados “para cima”, ajudando a lenta e permanente elevação da tonalidade.

Grau geral de intensidade vocal: moderada a forte.

Luiza Borges:

A voz é plena e apresenta uma uniformidade em toda a música. A emissão me parece frontal, mas ao mesmo tempo sendo em grande parte produzida na garganta. Por outro lado não identifico uma tensão forte, nem a cantora revela intensamente as características que em geral apareceram nos demais exemplos, em emissões realizadas na garganta durante quase toda a música: muita rouquidão, ar, secreções. Somente em algumas finalizações de frase uma rouquidão aparece rapidamente, ou às vezes junto com um ataque de nota brusco. Por mais que esta emissão com um som metálico pareça ser realizada na garganta na maioria das vezes ela

não chega a me parecer estrangulada ou muito tensa como as vozes dos cantores do exemplo “Na beira do mar”. No agudo a voz explode num metal mais claro e com força, quase vira um grito, mas não chega a tanto. Para acessar notas agudas a cantora muitas vezes faz uso também da nasalidade.

Professor de canto: difícil detectar se é feminina ou masculina, meio falada, sem grande ressonância.

### 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: muitas vezes não chega a articular as vogais que antecedem ou sucedem as consoantes nasais (m, n, nh), resultando em algumas articulações cerradas.

Angela Herz: dicção deficiente, com deformação de diversos fonemas e vocábulos, acrescidos de vários acentos do interior nordestino.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: tem muita vogal, as consoantes são articuladas muito rapidamente.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação tensa e (independentemente da pronúncia nordestina) imprecisa, especialmente quando às consoantes finais (“trintequat”, “talvei”, “vei”). Também há quase supressão ocasional de vogais átonas (“as set hora d’ noite”).

Características de pronúncia cantada: pronúncia da fala dos extratos populares do Nordeste, com /e/ e /o/ abertos (“rétirá”, “óração”), grande contaminação nasal (“nosso sinhõ vãi chãanhã”); “abandono” de /t/ finais (“vê”, “opéra”, etc), dos plurais em geral, transformação dos sufixos “ando”, “endo”, “indo”, “ondo” em “ano”, “eno”, “ino”, “ono etc etc. Mas há provavelmente uma estilização deliberada, com a supressão de vogais, consoantes e até sílabas em favor da manutenção da métrica.

Luiza Borges: A articulação é cerrada em alguns momentos e a cantora realiza muitos fonemas alterados. Além disso, é difícil entender muitas palavras devido ao sotaque e à expressões tipicamente nordestinas da cantora, que neste caso, parece um dialeto em muitos momentos.

Professor de canto: obviamente entende bem as palavras como é meio declamada.

### 4 - Respiração:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: Fluxo respiratório regular.

Carlos Alberto: respiração curta, entrecortada.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; frases curtas.

Luiza Borges: reconheci um bom controle respiratório.

Professora de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: a cantora está narrando

Adriana Piccolo: utiliza muitos ornamentos como a nota escapada ascendente em muitos finais das frases, diversas notas de passagem, antecipações e retardo.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: A música é acessório da melodia.

Diana Dasha: como um mantra também.

Elizabeth Travassos: escapa das notas no final das frases.

Felipe Abreu:

Características gerais: Canto cuja melodia repetitiva e de tessitura pequena valoriza a estória que é contada. Os ornamentos ajudam a atenuar a sensação de repetitividade.

Características rítmicas: divisão rítmica absolutamente regular, sem variações ao longo da canção. A canção, cantada “a cappella”, mantém o andamento do começo ao fim (compare-se com a instabilidade tonal).

Características melódicas: sem variações ou improvisações melódicas, apenas com utilização de ornamentos.

Características de ataque vocal: predominância de ataque brusco (“golpe de glote”).

Características de finalização vocal: imprecisão articulatória, “retirada” ocasional da última sílaba, utilização do “solução” ascendente (tipicamente nordestino).

Grau de presença e tipo de vibrato: ausente.

Tipos de ornamentação: acciaccaturas ocasionais e presença forte dos “soluços” ascendentes em finais de frase.

Luiza Borges: Nas últimas sílabas de muitas palavras a cantora faz uma espécie de portamento ascendente após a emissão da nota real, como para finalizar as frases. Ocorre também muitas apogiaturas que precedem as notas reais dos fins de frase

Professor de canto: declamada.

6 – Valoração/ Percepções sem comprometimento com a objetividade.

Adriana Didier: não sinto aqui a emoção transmitida pelos cantores de capoeira.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: circunspeção, grande envolvimento, contenção, empenho e seriedade.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: voz espontânea.

Elizabeth Travassos: a voz da menina é linda.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical):

Não houve manifestação a não ser o reconhecimento da regionalidade da cantora.

