

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA**

**ASPECTOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO CANTOR DE MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A FORMAÇÃO  
E PRÁTICA DE TRÊS CANTORAS POPULARES**

**SIMONE FRANCO VALLE**

Rio de Janeiro, 2013

ASPECTOS DA PROFISSIONALIZAÇÃO DO CANTOR DE MÚSICA POPULAR  
BRASILEIRA: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A FORMAÇÃO E PRÁTICA DE TRÊS  
CANTORAS POPULARES

por

SIMONE FRANCO VALLE

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música submetido ao Instituto Villa-Lobos, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música, sob a orientação do Professor Dr. Pedro Aragão.

Rio de Janeiro, 2013

## AGRADECIMENTOS

A minha família pela força e confiança em mim, a Júlia Tavares do Campo Hefez (*in memoriam*) pela grande amizade e motivação. A Pedro Silveira Franco pela paciência, apoio e amor. A Pedro Aragão, querido orientador pela disponibilidade e dedicação insuperáveis. Aos amigos Alípio Carmo, Guilherme Sá, Lúcia Helena Weiss Leme pelas conversas e dicas preciosas que tanto contribuíram para o trabalho. Às professoras Marília Teixeira, Silvia Sobreira, pela generosidade e contribuição durante a graduação, às cantoras Áurea Martins, Soraya Ravenle e Amélia Rabello por terem me dado o prazer de suas entrevistas.

*"É tão bonito quando a gente entende  
que a gente é tanta gente onde quer que a gente  
vá*

*E é tão bonito quando a gente sente  
que nunca está sozinho por mais que pense estar.*

*É tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas  
mãos*

*É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate bem mais forte o  
coração."*

(Gonzaguinha)

FRANCO, Simone. *Aspectos da profissionalização do cantor de música popular brasileira: Um estudo de caso sobre a formação e prática de três cantoras populares*. 2013. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura em música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

O trabalho tem como tema a profissionalização do cantor de música popular brasileira, e procura trata-lo de maneira ampla, contemplando itens como técnica vocal, aquisição de linguagem estilística musical, conhecimento do próprio corpo, conhecimentos relacionados à memória e história de um determinado gênero (em nosso caso o samba), entre outros aspectos importantes na formação deste profissional. Visto que existe pouca bibliografia em português sobre o assunto, a metodologia utilizou a junção de trabalhos de diferentes áreas do saber relacionadas à voz, unindo autores que tratam especificamente da técnica vocal, autores da etnomusicologia e musicologia e autores do campo da educação musical. Além da revisão bibliográfica, o trabalho traz um estudo de caso feito com três cantoras de carreiras sólidas na área da música popular brasileira que tive a oportunidade de entrevistar. Estas são Áurea Martins, Amélia Rabello e Soraya Ravenle. O objetivo é esclarecer quais aspectos são prioridades na formação do profissional de canto popular brasileiro, propondo assim, um direcionamento aos alunos que buscam este caminho.

Palavras-chave: Canto. Música popular brasileira. Profissionalização.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: CRUZAMENTO DE SABERES QUE ENVOLVEM O CANTO</b> .....	9
1.1 Canto Popular Brasileiro sob o prisma da área da voz .....	10
1.2 O canto popular brasileiro sob o prisma da musicologia .....	13
1.3 Principal referencial teórico para discussões musicológicas presentes no trabalho	18
1.4 Promovendo entrecruzamento entre as áreas .....	21
<b>CAPÍTULO 2 – DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS COM AS TRÊS CANTORAS POPULARES</b> .....	24
2.1) Principais tópicos abordados .....	25
2.1.1) Formação .....	25
2.1.2) Técnica vocal .....	26
2.1.3) Influência do <i>Bel canto</i> .....	25
2.1.4) Identidades culturais .....	29
2.1.5) Sobre a existência de tradição no canto popular brasileiro .....	31
2.1.6) O “informal” como característica do canto popular brasileiro .....	33
2.1.7) Educação do cantor popular/ Cruzamento de áreas do saber relacionadas à voz	34
2.1.8) A tomada de consciência da profissionalização como cantora .....	37
2.2) Produtos da entrevista .....	39
<b>CAPÍTULO 3 - APONTAMENTOS PARA (RE) FORMULAÇÃO DE CURRÍCULO PARA A FORMAÇÃO DO CANTOR QUE DESEJA SE ESPECIALIZAR EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b> .....	42

3.1) Aspectos relacionados à técnica vocal .....	42
3.2) Aspectos relacionados à Identidades culturais .....	43
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	45
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	46

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende investigar como se dá o aprendizado e profissionalização do cantor popular brasileiro tendo como base o canto no samba. O tema é amplo e cruza a área da educação com a prática vocal englobando aspectos como técnica vocal, performance, escolha de repertório, história da música popular, conhecimento estético, prática profissional entre outros.

A escolha do tema se deu por uma busca pessoal pela profissionalização, que me permitiu, ainda que de maneira desconexa, tomar contato com diferentes propostas de educação vocal e artística. O fato de encontrar pouquíssimos trabalhos voltados ao canto popular do Brasil dentro e fora da universidade sempre foi um grande incômodo pra mim que procuro, assim como meus colegas cantores eruditos, uma educação comprometida, eficaz e direcionada ao meu objetivo. A falta de estruturação de currículo no aprendizado do canto popular é consenso na bibliografia especializada (VIDAL, 2000; TAVEIRA, 2006; 2008; REZENDE, 2010 PICCOLO, 2003). Um dos maiores reflexos desta situação é o fato da grande maioria das universidades de música do Brasil não oferecer o bacharelado em canto popular (PICCOLO, 2003; REZENDE, 2010). Os argumentos para esta realidade são muitos e refletem desde um ranço preconceituoso ainda presente no ensino superior que hierarquiza estéticas privilegiando o saber erudito, até o fato de não existir de maneira organizada e difundida um método que dê conta dos saberes necessários a um profissional do canto popular. É esta lacuna que as reflexões presentes neste trabalho buscam preencher, organizando conteúdos importantes e propondo assim um conjunto de disciplinas que podem ajudar de maneira mais direta e efetiva na organização de uma proposta curricular para o aluno de canto popular.

O objetivo do trabalho é, através de um estudo de caso envolvendo as cantoras Áurea Martins, Amélia Rabello e Soraya Ravenle, propor estratégias e conteúdos necessários à formação sólida de um cantor popular. Foram feitas entrevistas abertas com as três cantoras a fim de se saber quais aspectos elas consideram importantes para sua formação. Através de suas respostas desenvolvi comparações entre estas e a bibliografia especializada. O presente trabalho está organizado da seguinte maneira, o primeiro capítulo traz uma revisão de literatura que engloba autores da área vocal e da musicologia pretendendo, assim, obter um cruzamento de áreas propondo um trabalho de voz que não deve ser puramente prático-técnico, mas que seja capaz de ampliar os horizontes do aluno fazendo com que conheça a

história daquele gênero (em nosso caso o samba), seus autores e intérpretes expoentes, se possível sua realidade de criação, seu público alvo, suas diferentes possibilidades estéticas. Para que este aluno possua ferramentas que o permita conhecer de maneira maciça um gênero e re-contextualizar o mesmo, com autonomia e segurança.

O segundo capítulo traz a descrição das entrevistas com as três cantoras profissionais ressaltando cada aspecto enfatizado por elas, comparando-os com descrições da bibliografia especializada e com minha experiência prática. O que me possibilitou tecer conjecturas sobre propostas de estudo e conteúdos eficazes ao aluno de canto popular. No terceiro e último capítulo apresento apontamentos iniciais com vistas a uma proposta de currículo de canto popular, tendo como base a revisão bibliográfica, as lacunas levantadas pelas cantoras no estudo de caso e a minha vivência prática como cantora/estudante universitária.

## **CAPÍTULO 1 - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: CRUZAMENTO DE SABERES QUE ENVOLVEM O CANTO**

Como coloquei anteriormente a principal motivação para a escolha do tema é minha própria experiência como aluna, cantora e professora de canto (onde ainda sou “novata”). Em aproximadamente 13 anos de estudos na área da voz encontrei sempre muita dificuldade na escolha de caminhos vocais seguros voltados ao canto popular dentro e fora da faculdade, e percebi que este fato atrasa a caminhada de alunos avançados empenhados na profissionalização. A falta de organização mínima de um método, referências e informação faz com que a intuição seja a principal ferramenta de profissionais autodidatas e ainda, que alguns cantores com carreiras promissoras tenham severas questões de saúde vocal e/ou ausência de informação estética e histórica resultando em pouca ou nenhuma clareza e autonomia em suas escolhas profissionais. Ao tomar consciência desta realidade, decidi há alguns anos estudar profundamente para me profissionalizar, mas qual caminho seguir?

Encontrei diversos professores com técnicas próprias e algumas severas divergências entre suas informações. Mais tarde, ingressando na universidade tomei contato com o canto erudito e a possibilidade de adaptá-lo ao canto popular, frequentei ainda aulas onde se ensinava noções do belting<sup>1</sup> (técnica vocal bastante utilizada nos musicais da Broadway). Porém, apesar de ter sido enriquecida com estas informações, continuei sentindo falta de conteúdos mais direcionados, que me embasassem para desempenhar com segurança e qualidade minha escolha profissional que é a de cantar música popular brasileira. Neste trabalho por uma questão de limite focaremos no gênero samba.

Na revisão de literatura encontrei o consenso de que não existe, de maneira organizada e difundida, um método de técnica vocal que dê conta dos saberes necessários ao cantor de música popular brasileira. (PICCOLO, 2003; REZENDE, 2010; TAVEIRA, 2006, 2008; VIDAL, 2000). Este capítulo traz uma revisão bibliográfica que une autores da área da voz, da musicologia e etnomusicologia. Achamos que a união destas áreas nos daria um panorama mais completo da situação atual do ensino-aprendizado do canto popular brasileiro. Desta forma, o capítulo foi dividido em três tópicos, o primeiro tratando de autores da área da

---

<sup>1</sup> Belting é uma técnica vocal utilizada para se produzir uma voz mais clara projetada, em volume alto e notas musicais agudas e extremamente agudas sem danificar as cordas vocais.

voz, o segundo com autores da musicologia e o terceiro que busca unir as informações e tecer conjecturas sobre nosso objeto de estudo.

### 1.1) Canto Popular Brasileiro sob o prisma da área da voz:

O primeiro autor a ser citado neste tópico é Mário de Andrade que, apesar de não ter sido cantor, já no início do século XX pesquisava sobre um modo de cantar brasileiro. Seu estudo baseava-se na ideia de que a fala de um povo é um elemento de sua identidade, logo haveria um timbre e uma dicção característicos do Brasil, assim como acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas. Além de sair em pesquisa de campo pelo país ouvindo diversos cantadores populares, Andrade escrevia também sobre os cantores que gravavam na época, tecendo comentários sobre os parâmetros colocados acima. (TONI, 2003). Mário propunha estudo e normatização para o canto nacional e problematizava a abordagem da voz somente via conceitos do *Bel canto*<sup>2</sup> (técnica vocal utilizada por cantores eruditos). Segundo Taveira (2006) o *Bel canto*, especialmente o de origem italiana, teria chegado ao Brasil pelas companhias de teatro de revista no século XIX e se tornado uma referência estética para o canto da época. Ressalta também que estes espetáculos traziam músicas de caráter popular como polcas, lundus, maxixes e pela dificuldade de amplificação imposta pela pouca tecnologia os cantores precisavam de recursos técnicos para projetar suas vozes, ainda que cantassem melodias de caráter popular.

