

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

“TROVAS OP. 29 Nº 1” DE ALBERTO NEPOMUCENO E “POR TODA A MINHA VIDA” DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA COM BASE NA TRANSIÇÃO ENTRE O CANTO ERUDITO E O POPULAR.

GUILHERME HOLLANDA AZEVEDO

RIO DE JANEIRO, 2008

“TROVAS OP. 29 Nº 1” DE ALBERTO NEPOMUCENO E “POR TODA A MINHA VIDA” DE ANTÔNIO CARLOS JOBIM: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA COM BASE NA TRANSIÇÃO ENTRE O CANTO ERUDITO E O POPULAR.

Por

GUILHERME HOLLANDA AZEVEDO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr^a Mirna Rubim.

RIO DE JANEIRO, 2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter dado a mim a vida e a música.

À minha mãe Wilmacir Ferreira Hollanda e à minha avó Wildenir Ferreira Ouverney pelo apoio incondicional em todas as alegrias e tristezas.

À minha orientadora Dr^a Mirna Rubim por toda a ajuda na construção deste trabalho e o apoio à minha carreira.

Ao CNPq, à CAPES e à FAPERJ pelo incentivo à pesquisa no Brasil e pela bolsa que financiou meu mestrado.

Ao PPGM pela competência e seriedade do corpo docente e a relevância nacional do programa cujo peso acrescentará muito à minha carreira profissional.

HOLLANDA, Guilherme A. *“Trovas Op. 29 n° 1” de Alberto Nepomuceno e “Por toda a minha vida” de Antônio Carlos Jobim: uma proposta interpretativa com base na transição entre o canto erudito e o popular.* 2007. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo a produção de dois arranjos de canções brasileiras com uma proposta de transição entre o erudito e o popular. A canção "Por toda a minha vida" de Tom Jobim foi "transformada" numa canção de câmara e a canção "Trovas Op. 29 n°1" de Alberto Nepomuceno foi "transcrita" como uma canção popular. Para se estabelecer a transição procedeu-se à revisão da literatura e discutiu-se os parâmetros que caracterizam uma canção como popular ou erudita. Os arranjos basearam-se nesta discussão respaldada por entrevistas a 10 cantores brasileiros profissionais que vêm transitando nestes dois universos e todas as partituras estão incluídas no trabalho.

Palavras-chave: Canção brasileira – Erudito – Popular – Técnica vocal

HOLLANDA, Guilherme A. *“Trovas Op. 29 n° 1” de Alberto Nepomuceno e “Por toda a minha vida” de Antônio Carlos Jobim: uma proposta interpretativa com base na transição entre o canto erudito e o popular.* 2007. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to produce two arrangements of Brazilian Songs with a proposed transition between Art music and Popular music. The song "Por toda a minha vida" by Tom Jobim was "transformed" into a chamber song and the song "Trovas Op.29 no.1" by Alberto Nepomuceno was "transcribed" as a Popular song. In order to establish the transition, literature was reviewed and the parameters that characterize a song as a piece of Art music or of Popular music were discussed. The arrangements were based on this discussion, that was backed by interviews with ten professional Brazilian singers who have been involved in these two universes. All the notated music has been included in the present work.

Keywords: Brazilian Song – Art Music – Popular Music – Vocal Technique

LISTA DE TABELAS QUADROS E EXEMPLOS

TABELAS

Tabela 2.1 - Respostas dos sujeitos do sexo feminino

Tabela 2.2 – Respostas dos sujeitos do sexo masculino

QUADROS

Quadro 3.1 - Objetivos estéticos para a voz no universo ERUDITO.

Quadro 3.2 - Objetivos estéticos para a voz no universo POPULAR

Quadro 3.3 – Quadro comparativo entre o canto erudito ocidental moderno e o canto popular urbano ocidental moderno (adaptado de ABREU, 2001 e RUBIM, 2000)

EXEMPLOS

Exemplo 3.1 – “Por toda a minha vida” versão popular

Exemplo 3.2 – “Por toda a minha vida” versão erudita

Exemplo 3.3 – “Trovas op.29 n°1” versão erudita

Exemplo 3.4 – “Trovas” versão popular

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Formulação do problema	1
OBJETIVO, DELIMITAÇÃO E RELEVÂNCIA	
REFERENCIAL TEÓRICO	
METODOLOGIA	
ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	
CAPÍTULO 1 - História e situação	5
1.1 DEFINIÇÕES	
1.2 CANÇÃO OCIDENTAL – ESPÍRITO X MATÉRIA	
1.3. A RELEVÂNCIA DE NEPOMUCENO	
1.4 A RELEVÂNCIA DE TOM JOBIM	
1.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINO DO CANTO	
CAPÍTULO 2 - Uma visão prática	19
2.1 REVISÃO DA PESQUISA DE ZAMPIERI, BEHLAU, BRASIL (2002)	
2.2 PESQUISA REALIZADA POR ESTE AUTOR	
2.3 PRINCIPAIS DADOS	
CAPÍTULO 3 - Processo de transição do erudito para o popular e vice-versa	34
3.1 PARÂMETROS VOCAIS	
3.2 PARÂMETROS ESTILÍSTICOS	
3.3 TRANSIÇÃO PARA O ERUDITO DA CANÇÃO POPULAR POR TODA A MINHA VIDA	
CONSIDERAÇÕES FINAIS -	63
REFERÊNCIAS.....	65
LIVROS	
ARTIGOS	
TRABALHOS ACADÊMICOS	
INTERNET	
ANEXOS.....	69
RESPOSTAS AO QUESTIONÁRIO DO CAPÍTULO	
CONTEÚDO DO CD COM A GRAVAÇÃO DOS ARRANJOS CONTIDOS NA DISSERTAÇÃO	

INTRODUÇÃO

Formulação do problema

O conteúdo desta dissertação é fruto da nossa inquietação como cantor e estudante de canto em definir o que seria uma direção para nossa expressão artística. Em outras palavras, a nossa capacidade e desejo de transitar entre o universo erudito¹ e o popular² no que se refere à canção, fazia com que tivéssemos dúvidas em buscar um foco para nossa carreira. Na tentativa de solucionar tais dúvidas, desenvolvemos um estudo teórico-bibliográfico que elucidasse a relação entre os limites que separam uma canção erudita de uma popular. Neste estudo, foram detectadas lacunas tanto em termos de definições de determinados parâmetros técnico-vocais e estilísticos quanto nas formas de aplicabilidade desses fatores por parte dos intérpretes em suas performances. Existe um número significativo de obras que não se enquadram necessariamente nem como sendo canção popular ou canção erudita, uma vez que possuem características dessas duas áreas. Os elementos musicais e/ou não musicais que a princípio "rotulam" uma canção como sendo popular ou erudita, são passíveis de releituras, que dependendo do modo como forem feitas, podem fazer com que a canção mude de "categoria".

Em função dos problemas, lacunas e inquietações que foram constatados na literatura e em nossa prática como *performer*, são duas as questões deste estudo. A primeira, quais são os limites existentes entre o que é considerado canção brasileira erudita e canção brasileira popular. A segunda, que conjunto de procedimentos deve fundamentar o trabalho do cantor como intérprete para que o mesmo possa transitar entre os dois universos de forma coerente.

¹ “universo erudito” neste trabalho se refere à música de concerto. Nosso foco será na canção de câmara brasileira não incluindo a canção folclórica ou regional transformada em canção de câmara.

² “universo popular” neste trabalho se refere à canção popular brasileira urbana denominada MPB (música popular brasileira)

Objetivo, delimitação e relevância

Com base nas lacunas e questões citadas, o objetivo dessa dissertação é o de validar a transição interpretativa entre o universo erudito e o popular com foco na canção brasileira. Propõe-se um processo que permita ao cantor transitar entre esses dois universos, através da discussão de parâmetros vocais e de uma releitura musical e estética de repertório selecionado. Para isso, procedeu-se a uma revisão bibliográfica crítica, à realização de entrevistas com cantores atuantes no mercado que já transitam empiricamente entre o erudito e o popular, e a uma tentativa de delimitação de fatores técnico-vocais, estilísticos, prosódicos e musicais-formais que são passíveis de modificação entre as duas categorias.

Pela inexistência de um pensamento formalizado teoricamente e academicamente sobre esta transição entre o erudito e o popular e pela ausência de publicações em português sobre o assunto, acusadas em pesquisas recentes e pela presente dissertação, este trabalho se justifica na medida em que contribui para a transformação deste quadro, colaborando para recentes discussões que pesquisadores e intérpretes vêm fazendo sobre os limites vigentes entre esses dois mundos (erudito e popular) na linha dos estudos relativos à canção brasileira. Esta pesquisa pretende atender a cantores profissionais, professores e alunos de canto que desejam ser capazes de transitar de uma maneira eficaz e consciente entre os universos erudito e popular na canção brasileira.

Referencial teórico

Na revisão da literatura, trabalhos como o de PEREIRA (2007) e CHEDIK (1990) foram algumas fontes que usamos para situar os compositores Alberto Nepomuceno e Tom Jobim no panorama da canção brasileira.

Dos trabalhos de ZAMPIERI, BEHLAU, BRASIL (2002) e RUBIM (2000) obtivemos as bases sobre parâmetros relativos a técnica-vocal para elucidar questões sobre o trânsito entre o

erudito e o popular nas práticas musicais de cantores profissionais. Grandes contribuições vieram dos trabalhos de ABREU (2001) quanto à comparação histórica e técnica que desenvolve entre o canto erudito e popular, e PICCOLO (2006) quanto à análise interpretativa que propõe para o canto popular.

Todos os pesquisadores citados anteriormente contribuíram para a formação e organização das idéias desta dissertação. Entretanto, pela transição entre o erudito e o popular na canção brasileira ser uma prática que já desenvolvemos antes mesmo do início formal desta pesquisa, toda a informação obtida no material pesquisado foi direcionada e interpretada no sentido de validação desta prática. Nossa experiência como preparador vocal, professor e cantor foi fator importante no desenvolvimento deste estudo.

Metodologia

Buscou-se desenvolver a discussão trazida na revisão da literatura a fim de se delimitar parâmetros limítrofes entre a canção brasileira erudita e popular urbana do século XX. A partir desta delimitação, foi elaborado um questionário composto de 12 questões e encaminhado a 10 cantores profissionais (5 homens e 5 mulheres) que têm a prática de transitar entre esses dois universos. Tais questões foram elaboradas com o objetivo de entender melhor esta prática desenvolvida por todos os cantores entrevistados.

Para aplicar esses dados na prática do canto, apresentamos a discussão sobre como transitar entre a canção erudita e popular de modo a facilitar aos cantores com formação erudita a compreender o universo popular e vice-versa. Tal processo se exemplifica através de sua aplicação a uma canção brasileira popular que se transforma em erudita, e a uma canção brasileira erudita que se transforma em popular. A fim de representar com eficiência parte do que é a canção brasileira do século XX, foram escolhidas uma canção erudita de Alberto Nepomuceno intitulada *Trovas Op. 29 n° 1* (pois este é considerado pela literatura o “pai da canção de câmara brasileira”

[PIGNATARI 2004 p. 7]) e, uma canção popular de Tom Jobim intitulada “*Por toda a minha vida*”, (pois este é um dos compositores da canção popular considerado um dos maiores compositores de todos os tempos e o pai da Bossa-nova, estilo este que é referência no exterior como sendo música brasileira e que transformou o modo de emissão vocal dos cantores populares brasileiros no séc. XX [CHEDIAK 1998, vol. 1 p. 6-7]).

Durante a discussão sobre os parâmetros que diferenciam os dois universos, sugerimos e explicamos o processo pelo qual cada uma dessas canções deve passar para mudar de categoria.

Organização da dissertação

Este estudo foi organizado em três capítulos. No Capítulo 1 trazemos a revisão da literatura, onde comentamos o início da divisão entre erudito e popular, situamos os compositores Alberto Nepomuceno e Tom Jobim na história da canção brasileira, e falamos sobre alguns do ensino do canto.

No Capítulo 2 relatamos alguns resultados de pesquisas recentes no sentido da transição entre o erudito e o popular e falamos sobre uma visão prática do que 10 cantores brasileiros profissionais vêm desenvolvendo para realizar tal trânsito. Este relato é baseado em um questionário de 12 perguntas dirigidas a esses cantores, e no confronto dos dados obtidos por suas respostas.

No Capítulo 3 propomos um processo de transição do erudito para o popular e vice-versa, elaborado através da reunião dos dados obtidos nos dois capítulos anteriores e, apresentamos a sua aplicação nas canções *Trovas Op. 29 n° 1* de Alberto Nepomuceno e *Por toda a minha vida* de Tom Jobim.

Fecham este trabalho as considerações finais, referências e anexos.

CAPÍTULO 1

História e situação

Nesta parte, investigamos aspectos históricos relativos à canção erudita e popular na História da Música Ocidental e, com foco na canção brasileira, situamos os trabalhos de Alberto Nepomuceno e Tom Jobim, e a relevância de suas obras para o panorama da canção brasileira erudita e popular. Através desses dados, buscamos definir a existência de semelhanças e diferenças entre esses dois universos.

1.1 Definições

Neste trabalho estaremos nos referindo apenas ao canto popular urbano que é veiculado pelas rádios e pela mídia em geral desde o seu surgimento principalmente no eixo Rio-São Paulo. Dentre os estilos musicais que representam esta “fatia” da canção popular, destacamos a bossa-nova. Em relação ao canto lírico, consideramos apenas a canção de câmara e somente será discutida a canção brasileira.