### **FLOR DO IPÊ:**

Carlos Didier não se manifestou quanto a esta faixa e seu nome não se encontra na relação abaixo.

Cantor 1 (voz mais grave)

1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou (fez um mesmo comentário para ambos os cantores)

Adriana Piccolo: não se manifestou (fez um mesmo comentário para ambos os cantores).

Angela Herz: extensão melódica de fá 1 até fa#3, começando em fá#3 (fez um mesmo comentário para ambos os cantores neste item)

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou (fez um mesmo comentário para ambos os cantores)

Elizabeth Travassos: tenores (fez um mesmo comentário para ambos os cantores)

Felipe Abreu: a tessitura da canção abrange de A1 a D3 (voz grave) e de F#2 a F#3 (voz aguda)/(fez um mesmo comentário para ambos os cantores).

Luiza Borges: extensão vocal utilizada na música: Lá1 à Ré 3. Seria classificado como uma baixo-barítono.

Professor de canto: não se manifestou (fez um mesmo comentário para ambos os cantores)

## 2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: parecem-me também vozes medievais e árabes como a voz do exemplo anterior, porém mais apuradas. Bastante anasaladas. Os cantores se preocupam mais com a voz, com a emissão.

Adriana Piccolo: forte presença da nasalidade e uso de bastante pressão subglótica.

Angela Herz: a voz solista é plena, frontal e com ótima vitalidade em toda a extensão. Sua emissão além de metálica é fortemente anasalada.

Carlos Alberto: mais grave, nasal, frontal, sertaneja, lamentosa.

Diana Dasha: é um estilo próprio de cantar, nada de garganta, a voz no céu da boca, com a viola a gemer.

Elizabeth Travassos: as vozes são tristes e caipiras (tem a melancolia de que fala Mário de Andrade com relação ao Marcelo Tupinambá e ao mundo musical caipira), parece que a voz de peito é levada até o agudo.

Felipe Abreu:

Características de registro vocal: Emissão em voz de peito, pressionada, com intensa ressonância hipernasal (ambos).

Grau de sopro: ausente.

Grau de aspereza vocal: leve.

Grau de rouquidão vocal: ausente.

Grau de sensação auditiva de esforço/tensão vocal: Há algum esforço por conta da emissão pressionada (construção glótica) em ambos os cantores, porém o cantor de voz aguda parece fazer maior esforço.

Tipo aproximado de predominância ressonantal: ressonância extremamente hipernasal, frontalizada, deslocada para a região anterior da boca e para as cavidades nasais.

Grau de precisão de afinação: bom.

Grau geral de intensidade vocal: moderada a forte (especialmente nos agudos de cada voz).

Luiza Borges: voz plena, bastante uniforme, com uma emissão basicamente composta de ressonância metálica e nasal. Nos graves ganha mais corpo com a combinação do metal e de uma intensa ocupação da área nasal, e em alguns momentos de ressonância de peito e de uma área mais dentro da boca. Não creio que na garganta, acho que no início do céu da boca.

Professor de canto: bem afinadas, timbres claros com bastante brilho, meio anasaladas, se complementam nos harmônicos.

## 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: dicção clara

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu:

Grau de clareza articulatória: articulação clara e precisa dentro das características regionais. Há quase total precisão articulatória entre os dois cantores (“mordida”).

Características de pronúncia cantada: pronúncia característica do interior do Sudeste-Centro-Oeste do Brasil, com a ocorrência de 3 tipos de /r/: alveolar vibrante (“Recreio”, “Resto”), alveolar de vibração simples (“hoRa”, “veR”, compReendeR”, “esqueceR” – estes 3 últimos são provavelmente articulados de modo deliberadamente cuidadoso pelos cantores, pois na fala dessa região eles são em geral mudos), e retroflexo (“floR”); /s/ característicos (“mêS de agoSto”); não inflexão de certos plurais; substituição do “L” pelo “R” em certos encontros consonantais (“simPRes” em vez de “simples”, “fror” em vez de “flor” etc).

Luiza Borges: articulação clara

Professor de canto: se entende bem as palavras.

4 - Respiração:

Adriana Didier: se preocupam com a respiração em conjunto.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório regular.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: respiração bucal; frases longas e sustentadas.

Luiza Borges: respiração fluida.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: lembra o exemplo anterior com mais ornamentos.

Adriana Piccolo: Essa dupla usa intensamente os vibratos, que estão presentes em quase todas as sílabas, e a variação dinâmica.

Também há intensa utilização de outros ornamentos - como várias notas de passagem, retardos, antecipações, notas melódicas nas finalizações - muitos deles acompanhados de portamentos.