O início do disco no Brasil comprova estes argumentos, já que as primeiras gravações foram feitas por atores-cantores de teatro de revista, onde nota-se a presença da estética lírica. Com o avanço tecnológico foram surgindo novos cantores preocupados com outros elementos que não o da projeção vocal. É o caso de Carmen Miranda, Mário Reis, Sinhô, Noel Rosa entre outros, que passaram a desenhar melodias populares de uma maneira mais próxima à fala do cotidiano, priorizando o conteúdo da letra em detrimento de um brilhantismo técnico vocal.

Neste momento unia-se de maneira mais efetiva o conteúdo das letras das canções com a maneira de cantá-las, ou seja, havia uma tendência de afirmação da informalidade tanto nas palavras como na expressão da voz. Implementava-se assim uma tendência apontada pela grande maioria dos autores lidos para este trabalho, como um traço característico do cantar do Brasil: Sua proximidade com a fala cotidiana, sua informalidade. (TRAVASSOS, 2008;

---

<sup>2</sup> *Bel canto* ("belo canto" em italiano) denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana.

ANDRADE, 1962; CAMARGO, 2003; BENZECRY, 2008; PAES, 2012; NAPOLITANO et al, 2000; VIDAL, 2000; TAVEIRA, 2006; 2008; PICCOLO, 2003; REZENDE, 2010). Esta procura por um canto genuinamente brasileiro estava em sintonia com aspectos políticos e sociais especialmente a partir da década de 1930 (voltaremos a este assunto no decorrer do trabalho).

Taveira (2008) realizou minucioso estudo de comparação da dicção e pronúncia dos cantores populares intérpretes originais das canções de Noel Rosa (gravações da década de 30 e 40 em sua maioria) com as regras estabelecidas pelo Congresso da Língua Brasileira Cantada de 1937 e concluiu que estes cantores em maior atividade (especialmente via rádio) não se guiavam por tais, buscando sempre o aspecto informal e de proximidade com o ouvinte através de características como fonemas palatizados, consoantes como “s” pronunciadas com som de “x” entre outros. Assim, a profissionalização de cantores populares através das décadas ocorreu quase sempre de maneira prática e intuitiva, sem método, sem escola. A educação voltada ao canto popular foi abordada através de aulas (ainda que extra-academia) somente a partir da década de 1980 (PICCOLO, 2003). Piccolo (2003) pesquisa sobre o que se ensina em uma aula de canto popular e entrevista diversos professores renomados como Felipe Abreu, Eliane Sampaio, Clara Sandroni e cantores profissionais como Ney Matogrosso e Elza Soares.

Dentre os produtos deste trabalho destacam-se vários aspectos necessários e marcantes ao canto do Brasil como liberdade rítmico-melódica, maior importância à palavra em relação à melodia, naturalidade de interpretação e a coloquialidade técnica. Além dos depoimentos de Leila Pinheiro, Elza Soares e Ney Matogrosso sobre o que é necessário para se tornar um bom cantor. Ney afirma:

Para ser um bom cantor, não digo só de música brasileira, você tem que transmitir as emoções que as palavras induzem. Se você consegue transmitir para o público as emoções que a palavra gera, você é um bom cantor. Não adianta você ter uma linda voz se você não se comunicar através do emocional. (Ney Matogrosso apud Piccolo, 2003. p. 31).

Além disso, explicita-se a importância do estudo da técnica vocal para o cantor popular com calorosas e polêmicas discussões entre os profissionais da voz entrevistados - Eliane Sampaio, Clara Sandroni, Regina Machado, Felipe Abreu e Marcelo Rodolfo - sobre adaptações do bel canto e outras técnicas para o canto popular brasileiro. O trabalho de

Rezende (2010) tem como objeto o estudo da voz no choro, com uma abordagem prática e fisiológica. Trabalha com as seguintes hipóteses:

- 1) Para se cantar choro é preciso um grande domínio do instrumento vocal (...)
- 2) O estudo sistematizado do choro cantado é uma opção para aquisição de domínio técnico vocal aplicado ao repertório de música brasileira.

Para a autora a base para o canto popular e erudito é a mesma, havendo apenas algumas adaptações para que se adeque a estética desejada. Dessa forma, estuda aspectos gerais do canto como: Ataques e finalizações, controle respiratório e apoio, ressonância e timbre, articulação entre outros. Sobre as adaptações necessárias a estética do canto popular em seu trabalho Rezende cita as afirmações de Machado (2007).

(..) Ao realizarmos esse levantamento pontual sobre a voz no Brasil, pretendemos apontar os elementos que fundamentam uma tradição para o canto popular (...) com a sedimentação do samba como gênero musical, fato que ocorreu entre os anos 20 e 30 do século passado, pudemos verificar que a referência estética para a realização vocal passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de vibrato, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade, características da seresta e em que se observavam mais claramente as influências do belcanto sobre a canção popular. (MACHADO, 2007 p. 21 apud REZENDE 2010, p. 3).

Afirma ainda que o aluno que procura pela profissionalização deve aprender técnica vocal de maneira aprofundada para depois arriscar-se em experimentações, dessa forma o fará com mais autoconhecimento e saúde, e estará também com maior segurança na sua performance. Concluímos e ressaltamos neste tópico que apesar de haver uma diferença estética quando relacionado ao canto erudito, o cantar popular também necessita de estudo de técnica vocal sistemático e sério para que haja segurança de performance, saúde vocal e qualidade de emissão, com este recurso muitos estudantes estarão mais amparados em suas trajetórias e poderão adquirir o benefício da poupança de tempo e de uma direção mais clara neste aspecto. O leitor poderá ver mais adiante que os relatos nas entrevistas nem sempre explicitam este fato. Ao contrário, duas cantoras relataram um cantar intuitivo, aprendido fora da sala de aula, porém todas as entrevistadas demonstraram respeito e reconheceram a validação deste estudo. Além disso, se analisarmos com mais profundidade as narrativas, iremos observar que o estudo do canto existiu, assim como as figuras dos mestres/

professores. Esta dinâmica porém, não esteve sistematizada ou vinculada às instituições de ensino.

## **1.2) O canto popular brasileiro sob o prisma da musicologia:**

Ao iniciar minhas pesquisas para este trabalho minha primeira ideia de tema foi verificar a existência de uma tradição no Canto Popular Brasileiro, onde a maneira de comprovar minha hipótese seria ressaltando traços de identidade (fragmentos que se repetem através dos anos e que pudessem de alguma maneira apontar um caminho para nos reconhecermos) nas vozes e interpretações de cantores de diferentes décadas. A ideia foi abandonada à medida que fui tomando contato com a complexidade da questão seja pela imensa heterogeneidade dos cantares do nosso país de extensão continental, seja pela relativização da ideia de legitimidade, tradição e raiz e pela escassez de literatura. Porém, a literatura de musicologia e etnomusicologia com que tomei contato se mostraram um instrumento muito eficaz para reflexões lúcidas sobre a questão, e se esta literatura não me proveu a saída/ solução para antigas indagações, me permitiu maior maturidade de discurso e prática como cantora, aluna e professora. Logo, fiz questão de acrescentá-la ao trabalho.

### **1.2.1) PEQUENA REVISÃO HISTÓRICA**

O trabalho de Napolitano (2000) trata das questões das origens no debate sobre a música popular do Brasil e nos situa na discussão. Segundo o autor existem duas correntes principais na definição de origem (matriz de uma música). A primeira acredita que o autêntico é um lugar situado no espaço e tempo a ser determinado pela história. A segunda é mais atual, ganhando força a partir da década de 1970 e relativiza a questão da origem como lugar determinado e analisa a dinâmica social/ideológica que os discursos de origem revelam. Logo a autenticidade não é um traço inerente ao objeto/evento original, mas é vista como reconstituição social, convenção que deforma o passado, mas nem por isso é falsa.

A busca por uma identidade está por trás da tentativa de estabelecimento de uma tradição, de “raízes”. O movimento modernista da década de 1920 foi o impulsor deste debate. O início do século passado foi um momento fundamental para entendermos os traços estéticos da música popular de hoje. Citando o trabalho de Vianna (1995), a década de 1920 trouxe uma mudança na visão político-social do país. Gilberto Freyre teria sido o grande idealizador de um projeto que seria a fonte para o desenrolar político/social/cultural de toda

aquela geração. Freyre defendia que a mestiçagem (e sua cultura) seria o grande trunfo do Brasil, a possibilidade de realizarmos uma arte não imitativa europeia.

Este ideal aos poucos foi derrubando a teoria do branqueamento, arraigada em anos de escravatura, que via o negro e o mestiço como o mal do país, empecilho irreparável para seu desenvolvimento. Neste momento nasce também Casa Grande Senzala de Gilberto Freyre e Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda, reforçando uma nova ideologia. A música popular, neste contexto, foi encontrando uma abertura para driblar preconceitos raciais e sociais e chegou a diferentes esferas da sociedade. Vianna (1995) estuda efetivamente o “mistério do samba” expressão que dá título ao seu trabalho e que se refere à ascensão do gênero de proibido e marginalizado a símbolo da identidade nacional.

Vários elementos vão costurar a *rede* que leva o samba a ascender, palavra usada por Benzecry (2008). O primeiro deles talvez seja a necessidade de um elemento de coesão nacional, motivo político para garantir a unidade territorial do país, assunto importante naquele momento. Durante a monarquia o elemento de coesão era a coroa e a crença na divindade do poder monárquico. Em tempos de república, não havia ideologia que garantisse uma semelhança entre as pessoas. É neste contexto que ganha força a ideia de nação que seria desenhada por vários traços estéticos e estilísticos como culinária, festas, heróis e música. Outro elemento presente na rede de ascensão do samba é o surgimento e fortalecimento do rádio no país. O rádio propiciou um trânsito do gênero nascido nos morros do Rio de Janeiro ao resto da cidade e país, expandindo limites sociais como a questão das classes. Sobre o vai e vem da aceitação da tradição da cultura popular pelas elites Vianna afirma,

(...) uma sociedade contraditória que da boca pra fora, parecia condenar a cultura popular carioca, mas que aplaudia essa mesma cultura em sua vida cotidiana. Ou uma sociedade heterogênea, em que a condenação do brasileiro convivia com o aplauso a esse mesmo brasileiro, dependendo da situação, da festa ou do grupo social que estava sendo frequentado. (Vianna, 1995, p. 48).

A situação permanece instável até a década de trinta, quando o samba ganha maior espaço na rádio e é elevado à categoria de música nacional pelo Governo de Getúlio Vargas que incentiva o gênero de variadas maneiras como, por exemplo, incentivando as Escolas de samba (aparecidas no final dos anos 20, herdeiras das tradições dos ranchos carnavalescos) redutos de sambistas. É nesta época que acontece de maneira mais efetiva segundo Vianna, a “criação das raízes brasileiras”.

A estética do cantar do samba, a ideologia/visão de mundo de suas letras e o estereótipo de seus intérpretes tornam-se referências para o povo. Na verdade, tenho dúvidas sobre quem é referência para quem, já que o samba de alguma maneira é também um espelho do cotidiano do homem simples da cidade. Desta forma, não há um modelo regional para representar a brasilidade, mas deles foram retirados vários elementos para compor um todo homogeneizador com predominância do regional/urbano do Rio de Janeiro. “A mestiçagem seria um equilíbrio de antagonismos em que as diferenças podem conviver pacificamente”. (Vianna, 1995, p. 87).