Vale a pena ressaltar que, quando falamos em canção erudita brasileira (também chamada de canção de câmara, clássica, dentre outros), em geral, nos referimos basicamente a dois estilos de emissão vocal: o medieval (associado aos trovadores ou cantores profanos) e o operístico (associado à ópera, música sacra, Lieder, chanson). Os termos que se referem à música de concerto (ou erudita) são muito controversos em todo o mundo. Em relação à emissão operística, nosso objeto de estudo, aqui no Brasil esta é associada ao termo "canto lírico". Embora o termo "lírico" signifique leveza e fluência vocal³ (o que pode variar conceitualmente quando um determinado estilo operístico pode exigir mais peso na voz e continuar sendo denominado canto

³ Definição segundo PICOLLO (2006).

lírico), optamos por adotar o termo "canto lírico" para designar o estilo de canto de alguma forma ligado à ópera e ao "bel canto" italiano, visto que este termo é usado pela maioria dos professores, cantores e estudantes de canto desta vertente.

Para este trabalho, consideraremos as definições sugeridas por RUBIM (2005) onde:

CANÇÃO BRASILEIRA – toda e qualquer canção composta por um cidadão brasileiro, homem ou mulher, nativo ou naturalizado brasileiro antes da data de composição da canção, independentemente do local físico no qual a canção foi composta. Deve ser escrita obrigatoriamente em idioma português brasileiro, seja em vernáculo ou imbuído de regionalismos ou dialetos indígenas ou afros.

CANÇÃO ERUDITA – é aquela que segue os seguintes parâmetros:

1. Existência obrigatória de um autor
2. Existência obrigatória da notação realizada pelo autor
3. Observância rígida a esta notação (atenção que a música contemporânea, apesar de utilizar bulas de execução com certa liberdade, por exemplo, continua sendo classificada como erudita)
4. O compositor necessariamente está catalogado como erudito na literatura

CANÇÃO POPULAR – parâmetros:

1. Existência obrigatória de um autor
2. Execução passível de interferências por parte dos intérpretes/arranjadores pela inexistência de uma notação específica e explícita
3. O compositor necessariamente está catalogado como popular na literatura:

“Popular é a música de baixa extração e sucesso barato, composta por músicos menores, impressa, divulgada em discos e pelos rádios (ex: sambas de carnaval, tangos argentinos, foxes e blues, canções francesas, etc.); folclórica é a música anônima, de transmissão oral, antiga, e que constitui patrimônio comum do povo

de uma determinada região (ex: cocos e emboladas, modas de viola, zamacuecas, yaravís, spirituals, ballads, noels, etc.) ...

A música popular é sempre produzida a partir do conhecimento, ainda que rudimentar, de teoria musical... São escritas também com objetivos comerciais, para atender às necessidades momentâneas...” (CASCUDO apud RUBIM, 2005, p. 2)

As definições aqui sugeridas por RUBIM (2005) são apenas uma tentativa de se estabelecer um estudo mais sistemático da canção brasileira. Mesmo que alguns pesquisadores não achem necessário o estudo dessa “separação” entre o erudito e o popular, acreditamos ser urgente que outras pesquisas desenvolvam um processo de classificação da canção brasileira para que se estabeleça principalmente a pronúncia adequada de acordo com cada classificação. Estas discussões ainda se apresentam insuficientes na literatura.

1.2 Canção ocidental – espírito x matéria

Todas as sociedades humanas desenvolveram de algum modo uma prática musical. Esta prática musical em geral tem uma função social ligada a questões como magia, religião, natureza, ética, crítica, cura, celebração, atos heróicos e trágicos, política, economia, trabalho, militarismo, jogo, dança, sexualidade ou prazer.

Quanto mais "primal" a sociedade (primal no sentido de guardar sua primeira essência), tão mais essencial será o papel da música, tornando-se uma atividade comunitária. Não há divisão entre categorias - artista, público, obra, autor. Os membros da comunidade são ao mesmo tempo seus co-autores, executantes e público, e a obra final é o resultado dessa aliança (CANDÉ, 1994).

A transmissão dos conceitos musicais é feita por imitação, de geração em geração, se modificando a partir de influências sutis na mesma medida em que ocorrem pequenas transgressões sociais transformadoras naquela sociedade.

Ao passo que a sociedade começa a ficar mais complexa e estratificada, ela começa a delegar o exercício da música e de outras funções sociais a categorias especializadas. A música fica cada vez mais refinada, e o cidadão comum já não se sente capaz de executá-la tão bem quanto um músico. Inicia-se a partir daí a divisão entre criador, executante, obra e público (CANDÉ, 1994).

Segundo ABREU (2001), a criação musical, sua linguagem estética (sistematização dos sons em modos e escalas, com suas regras), sua transmissão (codificação dos sons em forma escrita ou não), e sua execução (instrumentos, técnica vocal e instrumental) vão ficando mais intrincados e sofisticados, formando um vocabulário musical sistematizado. Daí, a música tende a ser dividida entre "erudita" e "popular". A música então chamada de erudita passa a ter um grau de sofisticação que pressupõe uma série de conhecimentos por parte não somente de seus autores e executantes, mas também de seus ouvintes.

A relação entre a erudição musical ocidental (européia) e o seu público alvo (primeiro a aristocracia, depois a alta burguesia e finalmente a pequena burguesia) chega a um impasse no século XX, onde a maioria do público dito culto já não consegue compreender os fundamentos musicais da música de seu próprio tempo (em especial a partir da década de 20). As novas correntes musicais do século XX - o atonalismo, o serialismo, o dodecafonismo, o microtonalismo, as experimentações estéticas de compositores como Cage ou Stockhausen, não conseguem ser plenamente compreendidas por seu público alvo e ocorre então o que podemos chamar de um "anacronismo": este público dito culto prefere ouvir a música que foi "moderna" no passado. Podemos dizer que a música erudita ocidental contemporânea perde seu espaço de "poder cultural" quando passa a negar ao seu ouvinte alvo o "conforto" das consonâncias, a previsibilidade do pulso regular ou explícito, a geometria na construção dos movimentos, a

segurança das resoluções tonais, enfim. É uma música que quer a ruptura, o desequilíbrio e a recusa a qualquer “conforto” ou facilidade.

Daí, em escala comercial mundial e de modo aparentemente definitivo, surge a música popular urbana ocidental do século XX, aqui no Brasil representada principalmente pelo acesso de compositores das classes sociais mais baixas ao nível da produção do samba batucado (TINHORÃO 1998). Claro que a música popular esteve presente em todas as culturas e seria justo dizer que sempre foi popular entre os "populares". Mas, segundo ABREU (2001), alguns fatores contribuíram para esta ascensão, como por exemplo:

- 1) A gradual inserção dos "populares" (classe média e proletariado urbanos) na categoria lucrativa de "novos consumidores", provocando a euforia e riqueza das poderosas novas indústrias de difusão audiovisual (a indústria fonográfica, o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo, o DVD, a Internet).
- 2) O fato de estas canções populares serem não mais apenas uma manifestação regional de uma comunidade. Descobrem-se que os parentescos sociais provocados pela vida urbana permitem a difusão das músicas urbanas em escala jamais antes praticada, que vai desembocar na estandardização musical internacional (pop, rock, jazz, funk, rap, bossa nova, etc.), preservando-se algumas características regionais que lhe permitem identificar a procedência (em certos casos, nem isso).
- 3) Enquanto as novas correntes da música erudita do século XX são primordialmente “transgressoras” e desconstrutivas do sistema tonal tradicional consolidado a partir de Bach, a música popular urbana ocidental contemporânea vai restabelecer elementos musicais tradicionais (tonalidade, modalismos regionais, consonâncias, pulso regular, repetição temática, geometria de formas, por exemplo) de grande facilidade de assimilação pelo grande público. O que também vai aos poucos conquistando também o público dito “culto”. Prova disto é que hoje, no mundo da música de concerto, dificilmente poderemos ouvir um programa vocal ou instrumental que não inclua temas populares, que frequentemente encerram a apresentação.

Historicamente, a dualidade entre o ato de cantar no âmbito da canção de câmara e da canção popular busca se resolver nas variadas estéticas vocais que perpassam esses dois universos podendo se estabelecer uma relação entre espírito (canto espiritual) e matéria (canto racional).

ABREU (2001) considera que o canto espiritual celebra o atemporal, a alma e a transcendência, se opondo à força carnal do canto que trata do que é temporal, do corpo e da matéria. Este canto vislumbra a existência de forças para além da dimensão humana, se concentra no poder de sons evocativos que fazem aliança com a natureza a partir de “mantras”, de repetições melódicas e/ou rítmicas, enfim do som puro que teria antecedido a palavra. Já o canto racional valoriza o pensamento, a capacidade do homem utilizar-se do raciocínio para observar, estabelecer e criticar uma ordem ou moral, um indivíduo ou um grupo, através da variedade de idéias representadas pelas palavras.

Esta dualidade pode ser exemplificada historicamente no Ocidente recorrendo-se à gênese do canto religioso cristão. Aceita-se, em geral, que este venha do canto das sinagogas que pouco a pouco se misturou com as tradições gregas e bizantinas. O culto cristão é secreto até o ano 313 D.C., quando é liberado através do Edito de Milão, que decreta o fim da perseguição aos cristãos. Até então, o culto secreto era modelado no culto hebraico sobre os mesmos textos do Velho Testamento. O oficiante utilizava a fala salmodiada com melodização descendente no final das frases. Mais tarde, o coro dos fiéis interveio, respondendo periodicamente com um breve refrão ou aclamação; este modo de execução tem o nome de “antifonia” (responsório). Com a liberação do culto, o canto das catacumbas ganha as praças públicas e se “democratiza”, tornando-se simplificado (CANDÉ, 1994).

A partir da segunda metade do século IV, o canto litúrgico cristão posteriormente conhecido como “ambrosiano” consolida-se em Milão. Santo Ambrósio, Arcebispo de Milão, estimula a difusão de hinos baseados em melodias de cunho popular, fáceis de memorizar e executar, e que privilegiam a alegria espiritual do canto.

Porém, em cada grande centro cristão há uma forma diferente de canto litúrgico e a confusão é tal que, no início do século VII, o Papa Gregório tenta fixar o canto regularizado,

destinado a suplantar as liturgias regionais em todo o âmbito cristão. Na verdade, o "novo canto" só vem a ser chamado de gregoriano por volta de 150 anos depois, quando Carlos Magno designa mestres para lhe estabelecer as regras "definitivas" e o difundir com força de lei. O canto gregoriano quer ser comum a todas as etnias, um cantochão universal, apesar de ser reservado somente aos homens, pois o culto era então proibido às mulheres (CANDÉ, 1994, p. 188-192).

A dualidade entre a “matéria” e o “espírito”, simbolizada pela dualidade entre o canto gregoriano, (em que a palavra predomina, com enunciação precisa, onde a melodia é um simples veículo da palavra) e o canto ambrosiano, no qual o oficiante e os fiéis podiam se “entregar” (nem que fosse somente nos "Kyries" e "Aleluias" - “mantras” cristãos) ao prazer espiritual da voz, do som puro, que subordina a si a palavra, fez-se presente através de grande parte da história do canto ocidental. Há muitos exemplos, como os dramas litúrgicos do século XIV, que delegavam aos instrumentos a tarefa da ornamentação para que pudessem enaltecer as palavras e as situações bíblicas, se opondo esteticamente às árias barrocas do século XVIII, nas quais enormes trechos de ornamentos vocais eram feitos às vezes sobre uma única sílaba, e ao final dos quais já se havia esquecido qual era a palavra que estava sendo cantada; os *Lieder* de Schubert com sua poesia densa e melodia econômica se opondo aos malabarismos exibicionistas em Rossini e Donizetti; o poder revolucionário das palavras das canções de protesto se opondo aos "axés" em que as palavras praticamente se resumem à algumas partes do corpo humano ("bundinha", "cabecinha", "cinturinha", etc.); as narrativas dramáticas do tango argentino se opondo ao "yeah yeah yeah" do rock; o rap verborrágico se contrapondo à melodia pura do insubstituível “ôôôô” das marchinhas de carnaval (ABREU, 2001).

Ao nosso ver, os termos “espírito” e “matéria” aos quais ABREU (2001) se refere, podem ser relacionados à alguns parâmetros musicais. Explicando melhor, consideramos que esta relação é paralela a diferentes níveis de importância dados aos parâmetros linha melódica e texto.

Quando falamos em “espírito”, nos referimos a um tipo de tratamento dado à melodia de uma canção que prioriza o efeito da condução melódica (como um mantra) em detrimento do texto vinculado à mesma. Tal tratamento refere-se principalmente ao momento em que a melodia é composta. Já quando nos referimos à “matéria”, nos referimos a uma importância maior que é dada ao texto que se está cantando em detrimento da melodia⁴ no momento da composição.

Mesmo que tais oposições, como as citadas anteriormente, encontrem-se muitas vezes também entre canções pertencentes a um mesmo universo (erudito ou popular), é importante perceber que tal dualidade serve para discutir um limite entre essas correntes, visto que na canção erudita em grande parte das vezes a melodia composta prioriza o canto “espírito”, já na canção popular a prioridade é do canto “matéria”.