Angela Herz: as sustentações e as finalizações apresentam um tremor miúdo e suave, do tipo “caprino”, e que realizam com óbvia intencionalidade (fez um mesmo comentário para ambos os cantores, nesse item)

Carlos Alberto: não se manifestou.

Carlos Didier: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: fazem bastante ornamentação, como portamentos e melismas, a dinâmica é interessante.

Felipe Abreu:

Características gerais: Canto com exploração permanente de desenhos polifônicos (o acompanhamento instrumental só interfere nas pausas da voz ou para reforçar os graus tonais), apesar de a prosódia ser absolutamente paralela entre as duas vozes.

Características rítmicas: divisão rítmica subordinada à expressividade vocal, com rubatos que valorizam a letra.

Características melódicas: o desenho melódico de cada voz se repete sem variações a cada estrofe, com utilização dos mesmos ornamentos. As melodias de cada voz são ricas em appoggiaturas, e apresentam desenhos não paralelos.

Características de ataque vocal: predominância de ataque preciso e direto (porém sem “golpe de glote”).

Características de finalização vocal: finalização precisa, com leve acentuação e crescendo, e utilização expressiva do tremolo.

Grau de presença e tipo de vibrato: tremolo (vibrato rápido, também chamado “chévroté”) durante toda a emissão, que confere urgência emocional ao canto.

Tipos de ornamentação: appoggiaturas e aproximações por grau conjunto, mordentes ocasionais, portamentos descendentes ocasionais.

Luiza Borges: utiliza vibrato discreto em finalizações de frase e muitas notas de dupla passagem. Faz uso também de um glissando intenso entre algumas notas

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/Percepções descomprometidas com a objetividade.

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: sentimento profundo, sinceridade, confissão apaixonada, extremada e/ou sofrida. (fez um mesmo comentário para ambos os cantores, nesse item)

Carlos Alberto: lamentosa.

Diana Dasha: contundente, o vocal em terças ou sextas. De um lugar onde não tem mar e sim muita montanha, lugar de introspecção e melancolia, olhar o céu, viver por entre a mata, caçar bichos, estar perto da natureza...

Elizabeth Travassos: tem a melancolia de que fala Mário de Andrade com relação ao Marcelo Tupinambá e ao mundo musical caipira

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

#### 7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: vozes tipicamente sertaneja urbana, como as que estamos habituados a ouvir com outras duplas do gênero.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: sertaneja

Diana Dasha: é um estilo próprio de cantar, com a viola a gemer...

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

#### b) Cantor 2 (voz mais aguda):

##### 1- Extensão, tessitura vocal:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: idem ao primeiro cantor.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: ver no mesmo item do cantor descrito acima.

Luiza Borges: Lá 2 à Fá# 3. Creio que estaria entre um barítono e um tenor.

Professor de canto: não se manifestou.

##### 2 - Características da colocação vocal:

Adriana Didier: idem ao primeiro cantor

Adriana Piccolo: idem ao primeiro cantor

Angela Herz: voz igualmente plena e frontal, com menor presença de nasalidade e metal que a primeira, e cujas características se atenuam nas regiões mais graves, diminuindo bastante a sua vitalidade.

Carlos Alberto: aguda, nasal, frontal, sertaneja, com utilização momentânea de falsete, lamentosa

Diana Dasha: idem ao primeiro cantor

Elizabeth Travassos: idem ao primeiro cantor

Felipe Abreu: idem ao primeiro cantor

Luiza Borges: a voz é emitida numa região aguda, mas mantêm coerente e uniformemente uma colocação frontal durante todo o tempo, mudanças de registro. Voz plena, com menos nasalidade do que a que se encontra na primeira voz, emitida com um metal leve nas notas mais agudas, creio que misturado também com um pouco de ressonâncias médias.

Professor de canto: idem ao primeiro cantor

### 3- Articulação:

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: dicção clara

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: idem ao primeiro cantor

Luiza Borges: articulação é também clara

Professor de canto: idem ao primeiro cantor

### 4 - Respiração:

Adriana Didier: idem ao primeiro cantor.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: fluxo respiratório regular.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: idem ao primeiro cantor.

Luiza Borges: respiração é também fluida.

Professor de canto: não se manifestou.

5- Ornamentos e traços estilísticos:

Adriana Didier: idem ao primeiro cantor.

Adriana Piccolo: idem ao primeiro cantor.

Angela Herz: não se manifestou.

Carlos Alberto: não se manifestou.

Diana Dasha: não se manifestou.

Elizabeth Travassos: idem ao primeiro cantor.

Felipe Abreu: idem ao primeiro cantor.

Luiza Borges: assim como seu parceiro utiliza vibrato discreto em finalizações de frase e muitas notas de dupla passagem e o glissando intenso entre algumas notas

Professor de canto: não se manifestou.