Muitos foram os autores que se debruçaram sobre o estudo da cultura brasileira desde 1930, Napolitano (2000) realiza um levantamento destes trabalhos ressaltando as principais características e contribuições de cada autor ao longo das décadas. Desta forma, após o Movimento Modernista que teve em Mário de Andrade seu principal autor sobre aspectos musicais, os livros de Francisco Guimarães (Vagalume) e Orestes Barbosa, ambos de 1933, já traziam abordagens diferentes entre si sobre a “pureza autêntica” do samba. O primeiro argumenta que o gênero precisava manter-se nos morros do RJ, seu lugar social. E que sua desvinculação deste território traria uma fatal mistura e descaracterização. Desta forma a rádio e os cantores de sucesso (que gravavam sambas nascidos e conservados em rodas pequenas e restritas à maior parte da população) seriam vilões, no sentido de deteriorarem um gênero legítimo da cultura secular brasileira. Já o livro de Orestes Barbosa trabalha com a ideia de que o samba é patrimônio do Rio de Janeiro como um todo e que embora nascido no morro, cada região da cidade havia “temperado” a música criando um idioma musical diferenciado, e este fato seria o fundamento do sucesso popular do gênero. O samba é visto como uma “síntese de inteligências”, onde o rádio seria o grande aliado e impulsor para as afirmações desta música.

Como comprovação e observação detalhada da tese sobre a invenção da ideia de pureza e tradição, Napolitano (2000) e Vianna (1995) ressaltam que a ideologia anterior à década de 1930 adaptou-se aos novos acontecimentos incorporando/naturalizando novos elementos. Citam episódios como: 1) A entrada de novos grupos sociais no samba, como a classe média de Vila Isabel, que teve em Noel Rosa (universitário de medicina) seu maior expoente;. 2) A formação das escolas de samba como lugares de tradição;. 3) A mobilidade territorial das experiências musicais (Estácio-morro). [Foi no Estácio de Sá que surgiu a primeira Escola de Samba batizada de “Deixa falar” em 1927];. 4) As múltiplas sonoridades vindas da rádio pressionadas pelo potencial de audiências que não faziam parte do grupo

social que havia configurado inicialmente o samba (O exemplo citado foi a gravação com arranjo sinfônico do samba “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso). Sobre este assunto, Sá (2002) em estudo sobre as mediações culturais de Carmen Miranda ressalta a incorporação/naturalização da figura da Baiana pela cantora com seus adereços, danças, comidas e religião como elemento característico do brasileiro, sem que houvesse estranhezas na sociedade.

Almirante e Lúcio Rangel são apontados a partir da década de 1940 como importantes pesquisadores informais que buscaram consolidar um pensamento histórico para a música popular. Paes (2012) dedica-se a pesquisar a atuação do cantor, pesquisador e produtor Almirante destacando sua contribuição na construção da memória e da fixação de padrões estéticos na música popular brasileira. Focaliza o programa “O pessoal da Velha Guarda” produzido entre 1947 e 1952 pelo radialista e analisa suas linhas argumentativas sobre a proteção que deveria ser dada à música popular frente à “invasão” estrangeira promovida via rádio. Esmiúça seus mecanismos de discurso utilizados nas transmissões que embasavam suas pautas relativizando-os e por fim, comprova a importância de Almirante na construção da memória social brasileira feita fora da academia. Como pequena amostra do discurso protecionista da música popular brasileira, praticado a partir de 1940, cito a fala de Lúcio Rangel:

O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso- no caso, representado pelo rádio, penetra nas camadas mais pobres da população, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical (...) Urge portanto, tomar medidas no sentido de preservar a nossa música, seja, pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda pureza tradicional dos temas e formas brasileiras (...)

São citadas ainda no trabalho de Napolitano (2000) as contribuições dos autores Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Muniz Sodré que seriam herdeiros desta linha argumentativa colocada acima que privilegiaria a ideia de origem, expropriação da classe média, ameaça da indústria radiofônica etc. Autores como Wisnik, Jorge Caldeia e Vianna, ganham espaço na produção intelectual sobre música popular brasileira a partir de 1970 e rompem com os parâmetros anteriores embasando-se nas seguintes premissas: 1) Crítica à categoria de “origem” como eixo do projeto historiográfico musical; 2) Seriam ressaltados positivamente os espaços de trocas culturais nomeados de “biombos” territórios de passagem entre diferentes culturas; 3) Rejeição da ideia de que o samba seria patrimônio cultural negro

expropriado pelos brancos e transformado em artigo de consumo. É Ressaltada a ideia de que o trânsito entre negros/brancos, ricos/pobres, erudito/popular, morro/asfalto, político/social, morro/indústria sempre existiu, ainda que driblando limites sociais. Logo, na visão desta nova geração de autores o grande trunfo do gênero era a possibilidade de ser ”o ponto de encontro das audiências (...) o samba abria o espectro de repertório da Rádio Nacional em cujas ondas o imaginário do país viajava.” (Napolitano, 2000). Comentando o trabalho de Vianna (1995), o autor conclui que:

Seu livro trabalha com a ideia de que mitos, como o da autenticidade do samba de raiz, da resistência cultural que ele teria desempenhado, são invenções históricas de forte caráter ideológico. É a invenção da tradição que, a partir de práticas sociais do presente se ancora com tal força no passado, que muitas vezes essas práticas passam a ser vistas como um processo herdado “naturalmente”, sem a mediação de interesses e ideologias que buscam a legitimação histórica. Aliás, o maior ou menor grau de “naturalização” e diluição dos rituais inventados no fundo dos tempos é o termômetro da eficácia (ou não) do processo de “invenção da tradição”. (NAPOLITANO *et al* 2000, s.p.).

A ideia de “invenção da tradição” é bastante rica e complexa podendo se desdobrar em diferentes leituras. No livro de Vianna (1995) encontra-se a afirmação:

A ascensão do samba não foi repentina, mas fruto de um coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras (...) a repressão convivia junto com outros tipos de interação social. (VIANNA, 1995).

Logo, na leitura dos dois autores acima citados encontro a sugestão de que a incorporação da cultura popular feita pelo Estado Novo Getulista, não foi simplesmente uma expropriação cultural, ou implantação elitista e autoritária de um projeto de brasilidade, mas sim a formulação ideológica de uma tendência histórica ancorada na experiência de vários segmentos sociais. A frase que melhor resumiria esta leitura foi encontrada no trabalho de Vianna (1995) para definir a influência do pensador francês Blaise Cendrars sobre os pensadores modernistas. Segundo o autor, Blaise teria agido como “cristalizador e catalizador de tendências dispersas, passando a representar um processo de tomada de consciência”. (VIANNA, 1995, p. 101). Acredito que o principal fundamento/mote dessa empreitada do Estado novo tenha sido o mesmo, e por isso também seu sucesso e capacidade de manutenção ideológica, ainda que com adaptações, por tantas décadas posteriores.

Achamos necessário subdividir o item dois tamanha à importância do trabalho de Vila (1996) como suporte/embasamento teórico para as reflexões aqui contidas e a estruturação da pesquisa em sua totalidade.

### **1.2.2) Principal referencial teórico para discussões musicológicas presentes no trabalho**

O trabalho de Vila é fruto de uma pesquisa acadêmica em que o autor procura relacionar música e identidades culturais de maneira profunda. O principal fio condutor do trabalho é a narrativa que funciona como importante instrumento que provê conexões entre os eventos e dão sentido à realidade. Segundo Vila (1996), “chegamos a ser quem somos pela localização quase sempre inconsciente em narrativas sociais e rede de relações que raramente são de nossa própria fabricação”. Ao tecer relações entre identidade, música e narrativa o autor afirma que:

A música (de sons) não tem sentido em si. Este é colocado pelos ouvintes. Logo, se o sentido não está localizado dentro do material musical, a única alternativa para nos aprofundarmos na questão é localizar discursos contraditórios pelos quais as pessoas dão sentido a uma música. 2) A música não é universal e certas formas musicais não tem propostas de reconhecimento generalizado de conexões semânticas, mas estariam atingindo grupos sociais específicos. “Alguns estilos subculturais têm maneiras de tentar definir destinatários específicos em suas letras como formas de delinear sua posição social. (MIDDETON, 1990, s.p. apud VILA, 1996)”. [Tradução minha]

Apesar de defender que o sentido musical não está nos sons puros, Vila explicita que a música não chega vazia aos ouvintes, mas carregada de articulações passadas que serão reconfiguradas a novas realidade. Cada subcultura seria fruto de uma mutação de formas existentes. Relacionada a esta afirmação, está a ideia de que a construção do gosto musical não se dá livremente. “O envolvimento de assuntos musicais é parte integrante na construção e produção da subjetividade”.

O autor apresenta ainda cinco questões fundamentais que seu trabalho visa responder:, entre elas como se dão os mecanismos de: a) Trocas nos gostos musicais de atores sociais que não modificam sua posição estrutural na sociedade; b) Atores sociais que modificam sua posição social, mas que mantém sua subcultura; c) classes sociais onde diferentes estilos estão presentes; d) Em que nível e por qual mecanismo as experiências

musicais podem ser consideradas reflexo dos valores culturais de um grupo; e) a relação entre subcultura e música popular. A primeira escola apresentada pelo autor para tais reflexões é a subculturalista, que usa a ideia de homologia/correspondência estrutural para tentar explicar as questões colocadas acima. Porém esta é problematizada já que a ideia de correspondência estrutural, que liga classes sociais à sua cultura, não permite a negociação de sentido necessária se o estilo cultural for entendido como construção social (com nuances individuais). Vila baseia-se então na Teoria da Articulação que preserva a ideia de que os padrões combinatórios relacionam-se aos que existem na estrutura econômico/social através de uma luta contínua para a criação de sentido, porém permite diferentes combinações/interpretações narrativa-música-posição social-[indivíduo].

A música popular é um artefato cultural que oferece às pessoas elementos a serem utilizados na construção de suas identidades, propondo maneiras de comportamento e modelos de satisfação psíquica e emocional. Ela oferece a experiência imediata da identidade coletiva. Por isso, citando Frith, Vila afirma que “a principal razão das pessoas gostarem de música popular é a resposta para questões de identidade”. (VILA, 1996; s.p.)

Através da ideia de articulação podemos argumentar que os diferentes extratos sonoros presentes em uma música são fatores de identificação para diferentes atores sociais com este mesmo repertório. A reinterpretação/adaptação das canções (temporal, de gênero entre outras) seria mais um viés para tais identificações, além dos extratos étnicos e/ou poéticos da produção. A maior crítica à teoria da articulação está na dificuldade desta de mostrar como se dão as articulações em atores sociais concretos e porque algumas formas musicais são mais bem sucedidas que outras.

Para tais explicações o autor recorre a uma terceira teoria que utiliza efetivamente a narrativa como chave para reflexões. Assim novas afirmações são acrescentadas à discussão. A luta pela identidade nas idas e vindas contínuas do discurso sobre o sentido é que define as posições e relações de uma sociedade e tempo. Ou seja,

[...] a luta de um discurso pelo reconhecimento e status de verdade tende a abafar outras teorias e transformá-lo em um senso comum impregnado pelas conotações dos ganhadores. Porém, estas informações estabelecidas são sempre passíveis a mudanças uma vez que os sentidos que foram acoplados com sucesso podem ser dissociados daquela realidade. A identidade assim, não é uma abstração, mas uma sedimentação de informações culturais apreendidas principalmente pelo mecanismo

da narrativa e que implica as três dimensões temporais (passado, presente, futuro).  
(VILA, 1996, s.p.)