Após este panorama histórico da origem da divisão entre o que pode ser considerado erudito e popular, passamos a falar sobre a relevância que dois compositores brasileiros (cada qual representando uma vertente) tiveram para a construção do que conhecemos hoje como canção de câmara brasileira e canção popular brasileira.

1.3. A Relevância de Nepomuceno

Nascido em 6 de julho de 1864, em Fortaleza, Ceará, o compositor Alberto Nepomuceno é considerado por determinados pesquisadores como sendo um “precursor” do nacionalismo na música brasileira. Porém, segundo PEREIRA (2007), Nepomuceno não se fechou apenas a uma visão nacionalista da música. Ele estava atento às diversas manifestações. Formou-se na tradição erudita européia, mas incorporou elementos da modernidade, além de inserir elementos afro-brasileiros em sua obra. Ele se preocupava com a identidade brasileira, mas entendia essa

⁴ Falaremos melhor sobre parâmetros musicais referentes ao erudito e popular no capítulo 3 desta dissertação.

identidade na interação com as matrizes européias. O que o marcava era o fato de que nele o “nacional não toma a forma de um radicalismo exclusivista” (PEREIRA 2007, p. 359).

Nepomuceno esteve atento às tendências gerais de seu mundo e foi um homem de seu tempo. Ele compreendeu a necessidade de dotar o país de um meio musical mais desenvolvido.

Dois fatores pesaram consideravelmente para escolhermos Nepomuceno como compositor representante da canção erudita brasileira neste trabalho: a sua atuação junto ao Instituto Nacional de Música como diretor, e a contribuição que o mesmo deu à música brasileira ao valorizar o canto erudito em língua portuguesa.

Em 1902, Nepomuceno foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música (antiga escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Entretanto, pediu exoneração no ano seguinte. Em 1906 reassumiu o cargo de diretor até pedir sua demissão em 1916 (PEREIRA, p. 451 a 467).

Durante a sua gestão como diretor, Nepomuceno desenvolveu uma série de medidas acadêmicas que marcaram o cenário musical erudito brasileiro e contribuíram para o seu desenvolvimento. Dentre elas, citamos a inclusão do canto em português, em caráter obrigatório, nos programas de ensino e avaliação do Instituto Nacional de Música (PEREIRA 2007, p. 364). Isto fez com que mais canções nacionais em língua portuguesa se tornassem conhecidas não só pelos próprios intérpretes cantores como também pelo público em geral, fazendo assim com que a canção erudita brasileira adquirisse relevância no cenário musical.

Sua obra para canto e piano embora relativamente pequena (cerca de 70 canções), reflete seu papel como introdutor de uma renovação substancial na música brasileira. Elementos como o abundante cromatismo, modalismos exóticos, tonalidades suspensas, escalas simétricas de tons inteiros e pentatônicas foram incorporados organicamente à música brasileira através também de

Nepomuceno (PIGNATARI, 2004 p. 15-18), mas principalmente desenvolvidos por seus sucessores.

Por causa em parte destes fatos, a canção erudita brasileira se tornou o que conhecemos hoje. O que se estuda e se executa atualmente em termos de canção erudita no Brasil é composto por uma parcela significativa de canções que a partir de por Nepomuceno, tomaram a forma específica da marca nacional e suas diversas formas musicais nos diversos gêneros.

1.4 A Relevância de Tom Jobim

Nesta parte deste trabalho, citaremos alguns eventos importantes ocorridos na carreira do compositor Tom Jobim, e que, de algum modo, fazem com que a obra de tal artista possua relevância internacional no panorama musical do século XX. Esta relevância foi o critério base para a escolha do compositor que representaria neste trabalho o universo da canção popular brasileira.

Antonio Carlos Jobim, músico carioca nascido em 1927, ganhava a vida tocando nas noites do Rio de Janeiro com vários outros artistas. Como um músico “freelancer”, possuía uma vida financeira instável, o que lhe ocasionava alguns problemas financeiros, e por isso, ele mesmo dizia que “vivia correndo atrás do aluguel” ao referir-se a essa época de sua juventude.

Entretanto, as coisas começaram a mudar, quando, aos 29 anos, Tom foi convidado por Vinicius de Moraes para compor as músicas para a peça *Orfeu da Conceição*⁵.

⁵ Segundo CHEDIK (1998 p.28), a peça de Vinicius de Moraes intitulada Orfeu da Conceição era uma versão negra e carioca do mito grego de Orfeu, o divino músico de Trácia. Sua estréia ocorreu no dia 25 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Terminada a temporada da peça, a dupla Tom e Vinicius começou a trabalhar nas músicas da versão cinematográfica de *Orfeu da Conceição*. O filme foi vencedor do festival de Cannes de 1959 e, na trilha sonora do filme, estavam canções como *A felicidade e O nosso amor*.

Por volta de 1958, a Bossa Nova⁶ começa a se estruturar como um estilo musical que mais tarde tornaria parte da canção popular brasileira conhecida internacionalmente. Segundo CHEDIAK (1998, p. 29), “João Gilberto, Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes formavam o trio de ‘papas’ da bossa nova”.

Em fins de 1960, a gravadora Odeon fez a primeira exportação da Bossa Nova: mandou para os Estados Unidos uma montagem de gravações de João Gilberto intitulada “Brazil’s brilliant”. No ano seguinte, um grupo importante de músicos norte-americanos de jazz⁷ se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, ao voltar para sua terra natal, gravou músicas representantes da Bossa Nova. As canções de Tom Jobim passaram a fazer sucesso nos Estados Unidos e em novembro de 1962, Tom Jobim se apresenta no Carnegie Hall em Nova Iorque com um grupo de artistas brasileiros que tocavam e cantavam Bossa Nova⁸.

Tom permaneceu em Nova Iorque quase nove meses. Neste período, foi considerado o melhor arranjador pela National Academy of Recording Arts and Sciences, da qual recebeu o seu primeiro troféu internacional pelos arranjos do disco de João Gilberto “Brazil’s brilliant”.

Em maio de 1963, gravou o LP “Antonio Carlos Jobim – the composer of Desafinado plays”, com 12 músicas da sua autoria, entre as quais *Garota de Ipanema*, que, mais tarde, seria o maior sucesso de música brasileira no exterior. O crítico Pete Welding, do Down Beat, atribuiu

⁶ A bossa nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950. Inicialmente, o termo era apenas relativo a um novo modo de cantar e tocar samba naquela época. Anos depois, Bossa Nova se tornaria um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo.

⁷ Dentre os músicos, podemos citar: Coleman Hawkins, Curtiss Fuller, Zoot Sims, Herbie Mann – (CHEDIAK 1998, pág. 30)

⁸ Dentre os músicos que se apresentaram, podemos citar Carlos Lyra, Luiz Bonfá, Chico Feitosa, Roberto Menescal.

nota máxima ao disco – cinco estrelas – e lamentou não haver “mais estrelas para premiá-lo” CHEDIAK (1998, p. 30).

Outros fatos também contribuíram ainda mais para tornar o trabalho de Tom Jobim conhecido mundialmente. Dentre eles, segundo CHEDIAK (1998, p. 30 e 31) e o site oficial de Tom Jobim na internet, podemos citar:

1 – O LP “Getz, Gilberto – featuring Antônio Carlos Jobim” lançado em 1964 vendeu mais de 2 milhões de exemplares em menos de um ano nos Estados Unidos.

2 - A Warner Brothers contratou Tom para fazer um disco com Nelson Riddle, o maestro de Frank Sinatra.

3 – Tom gravou 2 LPs com Frank Sinatra. O LP “Francis Labert Sinatra & Antonio Carlos Jobim” foi escolhido pela crítica especializada dos Estados Unidos como o álbum vocal do ano de 1967”.

4 - Dentre os prêmios e honrarias que ganhou no exterior, podemos citar “L’Ordre de Grand Comandeur dês Arts ET dês Lettres”, da França.

5 - Segundo Chediak “E é ele, sem dúvida, o maior nome da música popular brasileira.” A canção *Águas de Março*, composta em 1972, transformou-se num ícone. O crítico norte-americano Leonard Feather colocou-a entre as dez maiores músicas de todos os tempos.(CHEDIAK, 1998 p. 8).

6 - Para celebrar o jubileu de prata da gravação de Astrud de *Garota de Ipanema*, montou-se no Carnegie Hall uma grande festa na noite de 15 de março de 1989, com a presença de seu autor. Em 25 anos, *Garota de Ipanema* ultrapassara as 3 milhões de execuções em emissoras de rádio e televisão, fazendo de Tom o segundo autor estrangeiro mais executado nos Estados Unidos.

7 - Em novembro de 1990, dividiu com Caetano Veloso o palco, os aplausos e o prêmio Tenco do Festival de San Remo, na Itália. Convidado pelo compositor Sammy Cahn, ingressou no

fechadíssimo Hall of Fame da música popular americana, ao lado de Cole Porter, Irving Berlin, os irmãos George e Ira Gershwin e o francês Michel Legrand.

Tom Jobim faleceu no dia 8 de dezembro de 1994 em Nova Iorque. Suas canções ilustram um pouco do que há de mais representativo da canção popular brasileira urbana, influenciando gerações de cantores e intérpretes e assim, moldando o que conhecemos hoje por Música Popular Brasileira (MPB).

1.5 Considerações sobre o ensino do canto

Segundo o trabalho de PICOLLO (2006), o fato de não haver uma tradição em pesquisa da técnica de canto popular brasileiro, e também não haver especialistas nessa área, faz com que muitos professores de canto tentem adaptar para o popular a técnica erudita que detêm.

Em conseqüência desta lacuna, muitos estudantes de canto lírico enfrentam dificuldades para adaptar a técnica que aprendem em aula para o que tentam reproduzir, a partir das suas referências auditivas que são, em geral, os cantores consagrados da MPB⁹.

A idéia disseminada pelo senso comum de que "o canto popular faz mal à voz", que determinados recursos vocais ou configurações do trato vocal utilizados pelo canto popular podem ser danosos à saúde vocal, parece carregada de preconceito e pode trazer conseqüências estranhas ao ensino do canto popular.

A técnica do canto lírico¹⁰ tem sido muitas vezes apontada como a técnica "certa", que não causa danos ao trato vocal, e que, aquela técnica que não seguir os seus preceitos estará "errada" e muito provavelmente poderá trazer conseqüências irreversíveis ao cantor. Na verdade,

⁹ Alguns exemplos de cantores consagrados da MPB seriam Elis Regina, Maria Bethânia, Ângela Maria, Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros.

¹⁰ Segundo PICOLLO (2006) o termo "canto lírico" é o mais usado entre professores de canto, estudantes de canto e cantores para se referir à colocação vocal ideal para se cantar canções eruditas, sejam elas árias de ópera, oratórios e canções de câmara.

existem poucos estudos sistemáticos e pesquisas escassas médicas específicas sobre a utilização do trato vocal no canto popular, o que dificulta a discussão deste assunto, e as poucas pesquisas em geral são encontradas em periódicos internacionais de difícil acesso ao cantor-pesquisador brasileiro.

A fim de falarmos melhor sobre a questão técnico-vocal, seguiremos para o próximo capítulo relatando brevemente como cantores que realizam o trânsito erudito-popular em suas práticas musicais lidam com a referida questão.

CAPÍTULO 2

Uma visão prática

Através de uma visão prática do que acontece atualmente em termos de performances vocais quando falamos desta canção urbana, pretendemos neste capítulo colher maiores informações para a construção do processo de transição entre o erudito e o popular e vice-versa que proporemos no Capítulo 3.

O trânsito entre esses dois universos é algo comum no dia-a-dia de vários cantores, às vezes por necessidade, e às vezes por vontade. Foi pensando nisso que neste capítulo, expomos alguns dados relevantes obtidos através de uma pesquisa a qual tivemos acesso. Inspirados pela pesquisa de ZAMPIERI, BEHLAU, BRASIL (2002), elaboramos um questionário direcionado a dez cantores profissionais que transitam empiricamente entre a canção popular e a canção erudita em suas práticas musicais, explicamos o processo de criação desse questionário e, reunimos na parte final do capítulo os achados relevantes obtidos até então.

2.1 Revisão da pesquisa de ZAMPIERI, BEHLAU, BRASIL (2002)

Todas as referências apontadas por este artigo encontram-se nas notas de rodapé. Não foram incluídas como referência porque não consultamos tais fontes, mas achamos relevante sua inclusão para outros pesquisadores interessados aprofundarem este assunto.

O cantor popular em geral inicia a carreira profissional apoiado apenas no dom de cantar, sem o desenvolvimento de técnicas do canto. É bastante comum na história destes cantores o fato

de gostar de cantar e ser atraído pela música desde criança e a partir daí ser descoberto por empresários e ingressar assim na carreira profissional (OLIVEIRA, 1995)¹¹.

Cantores da noite que atuam em bares, boates, salões de baile e festas muitas vezes têm que cantar vários estilos de música para agradar ao público variado destes ambientes (SILVA & CAMPIOTTO, 1995)¹², sendo que numa única noite o repertório pode incluir samba, pagode, sertanejo, valsa, bolero, pop music, rock, MPB e até mesmo peças de clássicos como *O Fantasma da Ópera*, *A Flauta Mágica*, *Carmina Burana*, entre outros. Nestes referidos exemplos, onde o cantor popular interpreta uma obra que exige treinamento, observa-se certos ajustes fonatórios de diversos tipos. Isto pode levar o aparelho fonador a um grande *stress* por se tratar de ajustes muito distantes para cada estilo. Mas, o pior aspecto da atividade do cantor de baile é o número de horas seguidas que estes profissionais usam a voz.