6 – Valoração/Percepções não comprometidas com a objetividade.

Adriana Didier: não se manifestou.

Adriana Piccolo: não se manifestou.

Angela Herz: idem ao primeiro cantor.

Carlos Alberto: lamentosa

Diana Dasha: idem ao primeiro cantor.

Elizabeth Travassos: não se manifestou.

Felipe Abreu: não se manifestou.

Luiza Borges: não se manifestou.

Professor de canto: não se manifestou.

7 – Contextualização (período histórico e gênero musical)

Adriana Didier: não se manifestou

Adriana Piccolo: idem ao primeiro cantor.

Angela Herz: não se manifestou

Carlos Alberto: sertaneja.

Diana Dasha: idem ao primeiro cantor.

Elizabeth Travassos: não se manifestou

Felipe Abreu: não se manifestou

Luiza Borges: não se manifestou

Professor de canto: não se manifestou

**GLOSSÁRIO DO VOCABULÁRIO UTILIZADO PELA PROFESSORA ANGELA HERZ, ELABORADO POR ELA MESMA, SEGUNDO SUA METODOLOGIA E COMPREENSÃO, NAS AVALIAÇÕES DOS EXCERTOS VOCAIS:**

**Frontalidade:** condição que a voz tem de atingir as ressonâncias mais anteriores da caixa bucal.

**Metal:** tratamento ressonantal que se apropria da frontalidade , exacerbando-a ao máximo.

**Falso Metal ou Metal posterior:** outra possibilidade de se produzir a sonoridade metálica, mas envolvendo a contração dos músculos do fundo da garganta.

**Guturalidade:** uso que algumas vozes fazem do espaço oral posterior ( muitas vezes, inconscientemente ) sustentando o fluxo sonoro sobre a região faríngea, com o uso de diversas musculaturas dessa área para obter determinadas características sonoras.

**Emissão estrangulada:** assim chamo ao produto vocal que, além de estar sendo tratado acusticamente na região gutural, precisa enfrentar uma oposição de forças que provocam obstáculo à sua liberação.

**Nasalidade:** qualidade do som que é tratado nas áreas de ressonância nasal.

**Verticalidade:** sentido que toma o fluxo sonoro em cada vez que necessitamos acessar a ressonância nasal ou buscamos o acesso às ressonâncias palatais ou de cabeça.

**Nasalidade incompleta:** é como chamo ao resultado vocal obtido com a atitude de verticalização do fluxo sonoro rumo às ressonâncias nasais, mas que não se consolida plenamente, por conta de algum tipo de limitação (física ou energética ). O que resta desse impulso e que podemos perceber é um discreto movimento de “erguer-se vocalmente” e que nos gera a sensação da voz estar levemente suspensa e atingindo as fronteiras da ocupação nasal.

**Fluxo respiratório:** movimento natural da respiração que ficará disponível para o processo fonatório, transformando-se em fluxo vocal, e que pode revelar-se contínuo ou descontínuo, equilibrado ou desequilibrado, regular ou irregular.

**Dinâmica compulsória:** resultado obtido quando o fluxo respiratório de que a emissão se serve é irregular, provocando alterações de volume e presença vocais e sobre as quais, o cantor não tem controle.

**Vitalidade:** qualidade que podemos reconhecer numa voz e que revela a presença, mais ou menos clara, da energia de seu emissor.

**Percepção subjetiva da performance vocal:** resultado de uma avaliação não racional sobre as qualidades vocais dos cantores analisados, apreendendo de suas atuações, somente as leituras energéticas.

**Tremor Caprino:** Chamo de tremor caprino ao efeito resultante da seqüência de rápidos batimentos guturais, que lembram o balido de uma cabra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FISCHER, Catarina Justus. *Voz Cantada no contexto sócio-cultural, artístico e educacional*. Dissertação de Mestrado [Educação, Arte e História da Cultura - Universidade Presbiteriana Mackenzie]. São Paulo, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. “A escuta desafinada: observações sobre a etnografia dos estilos vocais da música folclórica no Brasil”. Comunicação apresentada no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada Rio de Janeiro, 19 de maio de 2006 (inédito).

VIDAL, Mirna Rubim de Moura. *Pedagogia Vocal no Brasil – uma abordagem emancipatória para o ensino aprendizagem do canto*. Dissertação de Mestrado [Música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ]. Rio de Janeiro, 2000.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação de Mestrado [Universidade Federal do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes. Escola de Música]. 2006.  
Entrevistas pessoalmente e por e-mail com a professora de canto popular Angela Herz.

GARNIER MAËVA ET AL, “*Etude de la qualité vocal dans le chant lyrique*”, scolia 20,2005 pág 151.pág 169.