São estas idas e vindas da narrativa, a negociação argumental que ocorre entre elas, que explicariam o porquê de uma interpelação cultural ser aceita e outra não. “A ressignificação do passado transforma enredos e influencia no jogo de aceita/recusa de um material cultural”.

Assim os conceitos apresentados tecem uma complexa rede que vai esmiuçar as ligações entre música e identidades culturais, sendo de grande utilidade para a análise das narrativas obtidas nas entrevistas. No segundo capítulo descrevo com maior detalhamento sobre a aplicação dos conteúdos encontrados em Vila nas narrativas das cantoras. Por ora adianto que em seus depoimentos os aspectos mais valorizados sobre as qualidades do bom cantor de música popular brasileira, estão potencialmente ligados ao conceito de identidades culturais. Desta forma encontramos expressões como: a importância de se comunicar/emocionar aquela plateia, a importância de ouvir gerações anteriores (aspecto que foi ressaltado ao extremo pelas três entrevistadas), a aquisição da linguagem de um gênero e a importância de se imprimir uma identidade às interpretações (individual, mas que faça relações com o já existente), a necessidade vital, o chamamento relatados por elas sobre o momento da profissionalização, os conceitos de dom e vocação colocados pelas três entrevistadas entre outros. Estes pontos foram os mais enfatizados nos depoimentos, sendo considerados algumas vezes, mais importantes que a técnica vocal e misturando-se inclusive com a fé e clareza na possibilidade de estruturação de um currículo competente, que de fato forme o cantor de música popular brasileira.

Observamos nos discursos, diferentes extratos e dimensões onde ora é possível identificar aspectos individuais das cantoras, como relatos de suas trajetórias e experiências e ora ressaltavam padrões de comportamento, de discurso, de verdades coletivas. Desta maneira, já conseguimos fazer o cruzamento do estudo de caso com conceitos encontrados no trabalho de Vila, como a argumentação de que as narrativas muitas vezes nos situam, mas dificilmente são de nossa própria fabricação.

O fato das gerações de cantoras serem diferentes nos dá também a possibilidade de analisar outro ponto defendido pelo autor, sobre a briga contínua por sentido e as constantes modificações sofridas por um gênero, sem que para isso se rompa completamente relações com a estética anterior. Abaixo o leitor encontra um novo tópico que propõe o cruzamento

dos conteúdos de diferentes áreas do saber para um direcionamento vocal mais completo e no segundo capítulo a continuidade da análise das entrevistas tendo como ferramentas os aspectos abordados por Vila (1996).

#### **1.4) Promovendo entrecruzamento entre as áreas:**

A ideia que rege este último tópico do primeiro capítulo foi encontrada no trabalho de Travassos (2008) que denuncia uma abordagem da voz incompleta pelos trabalhos da academia e relaciona este fato ao alheamento de saberes dentro da área da voz. A bibliografia encontrada limita-se a fisiologia dos órgãos da fonação ou ao artifício do aprendizado do canto (tratando especificamente de abordagens técnicas). Desta maneira as apreensões parciais como a fonética, literatura oral, fisiologia da voz, acústica musical, canto, etnomusicologia, fonoaudiologia, psicanálise entre outros parecem não se darem conta de que: “Os esforços na manipulação de vozes não se desvinculam da elaboração de identidades sociais, assim como a delimitação de categorias sociais, da recusa ou afirmação de pertencimento a um grupo”. (TRAVASSOS, 2008, p. 106). Logo o produto de seus trabalhos está diretamente relacionado a este entrecruzamento de áreas.

É por acreditar na importância do caráter social na prática do cantar (especialmente quando se trata de música popular do Brasil) é que proponho este item que visa cruzar os conteúdos descritos acima pela bibliografia musicológica e da área da técnica vocal com as escolhas práticas do cantor como: a) parâmetros para escolha de repertório, b) parâmetros para escolha do timbre a ser usado nas interpretações, c) caráter interpretativo/expressivo das peças, d) instrumentação e arranjo (relacionado ao acompanhamento), e) presença cênica do cantor popular, f) elementos de adereço como figurino e cenografia, g) suas referências estéticas (cantores que ouviu), h) onde e como aprendeu o que sabe (que pessoa ou lugar considera apto, confiável para lhe ensinar informações importantes), i) que informações importantes são essas? (Se essa hierarquização de conteúdos - necessária para a organização escolar na vida de qualquer estudante - tem alguma relação, ainda que inconsciente, com a ideia de identidades culturais/social). j) Como a tomada de consciência destes diversos mecanismos envolvidos no estudo da voz pode ajudar de modo prático na vida do cantor popular brasileiro, na construção de um currículo?

O presente trabalho tem estes questionamentos como pano de fundo para a pesquisa de campo a ser descrita nos capítulos a seguir, e procura maneiras de preencher lacunas que se apresentam na vida prática do cantor. Tive a sensação de que o simples levantamento destas lacunas já seria algo importante e construtivo já que, observei que muitas delas não estão presentes com clareza nem na grade curricular da graduação em música, nem mesmo nos discursos, conversas informais de alunos, colegas de profissão e professores de canto. Ou seja, é possível que nem saibamos de maneira organizada quais buracos precisam ser preenchidos, que informações são prioridades. Logo, antes de saber como resolver possíveis carências na formação deste profissional, procuramos entender primeiramente (e com o máximo de profundidade possível) que carências eram estas, quais conteúdos precisamos tomar maior contato.

## **CAPÍTULO 2 – DESCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS COM AS TRÊS CANTORAS POPULARES**

Após a fase de revisão bibliográfica, onde levantei uma série de lacunas e questões sobre canto popular em seus mais diversos aspectos – históricos, identitários, sociais, etc., fui finalmente a campo para realizar um estudo de caso onde pudesse comparar as questões bibliográficas levantadas com a experiência de três cantoras. A escolha específica das três cantoras - Áurea Martins, Amélia Rabello e Soraya Ravenle - se deu pela diferença de gerações (e possibilidade de comparações neste aspecto), pela área da música popular em que atuam (são cantoras que possuem em seu repertório o gênero samba que tem o enfoque neste trabalho), pela proximidade física (todas residem no Rio de Janeiro) - visto que o tempo para desenvolver tais entrevistas é curto num trabalho monográfico - e principalmente pela minha profunda admiração pelo trabalho de cada uma delas, fruto de carreiras sólidas e duradouras. Abaixo, um pouco da trajetória de cada uma das entrevistadas.

Áurea Martins - É cantora atuante no Rio de Janeiro, ganhou seu nome artístico na década de 1960 quando participava de programas de auditório. Em 1969 venceu o concurso *A grande chance* de Flávio Cavalcante. Cantou ao lado de nomes como Alcione, Emílio Santiago, Elis Regina entre outros sendo sempre elogiada, teve como madrinha musical Elizeth Cardoso. Em 2009 ganhou o prêmio da música brasileira como melhor cantora.

Amélia Rabello - Participou em 1972 do Festival Universitário da TV Tupi ganhando a colocação de melhor intérprete. Em 1980, após um temporada na Alemanha retornou ao RJ trabalhando ativamente como cantora, gravou diversos discos, trabalhou ao lado de nomes como Paulinho da Viola, Cristóvão Bastos entre outros. Na década de 1990 desenvolveu com o irmão Raphael Rabello (importante violonista) o show com as canções de autoria de Raphael, registrando o trabalho no disco “Todas as canções” de 2002. Seu mais recente disco tem o nome de *A delicadeza que vem desses sons* de 2011. Desenvolve importante trabalho lecionando canto na Escola Portátil de Música.

Soraya Ravenle – Iniciou sua trajetória profissional na arte pela dança, em 1986 profissionalizou-se como atriz estudando no Calouste Gulbenkian. A partir do ano de 1990 retomou seus estudos de música que foram iniciados na infância. Desde esta época participa de grandes produções musicais como Dolores Duran (1999), Ópera do malandro (2003), Um

violinista no telhado (2011), neste mesmo ano lançou seu primeiro disco solo intitulado de *Arco do tempo*.

Como traços comuns presentes nas entrevistas, ressalto a informalidade e a generosidade das cantoras para comigo e com a proposta do trabalho de dividir saberes com novos cantores. Para minha surpresa, muito do que esperava de respostas certeiras e objetivas foram se dissolvendo em relatos absolutamente práticos e subjetivos (emocionados) de vida e que não têm a pretensão de ditar ou propor um modelo exato a ser seguido por nós aprendizes. Tentarei neste capítulo traduzir com o máximo de objetividade o turbilhão de experiências, memórias e emoções que me foram relatados e a partir daí tecer algumas hipóteses sobre suas trajetórias de profissionalização. Para melhor organização do trabalho, o relato das entrevistas virá recortado em tópicos que buscarão esclarecer os problemas levantados no primeiro capítulo como formação, influencia do bel canto, técnica vocal, identidades culturais entre outros.

## **2.1) PRINCIPAIS TÓPICOS ABORDADOS:**

### **2.1.1) Formação**

Áurea revela que nunca estudou canto, e que havia músicos em sua família os quais sempre a influenciaram, além de ouvir muito rádio desde criança. Conta também da experiência de ser solista do coral da sua escola e de ainda jovem, fazer bailes no subúrbio, atuando como crooner com seus tios. A partir daí participou do programa de calouros do Paulo Gracindo. E declara:

A noite é uma escola (...) a noite de antigamente era diferente de agora, a primeira boate que eu inaugurei foi a Drink. Tinha que cantar tudo né (...) ganhei concursos e gravei meu primeiro long-play [em 1972], mas tudo com a escola da noite.

Amélia Rabello afirma que a convivência com seu avô (maestro e violonista) foi muito importante, e que com este praticava o canto desde os cinco anos de idade. Aos 17 anos, estudou seis meses com o maestro e professor André Vivante, e que alguns anos depois frequentou como ouvinte durante algum tempo aulas em uma universidade da Alemanha. Apesar disso declara:

Meu canto é intuitivo, mas procura com a experiência da vivência, de tantos anos fazendo a mesma coisa [organizar os conteúdos]. Tem coisas que para mim eu sei

como funciona. São as minhas técnicas, para mim. [Meus mapeamentos, sensações]. Mas o cantor tem que ter isso. Nada é mais importante do que o autoconhecimento.

Neste caso o AUTOCONHECIMENTO citado pela cantora envolve as sensações de percepção corporal trabalhadas nas aulas de técnica vocal. Soraya Ravenle afirmou que estudou piano e teoria musical quando criança, além de ter tido a experiência de cantar no coro de sua escola. Conta também que desde 1991, quando voltou a cantar, faz aula regulares de canto tendo estudado com Heloísa Madeira, Felipe Abreu, Marcelo Rodolfo, Eliane Sampaio, Mirna Rubim, Marina Considera, Agnes Moço, Maurício Moço e ressalta: “A base técnica que eles me deram foi muito importante. Eu acrescentei muita coisa, nunca mais fiquei rouca por esforço vocal”.

Desta maneira, podemos observar diferentes tipos de formação. Mesmo Soraya, que revelou um estudo mais formalizado do canto com diversos professores, estudando técnicas vocais específicas, piano e teoria musical na infância, construiu um caminho para estudo da voz extra- academia. O tópico a seguir pode ser visto como um desdobramento deste.