Por exercer o papel de “cover”, ou seja, reproduzir sucessos de cantores famosos, o cantor de baile, na maior parte das vezes, tende a imitar a qualidade vocal dos grandes ídolos, ao contrário dos cantores líricos, que geralmente têm um padrão estético vocal pré-determinado, o cantor popular de baile é tão mais valorizado pelo público quanto mais se aproximar dos padrões estéticos de cantores famosos, os chamados “superstars”, que de acordo com BUNCH & CHAPMAN (2000)¹³ são os cantores profissionais de reconhecimento mundial, com constante assédio por parte da mídia. O uso da voz dentro de uma mesma estética certamente fortalece os músculos da laringe por propiciar uma maior coerência funcional, o que é mais favorável à saúde vocal do cantor profissional.

¹¹ Oliveira IB. a educação vocal nos meios de comunicação e arte: a voz cantada. In: Ferreira LP, Oliveira IB, Quinteiro EA & Morato EM. Voz profissional: o profissional da voz. Carapicuíba: Pró-fono; 1995. pp. 33-43.

¹² Silva MAA & Campiotto AR. Atendimento Fonoaudiológico a Cantores Populares. In: Ferreira LP, Oliveira IB, Quinteiro EA & Morato EM. Voz profissional: o profissional da voz. Carapicuíba: Pró-fono; 1995. pp. 67-90.

¹³ Bunch M & Chapman J. Taxonomy of Singers Used as Subjects in Scientific Research. J Voice 2000;14:363-69.

Há alguns estudos que apresentam as diferenças entre o canto popular, com ajustes fonatórios próximos dos ajustes da fala, e o canto lírico, que exige treinamento vocal prévio para adequação do volume e extensão vocal, e que tem como principais características o grande controle respiratório, a presença do formante do cantor e um bom padrão de vibrato. (BEHLAU 2002).

Segundo RUBIM (2000), o formante do cantor é resultado de uma concentração de energia na faixa entre 2500 e 3500 Hz, principalmente decorrente de uma acomodação laríngea associada à tensão do corpo da língua. São três os formantes relevantes para o canto. F1 e F2 que definem a vogal e o F3 que determina o nível de estridência (ring) presente na voz dos cantores treinados (cantores líricos precisam desta estridência para cantar com grandes orquestras). É o F3 que possibilita o canto sem amplificação.

Já o vibrato tem sua definição bastante controversa. Segundo VIEIRA (2004), o vibrato é uma variação regular de uma nota musical. Sua qualidade depende de três parâmetros mensuráveis. São eles: taxa (número de ciclos por segundo), profundidade (desvio da frequência em torno de seu valor médio) e regularidade (aspecto senoidal). No bel canto, a taxa do vibrato varia de 5,5Hz a 7,5Hz, e a profundidade vai de 6% a 12%, aproximadamente 1 a 2 semitons.

Na técnica vocal lírica (baseada no bel canto¹⁴ italiano) a laringe (região do aparelho fonador onde se encontram as pregas vocais) tende a permanecer em posição confortavelmente baixa no pescoço, estabilizada, mesmo nas frequências mais agudas, sendo que as mudanças de tom ocorrem principalmente pelo alongamento e encurtamento das pregas vocais. A posição baixa da laringe em frequências agudas, acompanhada de todos os ajustes do trato vocal para estabelecer aquele determinado “pitch” (percepção de frequência do som), característica da

¹⁴ Bel Canto (“belo canto” em italiano) denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana cujo auge se deu na primeira metade do século XIX (MIRNA, 2000)

técnica vocal do canto lírico, apontada por APPLEMAN (1967)¹⁵ estudada por SUNDBERG, GRAMMING & LOVETRI (1993)¹⁶ e MILLER (1994)¹⁷ foi surpreendentemente observada por LOVETRI, LESH & WOO (1999)¹⁸ durante o canto belting que por sua vez tem um padrão de laringe bastante elevada (SCHUTTE & MILLER, 1993)¹⁹. O termo “belting” é muito controverso. Várias são as definições. Entretanto, para esta pesquisa, consideramos o “belting” como sendo uma configuração determinada das misturas de registros (voz de peito e voz de cabeça) a fim de se obter um som de fala na voz cantada no maior âmbito vocal possível, principalmente na região aguda da voz.

Estes autores citados anteriormente acreditam que as diferentes qualidades vocais provocam ajustes laríngeos diferentes que variam de cantor para cantor. Do mesmo modo, SUNDBERG (1987)²⁰ refere que diferenças individuais entre cantores favorecem diferentes estratégias no uso da musculatura laríngea. Também CAMPIOTTO (1998)²¹ observou a posição da laringe relacionada mais com o estilo da música interpretada que com a técnica vocal do canto erudito. A altura da laringe está relacionada ao tipo de técnica e/ou estética utilizada. Os sons “escuros” geralmente estão associados a uma laringe mais baixa e a um espaço faríngeo maior. Em oposição, sons estridentes são produzidos com a laringe mais alta e com uma constrição antero-posterior. Sons estridentes com constrição lateral (sensação de garganta apertada) são nocivos, e tal constrição é considerada erro técnico. (PINHO, 1998)

¹⁵ Appleman R. *The Science of Vocal Pedagogy*. Bloomington: Indiana University; 1967. p. 87.

¹⁶ Sundberg J, Gramming P & Lovetri J. Comparisons of Pharynx, Source, Formant, and Pressure Characteristics in Operatic and Musical Theatre Singing. *J Voice* 1993;7:301-10.

¹⁷ Miller R. *The Mechanics of Singing: Coordinating Physiology and Acoustics in Singing*. In: Benninger M, Jacobson BH & Johnson AF. *Vocal arts medicine: the care and prevention of professional voice disorders*. New York: Thieme; 1994. pp. 61-71.

¹⁸ Lovetri J, Gramming P & Woo P. Preliminary Study on the Ability of Trained Singers to Control the Intrinsic and Extrinsic Laryngeal Musculature. *J Voice* 1999;13:219-26

¹⁹ Schutte HK & Miller DG. Belting and Pop, Nonclassical Approaches to the Female Middle Voice: Some Preliminary Considerations. *J Voice* 1993;7:142-50.

²⁰ Sundberg J. *The science of the singing voice*. Illinois: Northern Illinois University; 1987. pp. 51-91.

²¹ Campiotto AR. *Configurações do trato vocal durante o canto em músicas de três estilos*. [tese de Mestrado em Fonoaudiologia]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

Para a pesquisa realizada por ZAMPIERI, BEHLAU, BRASIL (2002), foram analisados 26 sujeitos (10 homens e 16 mulheres), todos cantores profissionais atuantes em baile, do gênero popular e com média de três apresentações semanais. A faixa etária variou entre 20 e 49 anos.

As gravações foram realizadas individualmente sendo que as provas solicitadas foram: "é" falado, "é" cantado, primeira estrofe da música *Canção da América*, cantada no estilo de canto popular, e refrão da música *Con te Partirò*, cantada em estilo de canto lírico.

Não houve controle dos tons das músicas uma vez que o objetivo foi o de avaliar o gesto motor da laringe e não a afinação ou outras características musicais.

Ingressar na carreira profissional através da imitação de cantores famosos é fato comum entre os cantores populares. Perguntados sobre este aspecto, 61,53% dos sujeitos desta pesquisa afirmaram ter iniciado a carreira profissional através da imitação. De maneira bastante interessante, ao serem perguntados sobre a habilidade para o canto, 84,61% respondeu que acredita que o canto é um dom e uma habilidade adquirida com técnica. Apesar disso, parece que para o cantor popular não é fundamental para o exercício de sua profissão o preparo técnico uma vez que atualmente apenas quatro sujeitos (15,38%) praticam aula de canto, indicando a falta de preparo vocal de tal população, fato este também verificado por OLIVEIRA (1995)². Ainda em relação à aula de canto, 76,92% dos sujeitos referiram ter praticado aula de canto, porém a maior parte destes (80%) praticou aula por um período inferior a cinco anos. O emprego pela maioria dos sujeitos de variação vertical da laringe, juntamente com alongamento e encurtamento das pregas vocais durante a realização de uma escala de frequência, é um dos aspectos que sugere o despreparo técnico de tal população.

Ao cantarem o trecho lírico, estes sujeitos fazem ajustes laríngeos semelhantes aos ajustes do canto lírico, intuitivamente. Tal consideração no entanto, diferencia-se do que acreditam

MILLER, SULTER, SCHUTTE & WOLF (1997)²², os quais defendem que um indivíduo imita um determinado tipo de emissão vocal muito mais por uma habilidade auditiva que por semelhança das posturas do trato vocal. Os ajustes são feitos inconscientemente a partir da idealização mental daquele som a ser imitado. Alguns professores de canto adotam a imitação como principal processo pedagógico. Acreditamos que a associação de uma consciência auditiva com uma percepção sinestésica seja o modelo mais adequado de aprendizagem do canto.

A não ocorrência do formante do cantor é mais um fator indicativo da ausência de treino vocal desta população sendo que, segundo BEHLAU (1996)²³, a observação do formante do cantor é uma das contribuições clínicas da análise acústica que permite a distinção entre vozes treinadas e não treinadas.

KOUFMAN, RADOMSKI, JOHARJI, RUSSEL & PILLSBURY (1995)²⁴ observaram que cantores amadores apresentam padrões elevados de tensão laríngea em relação a cantores profissionais sendo que destes, os cantores populares apresentam padrões de tensão laríngea maiores que os cantores líricos. Sugere-se ainda a comparação, através da análise perceptivo-auditiva, do canto em estilo lírico entre cantores populares e líricos.

De acordo com resultados obtidos pela pesquisa citada anteriormente, duas considerações foram relevantes para este trabalho. São elas:

1. Ao cantar um trecho de música em estilo lírico, o cantor popular muda a qualidade vocal, aumentando o vibrato, o volume vocal, melhorando a ressonância vocal e sobrearticulando as palavras;

²² Miller DG, Sulter AM, Schutte HK & Wolf RF. Comparison of Vocal Tract in Singing and nonperiodic Phonation. *J Voice* 1997;11:1-11.

²³ Behlau M. Considerações sobre a análise acústica em laboratórios computadorizados de voz. In: Araújo R, Pracownik A & Soares L. (ed.) *Fonoaudiologia Atual*. Rio de Janeiro: Revinter; 1996. pp. 93-115.

²⁴ Koufman JÁ, Radomski TA, Joharji GM, Russell GB & Pillsbury DC. *Laryngeal Biomechanics of the Singing Voice*, 1995. Disponível em <http://www.bgsm.edu/voice>. Acesso em 13/11/1999.

2. Os ajustes laríngicos são diferentes para o canto em estilo popular e lírico;

Os dados da pesquisa referida nos mostram uma das facetas do trânsito entre o erudito e o popular na canção urbana. Se um cantor popular de baile é capaz de modificar os ajustes laríngicos a fim de cantar em estilo lírico, podemos supor que o inverso seja viável, ou até mais fácil um cantor lírico ajustar a sua laringe para cantar em estilo popular. Mais fácil porque segundo a pesquisa acima, cantar no estilo popular exige uma desconstrução de padrões pré-estabelecidos referentes ao uso da laringe. Deveria ser mais fácil, mas em contrapartida, há uma tendência do cantor com treinamento lírico de longa duração, apresentar uma laringe tão automatizada, que fatalmente levará um sotaque lírico para o canto popular.

Não pretendemos aqui abordar diretamente aspectos de saúde vocal, mas sim, ressaltar que esta prática é comum e pode ser muito bem uma escolha profissional para cantores líricos e populares. Defendemos o não-preconceito em relação a esta prática, pois infelizmente, muitos profissionais da voz, professores de canto e cantores possuem opiniões preconceituosas que muitas vezes restringem não só a si próprios como também a estudantes e pessoas que têm pouco conhecimento sobre o assunto. Não afirmamos que tal transição seja simples, mas que é possível e que deve ser estudada com mais atenção.

2.2 Pesquisa realizada por este autor

Diante da necessidade de saber sobre outras facetas do trânsito empírico que existe na prática musical de cantores atuantes no mercado de hoje, construímos um questionário cujos dados pudessem embasar ainda mais a construção de um processo de transição entre o erudito e o popular na canção urbana brasileira do século XX.

Tal questionário foi direcionado via correio eletrônico a 10 cantores profissionais (5 homens e 5 mulheres) entre os meses de setembro e outubro de 2007. Os indivíduos entrevistados possuem experiência comprovada em cantar no estilo lírico e no estilo popular, e são atuantes no mercado contemporâneo. A reunião, a comparação de suas respostas e as conclusões a que chegamos estão organizadas na parte final deste capítulo.

Vale ressaltar que, como resultado desta pesquisa, outras questões surgiram como, por exemplo, a criação no Rio de Janeiro de um Bacharelado em Canto com foco no Canto Popular. Tal lacuna no ensino do canto em nível universitário com certeza contribui para a falta de informação existente em relação ao trânsito entre o erudito e o popular na canção brasileira. As duas universidades públicas do Rio de Janeiro com Bacharelado em Canto formam apenas cantores dentro do treinamento na técnica lírica.

O questionário é composto de doze perguntas encontradas a seguir:

Pergunta número 1 – Qual a sua classificação vocal ?

- Soprano
- Mezzo soprano
- Contralto
- Tenor
- Barítono
- Baixo
- Outra ->

Pergunta número 2 – A quanto tempo trabalha como cantor(a)?

- Entre 1 e 5 anos
- Entre 5 e 10 anos
- Entre 10 e 15 anos
- Mais de 15 anos

Pergunta número 3 – Cite 3 cantores(as) que servem de referencial vocal para você e explique o porque de suas escolhas :

Pergunta número 4 – Quais estilos de música você está acostumado(a) a cantar?

- MPB
 - Pop/Rock nacional
 - Pop/Rock internacional
 - Teatro musical
 - Erudita – ópera/oratório
 - Erudita - câmara
- Outros:

Pergunta número 5 – Dentre o(s) estilo(s) escolhido(s), qual o estilo de música que você mais gosta de cantar? Explique o porque:

Pergunta número 6 – E qual seria o estilo que você considera mais fácil de cantar? Por quê?

Pergunta número 7 – E qual seria o que você considera mais difícil de cantar? Por que?

Pergunta número 8 – Você já teve problemas de saúde vocal em função da sua rotina de trabalho como cantor(a)? Em caso de resposta afirmativa, conte:

Pergunta número 9 - Já teve aulas de canto lírico? Ouve música erudita?

Pergunta número 10 – Já teve aulas de canto popular? Ouve música popular?

Pergunta número 11 – Se você tivesse que ser classificado(a) em cantor(a) popular ou cantor(a) erudito(a), como se classificaria?

Pergunta número 12 – Quais são as principais dificuldades que você percebe enquanto cantor(a) quando transita do universo erudito para o popular e vice-versa?

- Fazer a passagem da voz de peito para a voz de cabeça
- Fazer a passagem da voz de cabeça para a voz de peito
- Por ou tirar vibrato
- Pouca cultura musical a respeito de um universo ou outro
- Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro
- Outras:

2.3 Principais dados

A seguir, os dados reunidos pela entrevista estão explicitados e organizados através das tabelas 2.1 e 2.2:

Obs: as respostas dadas à pergunta de número 12 não estão inseridas no gráfico por serem textualmente muito diferentes entre os cantores entrevistados. Estas e as conclusões as quais chegamos estão apresentadas no texto posterior às tabelas citadas. Todas as respostas encontram-se no material em anexo.

Tabela 2.1 - Respostas dos sujeitos do sexo feminino

PERGUNTAS	SUJEITO 1	SUJEITO 2	SUJEITO 3	SUJEITO 4	SUJEITO 5
1 classificação	Soprano	Soprano	Soprano	Soprano	Mezzo
2 experiência	Entre 5 e 10 anos	Entre 10 e 15 anos	Entre 10 e 15 anos	Entre 5 e 10 anos	Entre 10 e 15 anos
3 referências	diversas	diversas	diversas	diversas	Diversas
4 estilos musicais nos quais está acostumada a cantar	vários	MPB Pop -Rock Teatro musical	Teatro musical Erudita ópera/ oratório Erudita câmara MPB	MPB Pop -Rock Teatro musical Erudita ópera/ oratório Erudita câmara Negro Spirit. New Age, Gospel	MPB Teatro musical Erudita-câmara
5 estilo favorito	Teatro musical	todos	Teatro musical e opereta	Erudito	Barroco Espanhol moderno Chico buarque
6 estilo mais fácil	Pop/rock nacional	MPB e pop	MPB	Popular	Não é o estilo que dificulta
7 estilo mais difícil	Ópera	Teatro musical	Ópera	Erudito	Não é o estilo que dificulta
8 já teve problemas vocais	sim	Sim, nada grave	Não, no máximo cansaço vocal	Sim	Sim
9.1 já teve aulas de canto lírico	sim	Sim	Sim	sim	Sim
9.2 ouve erudito	sim	Sim	Sim	Sim	Sim
10.1 já teve aulas de canto popular	sim	Sim	Sim	Não	Sim
10.2 ouve popular	sim	Sim	Sim	Sim	Sim
11 como se classifica em relação a erudito e popular	Crossover singer	Cantora popular com formação parcial erudita	Cantora versátil	Cantora versátil	Não entendi

Tabela 2.2 - Respostas dos sujeitos do sexo masculino

PERGUNTAS	SUJEITO 6	SUJEITO 7	SUJEITO 8	SUJEITO 9	SUJEITO 10
1 classificação	Tenor	Tenor	Tenor	Baritenor	Barítono
2 experiência	Entre 10 e 15 anos	Entre 5 e 10 anos	Entre 5 e 10 anos	Entre 10 e 15 anos	Entre 10 e 15 anos
3 referências	diversas	diversas	diversas	diversas	Diversas
4 estilos musicais nos quais está acostumado a cantar	MPB Pop/Rock Teatro musical Erudita ópera oratório Erudita câmara Tango bolero jazz	MPB Pop/Rock Teatro musical Erudita ópera oratório Erudita câmara	MPB Pop/Rock Teatro musical Erudita câmara	Pop/Rock internacional Teatro musical Erudita ópera/oratório	MPB Pop/Rock Samba, Bossa nova MPB, jazz, erudita coral.
5 estilo favorito	Ópera	Teatro musical	Rock	Teatro musical	Sem preferências
6 estilo mais fácil	MPB	Sem preferências	Rock	Teatro musical	Música coral
7 estilo mais difícil	Erudito câmara	Ópera	Lírico	Ópera	Belting em musicais
8 já teve problemas vocais	Sim	Sim	Sim	Sim, mas nada muito grave	Não
9.1 já teve aulas de canto lírico	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
9.2 ouve erudito	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
10.1 já teve aulas de canto popular	Sim	Não	Sim	Não	Sim
10.2 ouve popular	Sim	Sim	Sim	Não	Sim
11 como se classifica em relação a erudito e popular	Cantor popular	Cantor popular	Cantor popular	Cantor Erudito	Cantor popular

De acordo com as informações obtidas pela análise das respostas, podemos citar dados interessantes que traçam um possível perfil dos cantores que realizam o trânsito “erud/pop” em suas práticas musicais. Um dado seria o fato de que a experiência profissional que tais cantores possuem é superior a 10 anos na maioria dos casos. Outra observação interessante é a de que todos os indivíduos consideram como referência vocal cantores representantes de estilos diferentes. Tais referências vão desde cantores populares como Elis Regina, Maysa, Elvis Presley, Frank Sinatra, Fred Mercury e João Nogueira a cantores líricos como Kiri Te Kanawa, Renata Scotto, Maria Callas e Luciano Pavarotti. A grande maioria dos entrevistados se considera apta a cantar músicas em estilo MPB e também já teve algum tipo de problema vocal. Os problemas mais citados foram fadiga vocal, espessamentos e problemas com refluxo gastro-

esofágico. Esta maioria já teve aulas de canto lírico e popular e tem o hábito de ouvir canções e cantores desses dois universos. Embora não seja uma unanimidade, o estilo considerado mais fácil de cantar é a MPB, o mais difícil é o Erudito (englobando ópera e canção de câmara) de forma geral e o que grande parte dos cantores gosta mais de cantar é o Teatro Musical. Quanto a se considerarem cantores líricos ou populares, a maioria dos entrevistados se considera cantor popular.

A longa experiência profissional e a admiração por cantores de estilos diferentes entre si são fatores determinantes para a prática do trânsito erud-pop. Se um cantor gosta de cantar músicas interpretadas por Pavarotti (cantor lírico – tenor) e também músicas interpretadas por Fred Mercury (cantor popular – tenor), e possui um bom conhecimento técnico-vocal e estilístico conquistado também pelos anos de exercício profissional, ele estará muito propenso a realizar o trânsito erud-pop. Daí, também podemos sugerir que para um cantor que se identifica apenas com um estilo musical, lida profissionalmente apenas com este estilo, e não possui um auto-conhecimento técnico consistente, será muito mais difícil realizar o trânsito e, caso o faça, terá grandes chances de não ser coerente nesta prática, ou seja, poderá ocorrer o que podemos chamar aqui de “descaracterização estilística” (quando uma canção, por exemplo, sofre mudanças tão profundas em alguns ou todos os seus parâmetros que torna-se irreconhecível ao ouvinte como pertencendo ao estilo musical original)²⁵.

Todo o estilo que não é muito restrito em termos de regras estéticas é um bom campo de trabalho para o cantor que realiza o trânsito erud-pop, o que já não acontece com a ópera, o oratório e a canção de câmara, pois tais estilos possuem regras estéticas muito bem definidas, e qualquer mudança em uma delas soa no mínimo incoerente. Isso também explica o fato de o

²⁵ Podemos exemplificar tal situação ao imaginarmos uma cantora lírica acostumada a cantar papéis em óperas de Puccini usando a mesma colocação vocal para cantar uma canção no estilo da bossa-nova.

canto erudito ser considerado como o mais difícil de ser executado. A intuitividade no canto possui menos espaço neste caso do que em outros universos, o que quase chega a exigir que o cantor que quer estabelecer sua carreira como cantor lírico estude sistematicamente a técnica vocal lírica.

Vale a pena ressaltar um importante dado obtido informalmente através de conversa com cada um dos cantores entrevistados: todos eles demonstraram o desejo de cursar um Bacharelado em Canto que possuísse um foco na Canção Popular. Tendo em vista esta informação, procuramos conversar também informalmente com mais alunos de música da Unirio e percebemos que este desejo é manifestado por vários alunos que atualmente cursam as faculdades de Licenciatura Plena em Música e Bacharelado em MPB.

Considerando o panorama do mercado musical da atualidade, vemos que o Teatro Musical vem tomando espaço e ganhando cada vez mais notoriedade e relevância, fazendo com que cantores queiram trabalhar neste mercado, e para isso, tenham que se adequar às exigências do mesmo. Por ser um estilo “híbrido”, pois tem a música relacionada ao teatro e ao estilo literário no qual a peça foi idealizada (musicais com caráter “pop”, ou mais clássicos, etc.), acaba exigindo do cantor maior consciência técnica e versatilidade vocal para poder interpretar diferentes personagens. Em geral, esses cantores ou possuem uma certa intuição para adquirir esta versatilidade, ou se preparam tecnicamente através de aulas de canto²⁶. Daí, verifica-se que há uma lacuna no ensino superior de música no Rio de Janeiro, pois não há um curso superior que atenda a este perfil de cantores, o que faz com que muitos deles, para terem um diploma de nível superior, se sujeitem a fazer cursos que não suprem tais necessidades, o que acarreta em diferentes problemas como baixo rendimento, índice elevado de evasão, etc.

²⁶ Segundo PICCOLO (2006), vários cantores profissionais tiveram sua formação técnica construída também através da adaptação do conhecimento técnico adquirido por meio de aulas de canto lírico para o universo popular.

Em relação à saúde vocal, de acordo com as informações mostradas na parte 2.1 deste capítulo e também de acordo com o relato dos cantores, podemos deduzir que o trânsito erud-pop, quando é feito de forma não cuidadosa e incoerente pode acarretar em problemas vocais. Quando um cantor vai cantar uma ópera e no dia seguinte tem que cantar num show de rock e no outro dia tem que voltar a cantar a mesma récita de ópera, ele muito provavelmente terá algum tipo de problema, pois são estilos que exigem tratos laríngeos muito diferenciados, com posturas corporais diferentes, enfim, vários aspectos contrastantes. E, como a produção vocal depende principalmente dos músculos intrínsecos da laringe e dos músculos da cintura abdominal, devemos pensar na voz como pensamos em qualquer atividade muscular (RUBIM, 2000). Como exemplo, podemos imaginar a seguinte situação: se uma pessoa exercita com pesos bem pesados os músculos do braço e, no dia seguinte vai desenvolver uma atividade de pintura em porcelana, ela provavelmente terá problemas na segunda atividade, pois enquanto na academia ela precisou de força muscular, na pintura ela precisará de leveza e precisão, e num curto espaço de tempo, o músculo não se “reprograma” para atender de forma eficaz a outro estímulo tão contrastante. É necessário que o cantor que realiza o trânsito erud-pop saiba como organizar a sua carreira a ponto de nunca sobrecarregar os músculos vocais, para que estes estejam sempre aptos a atender às suas necessidades profissionais. Junto com este cuidado, existem outros que variam de cantor para cantor, e, não são foco do presente trabalho, visto que nos propomos apenas a desenvolver uma proposta interpretativa para que os universos erudito e popular na canção brasileira urbana do século XX possam ser intercambiáveis quando um mesmo cantor se propõe a executar canções de um universo e de outro. A saúde vocal é uma preocupação primordial para qualquer tipo de cantor que queira ter uma carreira duradoura. Qualquer estilo musical, se mal executado e sem a consciência da percepção do abuso vocal, pode ser em maior ou menor grau prejudicial à voz.

Para que este assunto seja aprofundado, sugerimos que outros pesquisadores investiguem a questão dos mecanismos de peso e leveza e sua relação com a opção do cantor “versátil”. Outra lacuna de pesquisa a ser feita é sobre a carreira dos cantores que tentam permanecer nos dois estilos.