### **2.1.2) Técnica vocal**

O assunto tão discutido pela bibliografia esteve presente também nos discursos das entrevistadas. Como consonância de afirmações temos o fato de não haver uma técnica vocal previamente estabelecida, ou um método para o canto popular brasileiro. No discurso das cantoras de maneira geral, encontrei a afirmação de que este conteúdo é importante na formação de um bom cantor. Amélia Rabello refere-se a noções de técnica como autoconhecimento e diz que quando existe uma música mais difícil, ou uma divisão que exige maior concentração ela pensa em técnica (mapeando suas sensações). Áurea ao ser perguntada sobre a constância em que pensa em técnica vocal na sua prática afirma que não se preocupa com isso, mas deixa escapar que sua emissão se modifica dependendo da canção, do acompanhamento e da interpretação [talvez ela pense em técnica e dê outro nome para isso].

Outro aspecto que confirma o encontrado na bibliografia é o fato de gerações anteriores de cantoras terem pouco ou nenhum estudo formal na área da voz, enquanto a geração a partir da década de 1990, ter maior acesso a este tipo de educação. Este dado fica explícito na declaração de Soraya, que se dedicou ao estudo vocal a partir de 1990. A questão

que procuro ressaltar é que existe um aspecto de autodidatismo, onde alguns cantores mesmo sem estudo formal constroem seus conteúdos, suas técnicas. Estes estudam com afinco para aprimorar aquela informação (ou sensação) descoberta. E isso também é estudar técnica vocal. A constatação de saúde e longevidade dessas vozes é uma das comprovações de que em suas experimentações e audições, as cantoras descobriram e fixaram maneiras de fazer. Ainda que não houvesse um especialista da área para orientá-las, muitas conseguiram mapear suas sensações (como diz Amélia) e estudar canto ainda que por caminhos paralelos ao da educação formal.

Esta constatação não diminui em nada o papel do professor e da escola. Ao contrário, se bem orientado o aluno pode cortar caminhos, encontrar a informação que procura de maneira mais rápida. Apesar disso reconheço que, baseada em toda a minha experiência neste campo, a prática de observar, de ouvir outros cantores, o estudo solitário, o auto mapeamento de sensações descritas pelas gerações anteriores é fundamental a todo e qualquer estudante mesmo que este receba orientação formal.

### **2.1.3) Influência do Bel canto**

Foi encontrada na bibliografia especializada de diferentes décadas a discussão com relação à adaptação do *belcanto* para o canto popular brasileiro. Pude observar que, apesar de não haver diretamente nenhuma referência a ele nas entrevistas, sua influência estava implícita. Amélia Rabello estudou canto com um maestro e aprendeu conceitos básicos do *bel canto*, como a respiração. Sobre isso ela afirma que foi muito importante para sua formação, mas que nunca quis seguir pelo caminho da música erudita, embora seu professor a incentivasse. Soraya construiu sua base técnica com profissionais da música erudita (em sua maioria). Áurea apesar de não ter tido aulas com professores conta que foi bastante influenciada por cantores do rádio, que por sua vez tinham uma emissão que se aproximava de tais conceitos. Apesar disso, encontro na afirmação de Soraya uma tendência comportamental identificada no relato das três cantoras:

A minha bagagem toda inicial é de música brasileira. A minha matriz é mais forte que qualquer coisa, a minha maneira de cantar. Eu só comecei a estudar canto lírico em 1991, mas nada disso mudou minha matriz. Mesmo quando eu precisei trabalhar com a técnica do musical americano, [...] isso não mudou minha matriz. [Soraya Ravenle. Outubro, 2013].

#### 2.1.4) Identidades culturais

A partir desta afirmação relacionada ainda à técnica vocal, entramos no terreno das identidades culturais que possui várias ramificações e é um tema amplo a ser abordado como vimos no primeiro capítulo, especialmente no tópico relacionado ao trabalho de Vila (1996). Para demonstrar o quão forte é a ideia de identidades culturais na vida prática de um cantor destaco alguns recortes das entrevistadas. Soraya afirma:

[O material cultural a que temos acesso na infância] fica marcado na gente. Quanto mais cedo, mais faz parte da sua estrutura inicial. Ouvir é fundamental. O imitar ainda é o grande método. Eu e minha irmã na adolescência queríamos todos os LPS do Chico, Bethânia, Milton, Elis, Clara, Gilberto Gil, Caetano, MPB4, Quarteto em Cy [...]. Aquilo virou referência, internalizei, virou parte da minha alma [...] As pessoas estão bebendo na fonte muito do canto americano, então ninguém nunca ouviu muito a Clara, a Elis. Ignora, não tem interiorizado, não é nem teoricamente/racionalmente. Não tem na alma musical referência estética de emissão, de divisão. Aí a pessoa vai cantar um samba e começa a fazer aqueles trejeitos todos que não tem nada a ver. Por isso que eu estou falando especificamente do musical que é a área em que eu trabalho que também falta informação e formação [neste sentido]. Talvez por uma não valorização do próprio canto popular brasileiro.

Amélia Rabello deixa seu depoimento sobre o assunto afirmando que:

[...] Como vai cantar uma música sem que ela esteja dentro? Não é sentir a vida que o compositor viveu, mas sentir a música [...] Eu acho que a língua, o idioma, o sentido das palavras faz uma diferença imensa. O seu idioma, a sua língua é importantíssimo pra esse sentimento (essa verdade). O cara vem da Índia não vai cantar com a mesma profundidade, como eu também não vou fazer a música dele. Ele pode fazer [música brasileira, nada o impede], mas não vai ser igual à pessoa que está aqui, que tem esse conhecimento, que mergulhou neste universo. (Pode ser muito rigoroso o que estou falando, mas é o que eu sinto) [...] Eu me lembro que destrocei, virei pelo avesso, tirei tudo que eu podia dos discos do Paulinho da Viola. Eu decorei isso tudo de uma maneira muito intensa porque eu achava apaixonantes aquelas músicas. É uma dedicação da vida inteira sentada ouvindo. Não é muito simples misturar Elis com Cartola... Mas eu consigo pegar a Elis, misturar com a Elizeth, com a Aracy, com o Paulinho, com o jeito do Manacéia, com alguma coisa do Monarco. Dá pra fazer essa salada porque eu escutei todos eles até não poder

mais. E consigo trazer tudo isso pra mim e buscar caminhos que me identifiquem. Que eu possa botar minha digital e dizer: Essa aqui sou eu, mas com todas essas pessoas. Tem um batalhão atrás de mim.

Estas declarações me parecem muito coerentes com as afirmações encontradas no trabalho de Vila (1996), que estuda música e identidades culturais tendo a narrativa como fio condutor. Desta forma, ressalto congruências como a questão da origem/ tradição na música. Podemos efetuar uma leitura destas argumentações acima sob o prisma da dinâmica social/ideológica que os discursos de origem revelam, pensando inclusive a autenticidade como reconstituição social, convenção que deforma o passado, mas nem por isso é falsa. Sobre isto destaco as palavras de Amélia, afirmando que através de gerações anteriores (reconhecidas como “legítimas”) ela consegue absorver, misturar, modificar e o mais importante, *identificar-se*. Neste mesmo depoimento existe outra ideia destacada pelo autor de que a música não é universal, e que certas formas musicais não tem propostas de reconhecimento generalizado de conexões semânticas, mas estariam atingindo a grupos sociais específicos.

Vila (1996) afirma ainda que “o envolvimento de assuntos musicais é parte integrante na construção e produção da subjetividade”, esta afirmação também pode ser constatada nos recortes acima. Destaco abaixo mais um fragmento da entrevista em que Soraya faz paralelo entre técnicas vocais e a questão da subjetividade para o intérprete:

Quando você usa algo em cena, você sedimenta. Uma coisa é aula, outra coisa é ir pra cena, aí você realiza aquilo emocionalmente, fisicamente [fisicamente com mãos no peito, na barriga, no ventre, na garganta]. Vai para o que você é como intérprete. É técnico, mas vai para o coração. Porque toda a sua bagagem subjetiva/emocional de vida, de cantora [está presente]. Vai para o útero. É o que você tem de mais profundo que é o que você bota em cena. Aí você sedimenta. [Soraya 2013]

Neste sentido, a experiência musical tem dupla absorção, sendo ao mesmo tempo construção social e adquirindo nuances individuais. Sobre isso o autor afirma que a música popular é um artefato cultural que oferece às pessoas elementos a serem utilizados na construção de suas identidades, propondo maneiras de comportamento e modelos de satisfação psíquica e emocional. Ela oferece a experiência imediata da identidade coletiva. Por isso, citando Frith, Vila afirma que “a principal razão das pessoas gostarem de musica popular é a resposta para questões de identidade”. (VILA, 1996; s.p.)

### 2.1.5) Sobre a existência de tradição no canto popular brasileiro.

O assunto tão discutido e polemizado pela bibliografia parece ter respostas certas das profissionais que atuam na prática. Transcrevo na íntegra os três depoimentos relacionados a este tópico.

Elizeth Cardoso, tá ali! Ademilde Fonseca [...] Elizeth é tão brasileira... o que caracterizaria o canto do Brasil nem é só o samba, é o samba canção é o baião. Olha, a música brasileira é muito rica. É um conglomerado de coisas de Caymmi, de Tom, Cartola, Nelson Cavaquinho, Batatinha. O cantor não é só a voz, tem que usar a inteligência. Tem que ir, tem que se atirar. [sobre como adquirir o domínio da linguagem de um gênero]. (Áurea Martins, outubro 2013)

Para Amélia Rabello:

Eu acho que [esta tradição] existe, mas de acordo com cada tempo. No tempo grandioso do rádio (anos 40) era um modo de cantar, as pessoas tinham uma postura e um modo de fazer o que se transformou completamente com a Bossa Nova, que é mais intimista. O que é quase contradição, é que o primeiro disco de Bossa Nova foi gravado pela Elizeth, então de qualquer maneira tem uma tradição aí [...] mas era o João Gilberto e a Elizeth então tinha uma mistura. [...] o canto foi se modificando, perdendo coisas que podia perder, mas a base, a estrutura deste canto popular está neste tempo da rádio, dessas cantoras que tinham vozes tão diferentes. [...] Quando eu falo de bagagem eu me refiro a isso, a ter escutado muito e saber quem é você dentro deste esquema de canto brasileiro [...] Eu acho que para o Paulinho da Viola, por exemplo, ter chegado no canto dele de hoje, ele veio lá de traz. Tinha o Zezinho que era o cara que cantava na Portela que ele imitava. Quando eu falo que a gente sempre tem alguém por trás é porque eu acho que existe esta tradição [...] Não precisa ter idade pra isso, precisa ter escutado.

Soraya Ravenle afirma:

[...] Eu acho que no Brasil, esta questão da miscigenação e de um tronco que vem de raízes muito variadas. Além do índio, branco e negro, tem uma leva de imigrantes violenta [é ampla]. Eu sou filha de poloneses [...] mas minha referência musical é

samba [...]. Eu acho que a grosso modo o canto brasileiro é mais falado, ele tem uma mistura maior de peito do que de cabeça e chapa em relação ao canto americano e lírico. Mas na época do Rádio, o cantor brasileiro usou uma ressonância de cabeça, bebeu da fonte de um canto erudito, mas adaptando sempre... com frontalidade, com mais [ressonância de] peito... a própria língua já puxa pra colocações diferentes (quando comparamos ao inglês). Eu acho que tem vários cantos populares, como tem vários Brasis. [...] Tem várias vertentes, não existe um único canto popular brasileiro [...] Mas acho que o samba tem um canto próprio que eu chamaria de algo mais falado.