Nosso trabalho não pretende investigar tais assuntos, mas abrir uma discussão para que se estabeleçam novos rumos para o ensino-aprendizagem do canto, cuidando dos profissionais cantores populares e eruditos. Não defendemos que os professores de canto tenham obrigação de atuar nas duas áreas, mas que, no mínimo, tenham conhecimento e discernimento para decidir se estão instrumentalizados ou não para ensinar para os profissionais das duas áreas. A maioria dos professores de canto recebeu orientação erudita em sua formação acadêmica. Como resultado, não possuem orientação sobre as diferenças técnicas entre um universo e outro. Isso sim é relevante nas investigações que fizemos: a necessidade de serem criados bacharelados e pós-graduações que também cuidem do ensino-aprendizagem do canto popular. O mercado crescente do Teatro Musical é mais um indicativo desta necessidade.

O presente trabalho se propõe a clarificar tais diferenças técnicas entre o erudito e popular com foco na performance, e, também a partir delas, desenvolver um processo de transição entre esses dois universos na canção brasileira urbana do século XX. É este assunto que apontamos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

Processo de transição do erudito para o popular e vice-versa

Que diferenças e proporções fazem com que reconheçamos um estilo ou outro no âmbito da performance vocal? E que diferenças existem entre todas essas "facetas" do canto popular brasileiro urbano e o canto lírico brasileiro? É possível que um cantor transite entre esses dois universos e consiga se manter fiel às exigências estilísticas do popular e do erudito? Em que se fundamentam tais diferenças? Essas questões de pesquisa deflagraram todo processo de investigação deste trabalho. Para desenvolver tal investigação foram utilizados os seguintes referenciais teóricos: MILLER (1986), RUBIM (2000) e ABREU (2001).

Richard Miller é uma das maiores autoridades em pedagogia vocal nos Estados Unidos e muito conceituado na Europa por preservar os conceitos adotados pelo bel canto em sua abordagem técnica. Também é a referência para os profissionais da voz, incluindo fonoaudiólogos, vocologistas e otorrinolaringologistas no Brasil e no exterior.

Dra. Mirna Rubim é cantora lírica com comprovada experiência em ópera, teatro musical e música popular, não só por sua atuação nos palcos mas também por ser a professora de técnica vocal de vários artistas atuantes no segmento popular, tais como Soraya Ravenle, Alessandra Verney, Cris Gualda e Raul Veiga.

Felipe Abreu é um dos pesquisadores mais atuantes no Brasil na área de canto popular e, além de ter artigos publicados no Brasil, é professor de canto de grandes nomes da música popular brasileira como, por exemplo, Sandy, Ana Carolina e Tony Garrido.

3.1 Parâmetros vocais

Podemos sugerir que, na maioria das culturas mundiais, a técnica vocal está estreitamente ligada à dos instrumentos musicais. Dificilmente encontraremos uma sofisticação técnica no canto onde não há sofisticação técnica na construção e/ou na execução de instrumentos musicais (aí incluídas a música árabe, hindu, chinesa, por exemplo). A voz humana busca ter a precisão, a agilidade, a extensão, o volume e a variedade de timbres que os instrumentos possuem.

Esta "busca" vocal por mais controle de volume, mais extensão, mais riqueza de timbres, ornamentos cada vez mais rápidos, provocou "mudanças" vocais posteriormente incorporadas à tradição do canto lírico.²⁷ Estas mudanças também são decorrentes do aumento das salas de espetáculos, das orquestras, e por conseguinte, das composições que foram exigindo mais dos cantores para atender a esta nova realidade (PACHECO, 2006, p.19).

A estética contemporânea do canto popular urbano ocidental também está intimamente ligada à questão tecnológica, mas não apenas dos instrumentos; as grandes novidades são o uso do microfone, o registro fonográfico e sua difusão. Quando já não era mais possível estender os limites do desenvolvimento acústico natural da voz nos teatros e salas de concerto (Wagner chegou ao seu limite), deu-se o começo da era do canto microfonado, capaz de atingir níveis de volume nunca antes imaginados sem necessitar da "perfeição atlética" da técnica vocal erudita, possibilitando a (re)incorporação de tipos de emissão e projeção vocal do "cidadão comum". Paralelamente, com a criação e difusão de novos instrumentos elétricos e eletrônicos (teclados, guitarras, órgãos elétricos, sintetizadores, etc), a voz humana passa a apresentar uma variedade de timbres ainda maior. Os "ruídos" na voz (as impurezas, a rouquidão, a soprosidade, os gritos, os

²⁷ Exemplos de mudanças citadas por ABREU (2001) seriam: a voz de cabeça masculina ou "falsetto" dos castrati (ver página 38), os ornamentos do Barroco, os sobreagudos femininos a partir de Mozart, o dó de peito dos tenores a partir do século XIX, o desenvolvimento da projeção vocal no século XIX para "furar" as orquestras de mais de 100 figuras, os microtons vocais e instrumentais da música eletroacústica contemporânea.

sussurros) e nos instrumentos (distorções, bendings, microfônias, delays, hummings e buzzings) passam a ser incorporados esteticamente, rompendo de vez com a idéia de que beleza seria igual a pureza. Tal idéia simboliza uma discussão estética que atinge bastante o universo da canção popular brasileira. O que há de “feio” na voz não é considerado necessariamente uma característica negativa, e em alguns momentos pode até significar uma identidade vocal apreciável. Já na canção erudita, a beleza vocal é um dos objetivos mais buscados pelos cantores líricos. Todavia, discorrer sobre a estética do belo não é objetivo deste trabalho.

A seguir, citaremos alguns dos principais pontos de diferenças entre o erudito e o popular com referência em:

1) **classificação vocal:** a tradicional categorização vocal (sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos, baixos e suas inúmeras subcategorias lírico, dramático, por exemplo) passa a não ter mais importância no canto popular, já que o cantor pode mudar a tonalidade da obra para melhor adequá-la à sua própria tessitura vocal.

2) **emissão vocal:** a emissão não precisa - e em alguns casos, nem deve - ser límpida (sem "ruídos") e estável (sem variações gritantes de timbre e ressonância, com eliminação de "defeitos" e impurezas). Fisiologicamente, o cantor popular abandona a técnica de estabilização da posição das cartilagens laríngeas e dos seus músculos intrínsecos e extrínsecos, aproximando-se muito mais da fisiologia da voz falada, com sua instabilidade e variedade.

3) **ressonância vocal:** o equilíbrio das ressonâncias no canto lírico dá vez à extrema variedade de ressonâncias do canto popular. No erudito, dependendo do nível de hipernasalidade²⁸ ou hiponasalidade²⁹, guturalidade³⁰, vogais marcadas, e metalização do timbre, a voz pode não se

²⁸ Segundo PEREIRA (2006), a hipernasalidade deve-se a uma insuficiência velo-faríngea. Caracteriza-se pela associação inapropriada ou excessiva das cavidades oral e nasal, que conduz a uma saída excessiva de ar pelo nariz.

²⁹ Segundo PEREIRA (2006), a hiponasalidade é uma redução na ressonância nasal, sendo ouvida quando a passagem nasal está parcialmente bloqueada ou a entrada para as passagens nasais está parcialmente obstruída.

tornar adequada. Mas, no popular, tais níveis desses parâmetros são referências estéticas para reconhecermos imediatamente determinado intérprete, gênero (a voz adequada para o samba, para o rock ou para o sertanejo) ou procedência lingüística (sotaque carioca, paulista, e outros).

Ter um conjunto de características vocais que definam a voz do cantor como única é algo buscado no meio do canto popular, pois significa o referencial máximo de sucesso de um cantor quando este é reconhecido, dentre outras coisas, por tais características.

4) **técnica respiratória e de apoio:** o canto lírico necessita de até três vezes mais capacidade respiratória do que a fala espontânea, para poder atingir grande projeção vocal em frases longas; em contrapartida, com o microfone, esta necessidade foi atenuada, aproximando-se da espontaneidade do mecanismo respiratório da fala (ABREU 2001).

5) **uniformização de registros laríngeos:** a estética do canto lírico busca desenvolver toda a extensão vocal criando a ilusão para o ouvinte de que não existem as chamadas quebras de registro (do registro modal ou de peito para o de cabeça, para o de falsete, para o de flauta³¹), criando auditivamente a impressão de uma voz uniforme do grave ao agudo, o que requer grande desenvolvimento técnico. Por outro lado, o canto popular vai permitir a quebra de registros como um novo recurso de timbre, revelando esta "imperfeição" como parte da natureza fisiológica da voz. Hoje, as quebras de registro estão mais ou menos presentes em diversos gêneros musicais (country, folk, rhythm & blues, gospel, sertanejo, MPB, pop, rock, jazz, por exemplo).

6) **tessitura, inteligibilidade articulatória e papel social:** a voz feminina que recebeu treinamento clássico utiliza o registro de cabeça na região aguda, o que é mais eficaz para a

³⁰ Segundo PINHO (1998), a guturalidade é a priorização do foco de ressonância laringo-faríngea no som produzido pelo indivíduo, um som com muita fonte (origem do som) e pouco filtro (tratamento do som), um som pobre em harmônicos.

³¹ Esta nomenclatura para os diferentes registros vocais foi adotada por ABREU (2001) em seu artigo para o 1º Encontro da Palavra Cantada. Não é foco deste trabalho discutir tais nomes que apresentam controvérsia e variam de autor para autor. Apontamos tal assunto para pesquisas posteriores.

projeção por sobre a orquestra. A partir de certa altura (por volta do sol 4³²) já é acusticamente impossível articular palavras ou discernir-se com precisão os fonemas vocálicos. Nesta região a pressão sonora é muito grande e os ajustamentos técnicos exigidos no treinamento lírico geram muita distorção nas vogais. Associado a isto, as consoantes, que são ruídos intervocálicos, ficam ininteligíveis: primeiro, pela competição sonora com as vogais; segundo, porque a maioria das consoantes é produzida em altas frequências próximas às frequências do formante do cantor, que é o formante responsável pela estridência vocal dos cantores líricos. Sem esta estridência característica eles não poderiam cantar com uma orquestra sinfônica sem microfone (VIEIRA, 2004, p. 74).

Por esta razão no canto lírico geralmente não se "entende" as palavras que principalmente as vozes femininas agudas cantam nos agudos de uma ária. Dentro da estética do canto lírico, até certo ponto, isto é aceito sem grandes problemas. Afinal, o que importa nesta estética é a beleza da voz e a perfeição da técnica vocal. A inteligibilidade na ópera em grandes teatros não é a prioridade. Em contrapartida, no canto de câmara espera-se tanta inteligibilidade quanto no canto popular, mas para que isso ocorra é preciso respeitar o conceito de "câmara", ou seja, pequena sala ou cômodo. Inteligibilidade no canto lírico é sinônimo de voz menor, extensão central e salas pequenas.

No canto popular a exigência maior é a inteligibilidade. Por causa disso, a tessitura das cantoras foi baixando para regiões próximas à da fala e hoje aplaudimos vozes graves que dificilmente teriam vez no canto lírico, como as de Maria Bethânia, Ana Carolina e Ivete Sangalo.

Em movimento análogo, a voz masculina erudita que se recusava à "delicadeza" do falsete e encorpava seus agudos de peito com técnicas chamadas de "cobertura" ou "semicobertura", passa,

³² Consideramos neste trabalho o Dó central como sendo o Dó3.

no canto popular, a se permitir mostrar o seu "lado feminino", em gritos, estridências, falsetes. As vozes de baixo, com sua autoridade e "macheza", são hoje praticamente ausentes do canto popular.

As tessituras femininas do canto popular hoje aproximam-se das masculinas, ao mesmo tempo em que fusionam-se papéis sociais femininos e masculinos. Não raro nos perguntamos ao ouvirmos pela primeira vez um cantor popular: "será homem ou mulher?", situação que é muito diferente de quando pensamos num soprano ou nos antigos castrati³³. Estamos hoje diante de uma androginia vocal, análoga à, digamos, androginia nos papéis sociais. Este trabalho não propõe a discussão desse tema, mas aponta para pesquisadores que queiram desenvolvê-lo.

A seguir, exibimos dois quadros resumidos comparando o erudito e o popular no que diz respeito aos objetivos estéticos para a voz:

Quadro 3.1 - Objetivos estéticos para a voz no universo ERUDITO.

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">▪ Há um "ideal de emissão" para cada tipo de voz e estilo musical (o soprano verdiano ou wagneriano, o tenor mozartiano ou irlandês, a emissão adequada para a ária de Puccini ou para o oratório de Bach).▪ Emissão límpida e estável, com domínio das regiões de passagem▪ Uniformização de registros (peito/cabeça)▪ Eliminação de irregularidades e impurezas▪ Agudos cobertos ou semi-cobertos▪ Mulheres: ênfase no registro de cabeça▪ Homens: não usam falsete, em geral, executam notas agudas com voz de peito▪ Classificação vocal imprescindível▪ Qualidade da emissão mais importante que enunciação (em geral)▪ Acústico (sem amplificação) buscando quase sempre o desenvolvimento da intensidade, projeção vocal (harmônicos, formante do cantor)▪ Vibrato sempre presente▪ Laringe estável (voz mais bem-temperada, "redonda" com equalização entre vogais)▪ Hipernasalidade rejeitada |
|--|

³³ Homens que desempenhavam papéis explicitamente femininos no teatro lírico no século XVII e XVIII. Em geral eram jovens que eram castrados para preservar a sua laringe infantil e manter sua ressonância de soprano ou mezzosoprano na idade adulta.