Sobre tais depoimentos existem vários aspectos a serem analisados. O primeiro deles é a própria ideia de tradição fortemente ligada à questão das identidades culturais. Como foi dito anteriormente, procuramos tratar esta questão como a sedimentação de informações culturais apreendidas principalmente pelo mecanismo da narrativa e que implica as três dimensões temporais (passado, presente, futuro). Logo, o depoimento de Amélia sobre as mudanças estéticas de acordo com a época e as mesclas entre estas, a convivência entre diferentes gerações, torna-se um quadro expositivo desta questão colocada teoricamente por Vila. O paradoxo citado sobre Elizeth Cardoso (cantora herdeira de tradições do rádio) gravando o primeiro disco de Bossa Nova com João Gilberto (movimento e artista que iriam transformar a estética do canto popular a partir daquele momento) é um dos inúmeros exemplos de que “a resignificação do passado transforma enredos e influencia no jogo de aceita/recusa de um material cultural”. Quando a mesma cantora declara que é preciso ter escutado gerações anteriores e saber “quem é você dentro deste esquema de canto popular brasileiro”, novamente vem a tona a questão da identidade (desta vez num âmbito individual) e a resignificação do passado. Este movimento implicará na luta de um discurso por sentido, ideia também presente no trabalho teórico de Vila. Segundo o autor, a luta de um discurso pelo reconhecimento e status de verdade tende a abafar outras teorias e transformá-lo em um senso comum impregnado pelas conotações dos ganhadores. Porém, estas informações estabelecidas estão sempre passíveis a mudanças uma vez que os sentidos acoplados com sucesso podem ser dissociados daquela realidade.

Os depoimentos de Soraya e Áurea reconhecem a diversidade existente no âmbito da música brasileira. Soraya relata questões estéticas vocais que estão em congruência ao encontrado na bibliografia especializada. A cantora comenta ainda sobre os diferentes grupos, nacionalidades e culturas presentes no Brasil e fala justamente do cruzamento destes. Mais um aspecto que o trabalho de Vila (1996) busca responder. Ou seja, como pessoas de

diferentes classes sociais/ lugares/gêneros entre outros podem identificar-se ou não com o mesmo tipo de repertório. Que motivos poderiam fazer com que estes eventos ocorressem. A teoria da articulação explicada no primeiro capítulo do trabalho pode dar conta de tais questionamentos.

Dessa forma, fui percebendo que se existe tradição no canto popular brasileiro esta não deve ser classificada apenas pelo aspecto do cantar. A tradição não está somente na técnica vocal utilizada (na maneira como se faz), tão pouco é algo rígido e imóvel. Existe um subtexto mais amplo a ser conhecido, digerido e modificado que vai dar conta no decorrer dos processos de uma sonoridade que guarde relações com as anteriores, mas que principalmente consiga representar um certo grupo social de uma dada época. Ou seja, que promova nas pessoas a sensação de identidade (como experiência social), com todos os cruzamentos de época, de gênero, de classe social, e de cultura vistos anteriormente e que dê conta ainda, do extrato individual e subjetivo das pessoas que tiverem acesso àquela música. Ressalto ainda a pluralidade desta tradição, como afirma Soraya Ravenle não existe uma forma única e autêntica para o canto brasileiro, muito são os elementos definidores dessas “maneiras de cantar”, entre eles podemos ressaltar gêneros, época, região do país, cruzamentos de culturas entre outros.

#### **2.1.6) O “informal” como característica do canto popular brasileiro**

Sobre as descrições das características do canto popular brasileiro, observei uma divergência com relação aos depoimentos entre si e entre estes e a bibliografia. A característica de falado e informal atribuída ao samba é defendida pela bibliografia consensualmente e por Soraya Ravenle (que faz tal afirmação comparando especialmente o cantar do samba com outras técnicas vocais que ela já experimentou e/ou domina). Amélia e Áurea descrevem um jeito de cantar que se diferencia do destacado acima. Amélia denuncia inclusive uma maneira de conceber o canto do samba, (como algo carnavalesco, informal, de brincadeira) o que compromete as performances e a qualidade das produções. Diz que para ela “samba é triste e emocionante e não deve ter esta preocupação técnica com a fala”. Identifico aí duas interpretações principais para tais divergências.

A primeira diz respeito a uma impossibilidade de experimentação de outras colocações vocais (que normalmente só são conhecidas em aulas de técnica vocal e que não estão presentes no repertório de samba) para algumas cantoras. Este desconhecimento não dá a estas o parâmetro mais completo para comparar colocações vocais e sensações corporais.

Desta forma, um modo de emissão não pode ser comparado a outro, já que este outro é desconhecido. E assim, os depoimentos ficam restritos a uma prática somente. A discordância do argumento de que o canto do samba é informal e falado também pode levar em consideração o tipo de samba que se escolhe pra cantar, pois segundo as entrevistadas, a emissão muda conforme o acompanhamento e a interpretação da música. Desta forma a colocação vocal em um samba-canção “abolerado” seria diferente do cantar de um samba de terreiro, ou um samba de breque e estas diferenças não cabem no rótulo “informal, mais falado”.

Ainda sobre a divergência na abordagem dos termos informal e falado, atribuídos ao canto de samba, acrescento que as três cantoras denunciaram a falta de método e de seriedade na abordagem do canto na música popular brasileira. Segundo Soraya há uma “desvalorização do canto popular brasileiro” e “a falta de conhecimento do gênero e de referências (como divisão, colocação). Falta de escuta de outras gerações”. Segundo Amélia Rabello, há “um canto de oba-oba, descomprometido, carnavalesco e feito de qualquer jeito”. Segundo Áurea existe uma “falta de profundidade/densidade nas interpretações de músicas populares mais elaboradas identificada em grande parte das cantoras atuantes na Lapa de hoje”. Em concordância aos argumentos das entrevistadas, também identifico em minha prática um desdém com o canto popular dentro da universidade, uma supervalorização do repertório erudito e a verdade subentendida e arraigada (ainda que não mais declarada, para que não se vá de encontro ao politicamente correto) de que é fácil cantar samba, de que qualquer pessoa sem muito estudo pode fazer de maneira satisfatória, de que é uma prática menor. Penso que o primeiro passo para a implementação de um curso/ currículo que vá fazer diferença na formação dos cantores populares seja romper com este ideário simplesmente porque ele não é verdadeiro, na prática ele não é coerente.

### **2.1.7) Educação do cantor popular/ Cruzamento de áreas do saber relacionadas à voz**

Outra importante revelação da entrevista foi quando falamos sobre como seria o processo ideal de aprendizado para o aluno que deseja se profissionalizar como cantor popular. O cruzamento de áreas de saber relacionadas à voz ficou explicitado em todas as entrevistas, embora esta ideia tenha sido encontrada de maneira bastante superficial nos trabalhos acadêmicos da área. Travassos (2008) denuncia esta desconexão e seus males para o cantor popular. Desta forma, as três cantoras afirmaram que seria necessário em primeiro

lugar que o aluno ouvisse outras gerações em abundância (este seria o fundamental e indispensável a todo e qualquer aluno) e que buscassem também um autoconhecimento (referindo-se a técnica vocal e a questões gerais). Amélia afirma:

[...] E para aprender isso é ouvir e cantar. A prática é tudo. O contato físico, a troca com as pessoas é tudo. Nunca existiu alguém me dizendo: faça assim [...] Eu sempre fui uma pessoa de estar nos lugares prestando atenção, nas rodas de samba, nas rodas de choro, nas chances que eu tinha de ouvir as pessoas cantando... E tremia nas bases quando alguém dizia: “Canta aí alguma coisa!” mas cantava, porque o aprendizado era esse. Eu acho que a prática, o autoconhecimento, a repetição é tudo. [...] Porque eu acho que o grande exercício vocal é o que a pessoa descobre pra ela mesma, baseada no que existe? talvez. Respiração é tudo e o resto é você saber quem você é, como as coisas funcionam pra você, o que você precisa saber antes de entrar no palco, o que é bom pra você. A minha escola de canto é a da observação e da prática, de cantar junto, de repetir, de não deixar de cantar todo dia [...] *O que mais pesa para um cantor de música popular na hora do palco são as lembranças, não estou falando de sentimento. É o que você se lembra das coisas que você já ouviu e já fez. É tentar repetir o que você mesma fez.*

O depoimento de Soraya é forte e nos faz questionar as bases de ensino de arte na universidade:

Acho que cada caso é um caso, não tem regra... inclusive porque eu acho que tem gente que não precisa nem estudar mesmo! Eu adoro ouvir um Nelson Cavaquinho, Cartola, Paulo Cesar Pinheiro. Tudo voz se acabando, vozes rasgadas... sem estudo nenhum... E já aconteceu comigo de eu ir assistir ao show de um grande cantor e professor de canto, que eu queria ir embora [...] Porque era muito ruim. Por que não acontecia nada em cena. Essa frase NÃO ACONTECIA NADA EM CENA quer dizer que, a voz saía, ponto e não acontecia mais nada porque não emocionava, porque não comunicava direito, porque era cafona, porque as escolhas eram péssimas, porque era equivocado, porque cantava música que não cabia pra ele, porque ele [es]tava tentando ser quem ele não era [...] E a voz estava linda, ele fazia o que queria [...] e isso existe também na música popular [...] Eu acho que o canto popular tem uma outra característica que não é a do canto lírico. Porque no lírico ou você é um virtuose técnico ou é melhor nem fazer. A ginástica olímpica é assim, o ballet clássico é assim. O ballet clássico que já é um museu, coisa do passado, mas se você vê um cara absolutamente virtuose que ultrapasse inclusive a técnica, vira um deus. Senão é chato pra caramba, eu acho. Se não vai pra esse lugar artístico é uma chatice [...] no canto popular você não tem essa exigência do virtuosismo

técnico. As exigências são outras, o buraco é mais embaixo. É conceito, é pensamento, é o que tem por trás do teu trabalho. A ideia de conceito está ligada a identidade, mas pode se desdobrar pra muitos lugares [...] Chega uma hora que a questão não é mais cantar bem, tocar bem. A questão é: porque estou fazendo isso? Que trabalho é esse? O que quer dizer? E isso é difícil. Por isso tem gente que tem carreira e outras não por que pra mim, na musica popular brasileira a grande diferença é essa.

A necessidade de um trabalho corporal na formação do cantor relatada por Amélia e Soraya foi encontrada somente no trabalho de VIDAL (2000), a necessidade do autoconhecimento e técnicas para lidar com o subjetivo nas interpretações, tão ressaltados em todas as entrevistas como um conteúdo indispensável não foi encontrado de maneira explícita em nenhum trabalho acadêmico.