Quadro 3.2 - Objetivos estéticos para a voz no universo POPULAR

- Não há "ideal de emissão"; o cantor popular vai valorizar a personalização intransferível de seu "timbre", para que seja reconhecido à primeira audição (a voz da Elis Regina, da Maria Bethânia, do Roberto Carlos)
- Emissão pode ser variável, "suja" ou soprosa
- Possível exploração das diferenças e até quebra entre registros (peito/cabeça)
- Incorporação de irregularidades e impurezas como marca pessoal
- Agudos podem ser abertos
- Mulheres: ênfase no registro de peito
- Homens: uso do falsete é comum
- Classificação vocal prescindível
- Enunciação mais importante que qualidade da emissão (em geral)
- No séc.XX, canto popular urbano quase sempre microfonado: busca da coloquialidade; não há necessidade do formante do cantor
- Vibrato opcional
- Posição da laringe variável (próxima da variação existente na fala); em alguns casos como no "belting" ou sertanejo a laringe é mais elevada;
- Vogais mais distintas entre si
- Hipernasalidade aceita em alguns estilos

Estas questões técnicas abordadas nos tópicos acima não são o foco deste trabalho. Nossa intenção é de apenas delimitar as diferenças entre o universo erudito e o popular no que diz respeito aos principais aspectos da técnica vocal. Ao comparar, analisar e compreender tais diferenças, acreditamos que o cantor profissional possa transitar mais facilmente entre essas duas áreas e, na medida do possível, de forma mais coerente. A consciência dos parâmetros discutidos neste capítulo fará, pelo menos, os cantores profissionais questionarem seus valores estéticos, estilísticos e pessoais com bases mais teóricas e técnicas, e não baseados em "achismos" não fundamentados.

A seguir, serão abordados alguns aspectos estilísticos que diferenciam esses dois mundos na canção brasileira urbana.

3.2 Parâmetros estilísticos

A música erudita no Brasil, que teve sua fase histórica mais importante com a escola nacionalista de composição, permaneceu presa à matriz européia até a primeira metade do século XX no período referente à Semana de Arte Moderna (1922). As expressões populares, pelo contrário, nascidas da confluência étnica, fizeram do cancionário brasileiro um dos mais ricos da América desde o início da colonização (ACEA, 2007).

Na música erudita ocidental, o autor é quem na maioria das vezes determina o caráter da obra. Nela, são determinados preceitos musicais que devem ser respeitados como, por exemplo, palavras, linha melódica, divisão rítmica, harmonia, andamento, tonalidade, acompanhamento instrumental, indicações de dinâmica, caráter geral da peça. O cantor lírico vai trabalhar com muito requinte técnico e estético para ao mesmo tempo traduzir (sem trair) o espírito original da obra e acrescentar-lhe sua interpretação pessoal, que deve diferenciar-se das dos outros cantores.

No caso do canto popular, quem determina o caráter da obra na maioria das vezes é o próprio intérprete. Ele pode, com maior ou menor intensidade, mudar as características da canção como, por exemplo, nas variações sutis ou gritantes na linha melódica, na divisão rítmica, no andamento, na harmonia, no acompanhamento instrumental, na dinâmica, tonalidade à sua escolha; um samba vira reggae, um rock vira MPB, uma bossa nova vira sertanejo.

ABREU (2001) aponta que o canto popular urbano ocidental contemporâneo pode ser descrito essencialmente como um canto da matéria/razão (onde a comunicação verbal feita pelo texto que está sendo cantado está em primeiro plano) mais que um canto do espírito/magia (onde a comunicação não-verbal, feita abstratamente pelo som vocal em si está em primeiro plano) ainda que elementos mágicos possam ser encontrados: são os láláiás, ôôôôs, iéiéiés, mmmms, utererês, ila-ila-riês, dup-du-rus e tchup-tchup-rás, novos “mantras” da ancestral magia vocal que invadem os discursos da música urbana cotidiana.

Para resumir e organizar as idéias apresentadas anteriormente, a seguir desenvolvemos um quadro comparativo entre o canto erudito e o canto popular (ambos ocidentais, urbanos e modernos), dentro de uma visão estética.

Quadro 3.3 – Quadro comparativo entre o canto erudito ocidental moderno e o canto popular urbano ocidental moderno (adaptado de ABREU, 2001 e RUBIM, 2000)

CANTO ERUDITO OCIDENTAL MODERNO	CANTO POPULAR URBANO OCIDENTAL MODERNO
Historicamente...	
Descende da metodização das escolas de canto européias (italiana, francesa, inglesa, alemã) especialmente a partir do séc. XVII, consolidando-se no chamado "bel canto". Sua consolidação dá-se concomitantemente com o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais, ao surgimento da ópera, à construção de grandes salas de concerto e à formação de uma nova elite burguesa que incorpora os valores culturais da aristocracia.	Aproveita tendências do canto popular espontâneo, sempre com influências da música sacra e profana, com maior ou menor troca de informações entre culturas locais. Com o advento do disco, ganha enorme importância comercial no séc. XX, devido à ascensão da nova classe média urbana e à popularização de meios como o rádio, cinema, TV, CD, vídeo, etc. Sua difusão é tão grande que passa a influenciar os costumes da população urbana em escala mundial.
Aspectos musicais...	
Deve-se respeitar: Linha melódica, ritmo, andamento, tonalidade, tipo de acompanhamento (instrumentação pré-determinada), regras de estilo, indicações de dinâmica, enfim, o compositor determina o caráter da obra	Pode haver variações em: tonalidade, tipo de acompanhamento (instrumentação pós-determinada), regras de estilo, indicações de dinâmica, enfim, o intérprete e os arranjadores determinam o caráter da obra
Hoje geralmente dissociado da dança	Freqüentemente associado à dança
Hoje a improvisação é rara; as regras de estilo são mais ou menos consensuais	Improvisação livre; as regras de estilo existem informalmente, mas podem ser subvertidas
O cantor deve possuir sólida educação musical e cultural (história da música, solfejo, teoria, harmonia, regência, idiomas, artes cênicas, técnica vocal, etc.); em geral com formação universitária específica	O cantor nem sempre possui educação musical formal; opções de formação universitária específica (canto popular) insipientes ou inexistentes; deve, porém, possuir grande informação musical, cultural e tecnológica
As grandes estrelas devem cobrir um extenso repertório abrangendo vários gêneros e estilos (ópera, oratório, canções; clássico, barroco, impressionista, romântico, etc.)	As grandes estrelas em geral se atêm a um gênero definido (samba ou rock ou pop, etc.) para se firmarem no mercado, formando um público fiel
Pouca ou nenhuma presença de tecnologia no dia-a-dia do cantor lírico (frequentemente acompanhado por instrumentos acústicos apenas)	Grande presença de tecnologia (microfones, monitores de ouvido e de chão, equalizadores, compressores, periféricos de efeitos, etc) no dia-a-dia do canto

O agrupamento acima foi formulado a partir das relações entre as informações encontradas ao longo destes três capítulos. Tais relações também se baseiam na análise auditiva de músicas que exemplificam cada estilo citado, e nas características vocais “exigidas” que caracterizam vocalmente cada um.

Outros parâmetros musicais que também merecem atenção são:

Forma: na canção erudita, a forma é pré-definida pelo compositor geralmente apresentando alto nível de sofisticação e deve ser respeitada pelo intérprete. Já na canção popular, a forma precisa ser simples para que seja acessível ao grande público que, na maior parte das vezes, é leigo musicalmente³⁴. Tais formas são passíveis de serem mudadas dependendo do intérprete e a simplificação de tais formas no canto popular é imprescindível para o “sucesso” de uma canção. Na canção erudita, esta simplificação não é uma preocupação prioritária.

Tratamento melódico: por questões de priorização entre a enunciação e a emissão, como já descritas anteriormente (espírito/matéria), podemos perceber que o tratamento melódico dado a uma canção erudita majoritariamente privilegia a beleza da linha melódica, através de grandes legatos, notas sustentadas e frases onde existam vogais vocalizadas (mais de uma nota musical para uma vogal). A melodia onde a relação é de uma nota por sílaba poética se mistura com a melodia onde existem mais notas para uma sílaba poética no decorrer da canção.

Já na canção popular, a relação predominante é a de uma nota por sílaba poética. Também é recorrente a relação de mais notas por sílaba poética na canção popular, entretanto, os momentos onde se tem um tratamento e outro no decorrer da melodia são bem determinados. Abreu (2006) argumenta que há o momento do “canto/razão” (relação 1 para 1 onde na maior parte das vezes é enunciado um texto) e o momento do “canto/magia” (relação várias por 1 onde existem os “tchu-ru-rus” “la-laias” e outros).

Tratamento harmônico: quando falamos em harmonia, pode se tornar um pouco complicado delimitar grandes diferenças entre um universo e outro. Entretanto, podemos considerar que para os dois mundos, o tonalismo é o modo de organização mais usado nas canções líricas e populares urbanas brasileiras. Na canção erudita nem tanto, mas na canção popular urbana quase não há

³⁴ Exemplos de forma simples seriam ABABA, ou ABABCA, ou ABAB, dentre outras.

espaço para o serialismo, o atonalismo e outros processos composicionais. O modalismo até está presente mas vai apontar claramente um caráter regionalista, geralmente vinculado ao nordeste do país ou para temperar algumas canções de compositores específicos, como o caso de Gil, Caetano e Djavan..

Quanto ao nível de elaboração tonal na harmonia das canções eruditas e populares, podemos dizer que variam em função do compositor e principalmente do estilo. Dentro do âmbito da canção popular, temos maior elaboração harmônica na bossa nova e na MPB em geral com especial observância de acordes “dissonantes” (diminutos, com sétima maior, encadeamentos melódicos dentro da harmonia, etc.). No pop e no rock nacionais, no sertanejo, no axé, no forró, no samba e na maioria dos outros estilos, as harmonias tonais não são tão elaboradas, resumindo-se quase sempre a acordes pertencentes a uma escala maior ou menor bem definida na canção.

O tratamento harmônico na canção erudita tem muitas vezes a sua construção baseada também no contraponto. Encadeamentos de acordes são construídos com base em vozes que são conduzidas harmonicamente. A formação dos acordes seria muitas vezes uma “conseqüência” de um processo de condução. Já no popular, em harmonizações pouco elaboradas, na maioria dos casos pensa-se o acorde como um bloco onde o encadeamento é construído estritamente baseado em relações tonais.

Não é possível generalizar ou simplificar tais diferenças, mas uma coisa é certa: a grande maioria das canções populares urbanas brasileiras atuais apresenta harmonias bastante simples, o que não ocorria nas décadas de 60 a 80. A canção brasileira de câmara, influenciada pelo nacionalismo até pode ter sido atingida por uma simplicidade da forma, da extensão vocal e das harmonias, procurando imitar a música popular e folclórica. Na verdade, olhando-se panoramicamente a canção brasileira de câmara, esta ainda apresenta dificuldades que exigem uma voz treinada no estilo erudito. A tessitura, as frases longas e, por vezes, um

acompanhamento de piano bem sofisticado e de intensidade forte, que exigem do cantor uma projeção vocal que um cantor popular só teria através da amplificação eletrônica.

Escrita musical: na canção erudita, a escrita por meio de partituras é a mais usada. A referência que um cantor tem de uma canção erudita é estabelecida predominantemente pela quantidade de informações que a partitura pode lhe fornecer. Grande parte dos eventos musicais que ocorrerão durante a interpretação de um cantor numa canção já vêm descritos na pauta. Existe uma margem mínima de mudanças nesses elementos (dependendo do cantor, dos instrumentos envolvidos, etc) e principalmente relacionadas a escolhas interpretativas. Porém estas são tão sutis que não chegam a ter um caráter “transgressor” na maioria das vezes. Harmonicamente, cada nota, cada duração, andamento, dinâmica e fraseado que o acompanhamento irá executar já está pré-determinado pela partitura.

Já na canção popular, a forma de escrita é muitas vezes determinada por uma pauta onde está escrita a linha melódica e uma cifragem alfabética indicada na parte superior desta pauta³⁵. A referência que um cantor tem de uma canção popular é predominantemente estabelecida por referências em gravações de outros intérpretes. Grande parte dos eventos que ocorrerão na interpretação da canção devem ser mudados para que haja um caráter único interpretativo, e em alguns momentos, tais eventos podem possuir um caráter improvisatório. A escrita apenas tem o papel de mostrar uma base de partida para o intérprete. O papel do arranjador será de suma importância para a canção popular e os arranjos tanto podem ser especificados na pauta, como uma música erudita, ou podem vir apenas cifrados. Esta versatilidade de escrita da canção popular é uma característica muito importante a ser levada em conta nesta discussão.

³⁵ Comumente a escrita pode ser representada apenas pela letra da canção escrita em versos, e a cifragem a ser executada vindo grafada em cima da sílaba onde o acorde ocorre.

Tratamento instrumental: na canção erudita, o instrumento acompanhador predominante é o piano. Por ser um instrumento capaz de “simular” texturas diversas, executar com fluência melodias e harmonias e ter um som com volume razoável, é muito propício a acompanhar cantores líricos que cantam em geral com grande projeção e sem amplificação (são mais freqüentes recitais com voz e piano do que com voz e orquestra³⁶ justamente pela adequação da voz às características da música de câmara, ou seja, em salas pequenas).