Com estas constatações chego a algumas conclusões. Entre elas a de que a universidade precisa se modificar estruturalmente para receber o curso sério e comprometido de que tanto precisamos de canto popular que priorize o Brasil. Dentre essas modificações estariam uma nova dinâmica de aprendizado quebrando alguns paradigmas formais que não ajudam na educação de um cantor. Precisamos conhecer o maior número de possibilidades de técnicas vocais possíveis e ter a oportunidade de nos aprofundar em alguma (adaptando-a sempre ao repertório de música popular), precisamos de aulas expositivas de história da música popular brasileira - disciplina já oferecida pelo Instituto Vila Lobos, mas inexistente em vários outros cursos de música no país. É importante também o oferecimento de oficinas onde possamos ouvir juntos outras gerações, conversar sobre os traços estéticos, trocar experiências. (Dessa forma o conteúdo da ementa disciplinar pode ser aprendido por nós de um jeito mais orgânico). Precisamos de aulas que nos deem consciência de corpo, de disciplinas que nos auxiliem no cruzamento da estética aprendida com o subjetivo trazido por cada um de nós (oficinas de interpretação), precisamos de um trabalho cênico, de palco, de movimento adequado/adaptado ao cantor popular e às suas necessidades que são diferentes das necessidades de atores, cantores de ópera etc. Precisamos também que a universidade promova o contato de novas gerações (alunos) com antigas gerações de cantores, ainda que estes não tenham título acadêmico. O contato com eles é de grande valia, o aprendizado prático que obtiveram assim como a troca com importantes figuras da música popular que já faleceram é um conteúdo que pode fazer a diferença em nossas performances e em nossa

prática de sala de aula como professores. É importante que tenhamos um contato maior com gerações passadas, que vá além do livro de história, da audição solitária de discos e das informações obtidas na internet.

### **2.1.8) A tomada de consciência da profissionalização como cantora.**

Este foi um dos momentos mais marcantes deste trabalho. Ressalto que em todas as entrevistas, para falar sobre este assunto, as cantoras utilizam palavras como dom, vocação, necessidade visceral de cantar, chamamento. Esta pesquisa por questão de limite não pode absorver com profundidade a discussão, mas é um dado relevante a ser explorado em outra oportunidade. Especialmente porque a crença na educação musical de qualidade passa por esta discussão, pelo ideário de que existiria um presente divino (o dom) recebido por alguns e desenvolvido (ou não) durante suas trajetórias. Seguindo este raciocínio, a profissionalização no canto não seria possível a toda e qualquer pessoa ainda que esta dispusesse de dedicação aos estudos. Ou seja, existiria um dado místico que a pesquisa acadêmica não consegue alcançar. Soraya descreve a sensação de quando estreou como solista. “Eu me senti num parque de diversão. Pensava: O que eu estava fazendo que eu não estava aqui?” E continua: “Tem um tanto lá que a gente chama de talento, vocação que existe... um troço que fala: Você tem a ver com aquilo! O que te mobiliza, te entusiasma tão forte que é o que você tem que buscar na sua vida!”

Sobre o acontecer no palco, citado anteriormente quando comparou vozes não trabalhadas com o cantor/professor sem emoção, a cantora relata que tem dúvidas se é algo a ser aprendido. Ela declara que:

[...] o cerne, o centro não se aprende é o ponto que tem a ver com o mistério, com destino. Mesmo sendo um pouco cética [...] eu acredito nisso. Quando eu voltei a cantar eu senti energeticamente que eu desatei um nó, que eu tirei a tampa e que eu estava feliz [...] Tinha um chamamento [...] eu tinha algo muito profundo, uma necessidade vital, visceral que eu não [es]tava dando atenção e quando eu deixei fluir [a demanda de trabalho veio]. A gente precisa estar a tento aos sinais da vida.

Áurea e Amélia compartilham da mesma visão quando dizem respectivamente que: “Ou a pessoa tem ritmo ou não tem” e

[...] que cantar se aprende, mas é muito diferente do canto que vem com a pessoa, com a bagagem. A emoção é completamente diferente. Quando você aprende, você pode [até] associar a emoção, mas o resultado é diferente. Quando vejo casos de gente que se descobre cantor aos vinte e poucos anos fico impressionada. Sempre achei que isso não existia, acho que de repente a pessoa não se lembra que já tinha tido este contato. Este contato é subjetivo ... eu tinha contato criança emocionada ouvindo historinha infantil [...]

Embora haja muitas questões em aberto que procuraremos responder em trabalhos futuros, este segundo capítulo procurou de maneira prática (através das entrevistas), defender a ideia retirada do texto de Travassos (2008) que “os esforços na manipulação de vozes não se desvinculam da elaboração de identidades sociais, assim como a delimitação de categorias sociais, da recusa ou afirmação de pertencimento a um grupo”. (TRAVASSOS, 2008, p. 106). Para que a partir desta afirmação pudéssemos pensar numa estrutura de educação que servisse mais diretamente ao cantor popular. Não tivemos neste trabalho a preocupação de propor técnicas ou métodos fechados a serem seguidos, mas uma visão ampla, que cruza os saberes práticos e teóricos e se mostra eficaz, útil e aplicável ao dia-a-dia do cantor de música popular. Desta forma, apareceram outras informações importantes nas entrevistas, que não estavam na pauta inicial, mas que são de grande valia para nós que estamos no processo de profissionalização e que incluo abaixo.

### **2.1.9) QUESTÕES SURGIDAS ESPONTANEAMENTE NAS ENTREVISTAS**

Sobre as parcerias profissionais e a relação músico/ cantor, Áurea comenta:

Relação com o músico é algo muito importante, sem ele você não faz nada! Eu respeito ele, eu sou aprendiz dele. Tem que ter um pouco de humildade, mas fazendo ele ver que você sabe, mas também tá aprendendo. Não tá impondo - “Toca aí!” - Isso é muito ruim!

Amélia completa:

O que rolava ali [com relação ao duo com Raphael Rabello] era completamente emoção [...] Eu só conseguia compreender isso como uma coisa espiritual. A gente tinha uma resposta que eu considerei inteira e grandiosa da emoção que eu acho que tem que ter [...] Eu cheguei com o Raphael num lugar da emoção do canto que eu nunca mais cheguei. E não era nem porque ele fosse exigente, nunca teve isso [...] a gente cantava músicas muito elaboradas, difíceis e não havia este temor, era algo

que simplesmente acontecia. Então estas parcerias são muito importantes. Eu penso que a pessoa não tem ao longo da vida muitas parcerias com este tipo de resposta, de chegar num lugar tão especial, de chegar na sua emoção máxima.

Sobre o dia-a-dia da profissão, e sobre as inconstâncias relacionadas ao resultado da performance, Amélia declara que

Você não pula etapas e degraus. Como sonho eu acho importantíssimo querer fazer de tal maneira, com tamanha perfeição [...] Igual à pessoa que se admira e que nos serve de modelo. Mas ela está cantando daquele jeito vindo de todo um enredo. Na vida não é assim, você tem que entender que vai tomar porrada. Que você vai cantar e dizer: Que pavor! [...] Como eu ousei achar que eu ia cantar igual à Elis Regina na música tal, se ela levou anos pra fazer assim, eu acho que chego aqui agora e canto... Você não pula etapas e degraus. Você tem que ir, tem que levar porrada, desce mais três degraus, sobe de novo, não tem jeito! Aconteceu comigo e acontece com um monte de gente que eu conheço, é uma espécie de ousadia [...] e aí vai lá e não acontece aquilo [que estava mentalmente planejado para ser perfeito], porque não é desse jeito que rola! Mas o sonho pra isso eu acho importantíssimo, esse desejo de querer fazer do jeito que se achou bonito. É por conta dele que se caminha até chegar em algum lugar.

Soraya revela que "A excelência dentro de um trabalho vem com a repetição. Por isso as temporadas são ótimas, três semanas depois da estreia você é outra. Muito melhor!".

## **2.2) Produtos da entrevista**

A experiência de ter conversado pessoalmente com cada uma destas profissionais foi muito enriquecedora para mim. Desconfio que o valor desta vivência extrapole o vocabulário e as possibilidades de inserção dos aprendizados que tive nesta monografia. A troca com cada uma delas me fez repensar e questionar a estrutura acadêmica que possuímos atualmente no país, questionamento este que nunca havia sido tão grandioso para mim. Ao final de cada entrevista tive a sensação de que a experiência sensorial da conversa, de ouvir coisas juntas, e de poder trocar informações de maneira livre extrapolou os dados que eu buscava para a entrevista. A dificuldade de traduzir as sensações e os relatos de experiência de vida aparentemente desconexos para um texto acadêmico que respondesse à minha lista fria e objetiva inicial é grande e na verdade, tive aqui uma sensação de que a estrutura [fechada em

disciplinas, créditos, bibliografias etc] da universidade talvez não dê mesmo conta da formação total de um bom cantor popular, pois a experiência prática no sentido sensorial, corporal, de troca, de escuta, tátil, de memória afetiva, tem pouco ou nenhum espaço nesta nossa estrutura educacional. Esquecemos que esta também é uma forma de estudo e que pode ser direcionada de maneira séria e obter resultados satisfatórios. Abro aqui uma porta que este trabalho não poderá dar conta por uma questão de limites, mas não poderia deixar passar este questionamento na formação do artista de música popular.

As entrevistas aqui descritas funcionam como um retrato do panorama da formação do cantor de música popular brasileira nas últimas décadas. Procurei destacar aspectos importantes nas falas das entrevistadas, seus traços comuns assim como divergências entre si e com relação à bibliografia. Um traço que se confirmou com os dados encontrados nos demais trabalhos acadêmicos é o fato das gerações mais antigas de profissionais terem relatado pouca ou nenhuma educação formal na área do canto. Das entrevistadas somente Soraya Ravenle, que começou a cantar a partir da década de 1990, relata uma proximidade maior com a educação formal de canto. Outros aspectos marcantes e consonantes nos discursos são a constatação de que o bom cantor de música popular precisa dominar conteúdos que extrapolam a técnica vocal, [como o domínio da linguagem de um gênero, autoconhecimento, emoção (ligada à interpretação) entre outros], e que estes conteúdos são apreendidos especialmente ouvindo gerações anteriores deste mesmo gênero. A partir disto, o aprendiz conheceria mais a linguagem de um determinado estilo musical, tomando consciência de suas divisões, seus padrões de emissão etc. e promoveria com este repertório um cruzamento de elementos musicais com sua experiência de vida e subjetividade, incorporando aquela maneira de conceber a música/aquela proposta comportamental/aquela visão de mundo trazida em letras de canções, e em trejeitos de intérpretes, ao seu dia-a-dia. Assim a absorção do gênero terá se dado, entretanto o próprio gênero está em constante transformação fazendo com que o ciclo aqui relatado de absorção e familiarização com uma linguagem se repita muitas vezes, possibilitando a absorção de novos elementos, fazendo com que o gênero se renove, mas que seus agentes tenham consciência de seu caminhar anterior.

Outra observação pertinente é a de que as duas cantoras que declararam pouco ou nenhum estudo formal de música e de canto tinham músicos em sua família e conviviam diariamente com estes. Desta forma, a educação musical em seus diferentes extratos (percepção musical, história da música, educação vocal principalmente) possivelmente se deu ainda que fora de uma sala de aula. Uma discussão que extrapola os limites deste trabalho é o

aprofundamento e comprovação de eficácia de formas de aprendizado que ocorrem fora da academia. Em minha opinião, este ponto é fundamental quando se trata de música popular brasileira. A possibilidade de reconhecimento do saber e competência de músicos que tanto podem nos ensinar, mas que por limitações de título acadêmico acabam isolados enquanto nós universitários, que nem sempre temos a oportunidade de acesso a estas pessoas, procuramos sem sucesso referências sobre assuntos que eles conhecem profundamente, de maneira prática. É preciso que se construa uma ponte entre a academia e estas pessoas que se tornaram mestres em cultura popular através da vivência prática.

No próximo capítulo apresento apontamentos para futura proposta de reformulação curricular para o aluno de canto popular confeccionado a partir das leituras, das entrevistas e da minha prática. Este será testado em próximas oportunidades de pesquisa acadêmica.

### **CAPÍTULO 3 - APONTAMENTOS PARA (RE) FORMULAÇÃO DE CURRÍCULO PARA A FORMAÇÃO DO CANTOR QUE DESEJA SE ESPECIALIZAR EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Este capítulo pretende propor algumas estratégias para um melhor direcionamento na formação do cantor que deseja se especializar em música popular brasileira. Os apontamentos aqui colocados são frutos da revisão de literatura especializada, das entrevistas com as três cantoras populares e da minha vivência prática como cantora e aluna da graduação em música. É importante ressaltar também que as propostas lançadas aqui não têm a pretensão de propor um currículo imediatamente, pois estas precisam ser testadas e adaptadas, mas considero um levantamento inicial para uma abordagem do cantor de música popular de maneira mais ampla.

#### **3.1) Aspectos relacionados à técnica vocal:**

Durante o trabalho tomamos contato com diversas questões/ problemas envolvendo a formação do cantor popular. Na revisão bibliográfica, tive a sensação de que a interrogação mais urgente seria a busca por uma técnica vocal desenvolvida especialmente para o canto popular brasileiro. Ou seja, que se criasse um método que dê conta desta sonoridade com característica de fala e outros possíveis coloridos, que priorizasse fraseados e divisões característicos do canto daqui. Na entrevista com as cantoras notei que esta não é a sua preocupação primeira, a prioridade na formação do cantor de samba foi dada às identidades culturais. (Esta afirmação é expressa em vários momentos. Como exemplo, cito a necessidade de ouvir gerações anteriores destacada em todas as narrativas). Embora me pareça difícil separar os dois aspectos – técnica vocal e identidades culturais- já que estes se mesclam na prática do canto a todo momento ou seja, a forma como soa uma voz é o fio que une estes dois extratos: técnica vocal e estética [ligada a identidades culturais]. As abordagens da literatura e das entrevistadas são muito diferentes com relação à prioridade de conteúdos e podem levar a resultados também diferentes se praticadas isoladamente. Sobre a urgência da criação/divulgação/implementação de uma técnica vocal “única” que dê conta das sutilezas e dificuldades enfrentadas pelos cantores, tenho visto que a possibilidade de pesquisa e adaptação de técnicas tem sido um caminho trilhado por toda uma geração mais recente de cantores que procura sempre a renovação/reciclagem de suas técnicas através de aulas de canto (seja com professores do *belcanto*, seja com professores de outras técnicas ainda menos difundidas no país, mas existentes e desenvolvidas em maior abundância no exterior como

*belting*, *Speech level singing* entre outras). Após todo o processo de estudo para este trabalho, o problema da falta de um método unificado não me pareceu a gravidade mais urgente. O problema maior é a falta de acesso dos alunos ao professor de canto de formações sólidas. Especialmente aquele que ensina possibilidades técnicas que se diferenciam do *bel canto*. As aulas de canto têm um custo alto, seus professores não estão nas universidades públicas de música. A possibilidade, que pode ser muito rica, de adaptação de técnicas e sonoridades nos é limitada (em muitos casos negada), contribuindo assim para a manutenção do mito de que canto popular é algo que não se precisa de maiores aprofundamentos, já que o intérprete tem total liberdade para a emissão da voz, ou ainda para que o autodidatismo seja um elemento definidor na carreira dos cantores. Depois de muito ler, conversar, entrevistar tenho a ideia de que mais importante que criar um método de maneira urgente e difundi-lo, é dar aos cantores a possibilidade/ acesso a profissionais realmente capacitados em técnicas de diferentes escolas, lugares, estilos. (Não é a proposta deste trabalho fazer um levantamento das técnicas vocais mais utilizadas atualmente, mas sabemos da existência de diferentes escolas com propostas diversas). Ao tomar contato com esses ensinamentos caberá ao aluno a sensibilidade, o conhecimento estético do gênero em que atua entre outras questões envolvendo elementos da discussão de identidades culturais para que consiga usufruir das lições de técnica vocal com o máximo de aproveitamento. Sabendo reter e descartar seus mecanismos, de acordo com sua ideia interpretativa, com sua linguagem musical.

### **3.2) Aspectos relacionados à Identidades culturais**

O segundo ponto identificado é a necessidade de que se promova o estudo das identidades culturais de maneiras mais dinâmicas. Este ponto ressaltado ao extremo pelas cantoras tem estado pouco presente nas aulas de técnica vocal. Com isso, corremos o risco de esquecer que toda técnica deve servir a uma estética, precisando de adaptações inteligentes para que o canto se dê de maneira completa. A prática de ouvir tem sido contemplada nas aulas de história da música, mas além da escolha do repertório privilegiar na grande maioria das vezes a estética erudita, somente a audição distanciada na sala de aula não nos dá o aprofundamento necessário e indispensável para o intérprete que deseja aprofundar-se em música popular brasileira. A faculdade deve oferecer de maneira regular (ainda que não obrigatória) oportunidades para o encontro dos alunos da graduação com o movimento artístico vivo. Seus atores principais, suas manifestações culturais. Esta é uma maneira de formar melhores professores (alunos de licenciatura), valorizar agentes importantes da cultura do Brasil e ainda preencher aos poucos esta grande lacuna acadêmica que temos sobre os

movimentos, os profissionais, a vida prática, as formas de aprendizado, o dia-a-dia da cultura popular do Brasil.

Um dos aspectos que este trabalho privilegia é o cruzamento das diferentes áreas do saber relacionadas à voz. Nas entrevistas especialmente, saltaram ideias interessantes para criação de disciplinas a serem cursadas. O autoconhecimento ressaltado especialmente por Amélia Rabello pode envolver ensinamentos relacionados ao próprio corpo, à interpretação, a aulas de expressão corporal, meditação/ioga/relaxamento entre outros aspectos que realmente não estão contemplados atualmente na graduação em música. A pesquisa de repertório, a audição de gerações anteriores pode ser feita em grupo, com comentários sendo trocados sobre diferentes extratos musicais, neste mesmo grupo quem sabe os músicos da gravação apreciada possam ser convidados para que nos contem suas experiências práticas. Outra atividade de grande validade seria a organização de grupos para que se desloquem até um dado movimento cultural a ser estudado, nos dando a vivência da pesquisa de campo, parâmetros para análise, troca de informações, produção acadêmica entre outros.

Além da estrutura básica que uma graduação em música oferece a seus alunos como aulas de harmonia, percepção musical, história da música, estágio supervisionado etc. a conexão com movimentos e questionamentos relacionados a identidades culturais e música certamente contribuirá para uma formação mais completa como cantor/ instrumentista e como professor de música.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O canto popular certamente é a modalidade de canto mais praticada em nosso país. A história do Brasil, assim como aspectos da vida, memória e identidade cultural de um imenso grupo de pessoas estão inseridos nesta prática, neste cantar que é o mais difundido em nossa realidade. Este dado que o trabalho procurou analisar com profundidade já seria argumento suficiente para que a implementação do canto popular seja contemplada no ensino superior. Une-se a este argumento inicial a grande procura comercial pelo segmento, fato observado na prática profissional por mim e por diferentes autores como Piccolo (2003), Rezende (2010), seja na modalidade de alunos que não desejam se profissionalizar, mas que lotam as escolas de música procurando o canto popular, seja pela demanda que procura profissionalização (está no processo de gravação de CDs, apresentações constantes), seja pelo público que existe para este tipo de abordagem musical.

Este trabalho buscou conhecer um pouco mais do universo do canto e da música popular, saber das relações desta com a história e a identidade de um grupo de pessoas e dar esta dimensão ao aluno que deseja profissionalizar-se na área. Procuramos demonstrar que cantar música popular é um trabalho que precisa ser levado a sério tanto no aspecto técnico como na consciência de que através daquela música processos importantes na cultura/articulação/identidade de indivíduos e de grupos estão se modificando. Que este processo é vivo, está em constante mutação e que através dele grandes mudanças na sociedade podem ocorrer, simplesmente porque o mecanismo da identificação, da reflexão, da mutação de cantores, professores, alunos, público está sendo remodelado.

Desta forma, cruzando algumas das várias áreas do saber relacionadas à voz reafirmamos a importância em diferentes dimensões sociais do profissional do canto popular e a urgência de uma melhor formação deste para a demanda já existente no mercado dos dias de hoje.

## REFERÊNCIAS

- TRAVASSOS, Elizabeth. *Voz e musicologias* In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 14- 42
- ANDRADE, Mário. *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos* In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo Livraria. Martins, 1962.
- TONI, Camargo Flávia. *A canção popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: SENAC. 2003.
- BENZECRY, Lena. *Das rodas de samba às redes do samba: Mediações e parcerias que promoveram o gênero a sociedade de consumo*. 2008. Dissertação de mestrado. Departamento Memória Social. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- PAES, Anna. *Memória, história e identidade da música popular brasileira no programa radiofônico O pessoal da Velha Guarda produzido por Almirante entre 1947 e 1952*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- Napolitano, Marcos *et al.* *Desde que o samba é samba. A questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. São Paulo In Revista brasileira, 2000.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Jorge Zahar/ Ed Rio de Janeiro, 1995.
- VILA, Pablo. *Identities narratives y música. Uma primera propuesta para entender sus relaciones*. In Revista Trans n. 2 [Revista transcultural de música], 1996.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. 2011. Tese de doutorado. UNIRIO, 2011
- VIDAL, Mirna Rubim de Moura. *Pedagogia vocal no Brasil Uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizado do canto*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- TAVEIRA, Leonardo. *A música do teatro de revista como ferramenta didática no ensino do canto em português Uma sugestão pedagógica*. Monografia de conclusão de curso. O 2006. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TAVEIRA, Leonardo. *Intérpretes originais de canções de Noel Rosa: Uma comparação de suas pronúncias com as sugestões de pronúncia neutra para o português brasileiro cantado*. Congresso ANPPOM, 2008.

PICCOLO, Adriana. *Canto popular brasileiro: A caminho da escola*. 2003. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

REZENDE, Daniela. *A voz no choro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

DELANO, Cris. *Mais que nunca é preciso cantar*. Editora Irmão Vitale, 2000.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes – Guerreira da utopia*. Editora Saraiva, 2007.

LANDI, Ana Cláudia. BELO, Eduardo. *Apenas uma garotinha: A história de Cássia Eller*. Editora Planeta, 2005.

SÁ, Simone Pereira de. *Baiana internacional: As mediações culturais de Carmen Miranda*. MIS editorial, 2002.

Ribeiro, Pery *et al.* *Minhas duas estrelas*. Editora Globo livros. 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da canção popular: Da modinha à canção de protesto*. São Paulo. Círculo dos livros. 1974.

CAVALCANTE, Berenice *et al.* *Decantando a república: A cidade não mora mais em mim. Volume 3*. Editora Nova Fronteira. 2004.

Martins, Áurea. Entrevista concedida em 24 de out. 2013, Catete. RJ

Ravenle, Soraya. Entrevista concedida em 17 de out. 2013, Leblon. RJ

Rabello, Amélia. Entrevista concedida em 27 de out. 2013, Urca. RJ