Já na música popular, o violão é o instrumento acompanhador por excelência, pois tem pouco volume em seu som, o que possibilita um acompanhamento equilibrado a cantores populares que cantam numa colocação vocal mais próxima da fala, é fácil de ser transportado (podendo ser usado em diversos ambientes diferentes), e é um instrumento que permite uma enorme gama de “levadas”, (modo de se executar uma cifra em alfabética no que diz respeito a padrões rítmicos) o que muitas vezes faz com que os instrumentistas não precisem saber ler partituras. Basta saber a posição da cifra no instrumento e executá-la com uma “levada” de bossa nova, ou samba, ou pop, ou rock, por exemplo.

A seguir apresentamos um processo de transição entre o erudito e o popular e vice versa aplicadas a duas canções representantes do universo da canção brasileira urbana do século XX.

³⁶ Há uma situação muito comum na canção de câmara brasileira: a maioria das canções foi escrita originalmente para voz e piano. Alguns compositores escreveram arranjos orquestrais ou para pequenos grupos de câmara. Uma menor quantidade de canções foi escrita para orquestra e o compositor também escreveu uma redução para voz e piano. O importante é considerar que a música de câmara é prevista para pequenas salas onde a inteligibilidade é mais adequada, acompanha por piano ou pequeno grupo. Estes fatos são corroborados pela observação dos catálogos de canções de Nepomuceno, Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri e Santoro, os maiores ícones da canção brasileira de câmara.

3.3 *Transição para o erudito da canção popular Por toda a minha vida*

Ao analisarmos a canção *Por toda a minha vida* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, utilizamos parâmetros estilísticos e vocais conforme descritos anteriormente. Os parâmetros estilísticos que dão um caráter popular a esta peça são:

Tratamento harmônico – a presença de acordes maiores com sétima maior são uma forte característica presente na bossa nova em geral. Na canção *Por toda a minha vida*, os encadeamentos harmônicos são construídos de forma a criar tensões e resolvê-las, entretanto tais relações de repouso se dão na maior parte das vezes por meio de dissonâncias nos dois momentos, ou seja, cria-se uma tensão harmônica através de um acorde contendo uma dissonância e busca-se o repouso em um acorde também contendo uma dissonância³⁷. Tal relação faz com que a sensação de tonalidade fique diluída em meio a inclinações breves e/ou mais acentuadas para outros eixos tonais, o que possibilita uma diversidade de “coloridos” harmônicos, fazendo com que a harmonia (e na maioria das vezes a melodia também) pareça elaborada e relativamente complexa.

Escrita musical – na escrita adotada por CHEDIAK (1998) presentes nos populares Song Books, existem duas formas de escrita que se complementam. A primeira possui a letra da canção escrita por extenso e a cifragem alfabética indicada por cima das sílabas representando os acordes com uma marcação do pulso representada por barras (vide figura 3.1). A segunda possui a linha melódica escrita no pentagrama e a cifragem indicada nos momentos onde o acorde deve ser executado (vide figura 3.1). Tais modos de escrita não são específicos, dentre outros aspectos, ao modo de execução de tais acordes. Este fica a critério do acompanhador, do arranjador ou do próprio intérprete, fato característico do universo popular no que se refere ao acompanhamento.

³⁷ Consideramos dissonância aqui como sendo por exemplo as sétimas, nonas, décima-primeiras e décima-segundas acrescidas às tríades convencionais (tônica, terça e quinta justa)

Tratamento instrumental – Assim como o modo de execução da cifra fica a critério do acompanhador, o tratamento instrumental também não é definido, ficando a critério do(s) músico(s) ou arranjador (es) que interpretará(ão) a peça. Entretanto, o mais comum na canção popular é que tais canções sejam acompanhadas pelo violão. Em outros casos, o piano ou o teclado também são instrumentos propícios a esta função³⁸. Dependendo da estrutura da banda, por exemplo, as cores e os arranjos podem ser mais variados.

A figura a seguir mostra como esta canção é grafada por CHEDIAK (1998 vol 1 p.102-103):

³⁸ O violão, o piano e o teclado são instrumentos harmônicos, ou seja, possibilitam a um único músico que os manipula a execução de acordes, por isso, são propícios a serem instrumentos acompanhadores eficazes.

Exemplo 3.1a – *Por toda a minha vida* versão popular

Songbook □ Tom Jobim

Por toda a minha vida

TOM JOBIM E VINICIUS DE MORAES

Am / Fm/Ab Am / Fm/Ab Am / Fm/Ab / C7M/G // Am / Em /
 Mi—nha bem - amada Quero fazer de um juramento uma canção Eu prometo, por

F7M / G4 G7 Dm7 / / E(#5) / A4 / D4 / Am7 D7 G7M C7M F7M Bb7M
 toda a minha vida Ser somente teu e amar-te como nunca Ninguém jamais amou

E7 / A4(b9) / / / / / G° / F#m7(b5) / F7(#11) / Em / F7(#11) /
 ninguém Mi—nha bem - amada Estrela pura, aparecida Eu te amo e te

Am(add9)/C // B7 Bb7M // E7(b13) A4(b9) / / G° / F#m7(b5) / F7(#11) /
 procla—mo O meu amor O meu amor Maior que tudo quanto existe Oh,

E4 / E7 / F7M / G4(5) / A7M(9)
 meu a—mor

Exemplo 3.1b – *Por toda a minha vida* versão popular

Songbook □ Tom Jobim

Baseados nos aspectos mais frequentes apresentados anteriormente, escolhemos os principais parâmetros a serem modificados para que esta canção adquira uma “cara” erudita. A seguir, relatamos como tais modificações foram feitas e ao final desta parte exibimos uma sugestão de arranjo transcrito na “linguagem erudita”.

Mudanças no tratamento harmônico:

- 1 – atenuação das dissonâncias encontradas nos acordes
- 2 – nos acordes que ainda possuem dissonâncias, tentar evitar colocá-las diretamente, e preferencialmente buscá-las por meio de contraponto, ou seja, não chegar a dissonância

simplesmente por ela existir em determinado momento, mas sim antecipar ou retardar o seu aparecimento por meio de condução de vozes dentro da harmonia.

3 – anulação quase total de acordes maiores com sétima maior

4 – anulação parcial de acordes com sextas e nonas

Mudanças no tratamento instrumental:

Como já dito anteriormente, a escrita desta canção não define o modo de execução da cifragem. Por isso, foi necessária a elaboração de uma forma de acompanhamento instrumental. Escolhemos o piano para ser o instrumento acompanhador e elaboramos uma parte de piano, a fim de criar uma canção para canto e piano dentro de uma ambientação semelhante a uma canção de câmara brasileira, influenciada por Nepomuceno principalmente³⁹. A seguir, algumas características da parte do piano:

1 – Na mão esquerda foram colocados os baixos dos acordes indicados na cifragem alfabética, mas buscando-se uma condução melódica. Saltos bruscos foram evitados e algumas tríades são tocadas pela mão esquerda em momentos ou de maior tensão ou onde a mão direita está relativamente ocupada executando um desenho melódico.

2 – Já a mão direita foi feita basicamente da seguinte forma:

2.1: dobramentos da melodia em alguns momentos nas notas mais agudas. Em outros momentos onde não há dobramentos nas notas mais agudas, há condução melódica.

2.2: nas notas intermediárias e graves da mão direita, a ocorrência de conduções melódicas também existe, porém é relativamente mais rara. Tais notas prestam-se mais a completar os acordes e a adornar os motivos recorrentes nas notas mais agudas.

³⁹ Pelo fato de neste trabalho estarmos usando como exemplo os compositores Alberto Nepomuceno e Tom Jobim, achamos válido nos arranjos buscarmos referências estilísticas destes dois artistas no processo de transição entre o erudito e o popular.

Forma: O número de repetições da melodia teve de ser definido. Para esta canção, ela é executada por inteiro duas vezes, e entre uma e outra vez, foi composto um interlúdio de 2 compassos preparando para a repetição. Tal interlúdio é usado como introdução, visto que é necessário que cantor e pianista se ambientem quanto à tonalidade e ao andamento da peça, fato este muito freqüente na canção de câmara.

Escrita musical: Agora que esta canção está tomando um caráter erudito, faz-se necessária a grafia por meio de partitura. Foi criada uma pauta musical com três pentagramas (um para o canto e 2 para o piano) onde as alturas e os ritmos executados são grafados buscando-se o máximo de precisão que esta escrita musical permite, contrastando com a liberdade de criação que o universo popular apresenta.

Outras características: As dinâmicas e indicações de andamento estão grafadas também na partitura, e foram criadas a partir de uma concepção artística que nós construímos em relação a esta música, através de referências de gravações de outros intérpretes e do contato com o repertório de música de câmara brasileira.

A tonalidade original desta canção é a de Lá menor. Como nossa classificação vocal é “tenor”, foi necessário mudar o tom para Fá menor (uma sexta acima), pois a extensão da melodia na antiga tonalidade não privilegiava a região de brilho na voz de tenor, e não propiciava uma boa sonoridade dentro da técnica lírica.

Aspectos que sofreram poucas alterações:

Ritmo: por mais que existam rubatos e fermatas, tentamos ser fiéis ao ritmo já proposto na escrita original desta canção.

Tratamento Melódico: a melodia foi mantida integralmente.

Prosódia e poema: a prosódia e o poema foram mantidos integralmente.

Na figura a seguir, tem-se a canção como ficou escrita com todas as modificações⁴⁰.

Exemplo 3.2a – *Por toda a minha vida* versão erudita primeira página – Arranjo de Guilherme Héus

Por toda a minha vida

poema de VINICIUS DE MORAES TOM JOBIM

Larghetto
cantabile
p
a tempo

5
p mi_nha bem a_mada quero fa_zer de/um jura_mento/u_ma can_

8
ção: "Eu pro_me_to por toda/a minha vida

11
ser somente teu e/a_mar te como nunca nin_guém jamais a_morrendo

⁴⁰ A gravação feita pelo autor desta dissertação com base nesta partitura encontra-se no material em anexo.

Exemplo 3.2b – *Por toda a minha vida* versão erudita segunda página – Arranjo de Guilherme

Héus

14 mou ninguém". Mi_ nha bem a_ mada es_ trela pura/a_ pare_

pp *mp* *cresce* *pp* *mp* *accelerando* *ritardando*

17 cida Eu te amo e te pro_ clamo *mp* o meu a_ livre

f *f* *a tempo* *decresce* *mp*

20 mor o meu a_ mor maior que tudo quanto/e_ xiste. Oh

mp *livre* *mp* *accelerando* *ritardando* *f* *f*

23 meu a_ mor

f *f* *cresce* *cresce* *ff* *ff*

Em relação aos parâmetros vocais, no caso da performance, a coloquialidade da fala, com todas as suas características já citadas, é substituída pela técnica lírica baseada no *bel canto*. A pronúncia usada deve ser neutra, ou seja, isenta de sotaques regionais, porém o “r” em final de sílaba é sempre levemente rolado⁴¹. O formante do cantor está sempre presente e o vibrato em notas longas é indispensável.

3.4 Transição para o popular da canção erudita *Trovas Op. 29 nº1*

A partitura que usamos como referência da canção *Trovas op. 29 nº1* composta por Nepomuceno com poema de Magalhães Azeredo encontra-se publicada no livro intitulado “Canções para voz e piano / Alberto Nepomuceno; Dante Pignatari, (ed.)” da Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).

A seguir, falaremos sobre aspectos que caracterizam esta canção como erudita.

Tratamento harmônico: a harmonia é prioritariamente tonal sem grandes “surpresas harmônicas”, ou seja, relativamente previsível. A previsibilidade vem das relações determinadas pelo sistema tonal que os acordes possuem entre si. Tais relações são relativamente simples e comuns em canções de câmara brasileiras, principalmente no que se refere à obra vocal de Nepomuceno.

Escrita musical: a partitura escrita em três pautas (uma para o canto e duas para o piano) contendo todas as notas a serem executadas e todos os ritmos nos quais tais notas e silêncios são executados faz com que o(s) intérprete(s) tenham um domínio total da leitura musical. Quesito este de grande importância na canção erudita.

⁴¹ Como na letra “r” da palavra “por” quando pronunciada com sotaque paulista. O “r” rolado seria um “exagero” nesta pronúncia onde a língua articularia o mesmo “r” várias vezes.

Tratamento instrumental: a parte de piano é bem elaborada contendo conduções melódicas, dobramentos da melodia da parte do canto e conduções de vozes.

Prosódia e poema: o poema possui algumas palavras e expressões que remetem a um modo de falar antiquado e polido em relação ao português usado hoje coloquialmente. Esta distância entre o texto da canção e a fala do brasileiro de hoje é muito freqüente, e é um dos fatores que mais contribui para dar esta “cara” erudita à canção.

A seguir, encontra-se a partitura da canção originalmente escrita por Nepomuceno dentro da linguagem erudita:

Exemplo 3.3a – Trovas Op. 29 nº1 versão erudita primeira página

à Exma. Sra. D. Zilda Chiabotto

Trovas

(Osório Duque Estrada)

Op. 29, nº 1

Canto

Piano

com expressão

Moderato

4

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo,a-go-ra,eu an - do, de

9

noi - te, sem - pre,a-cor - da - do, de di - a sem - pre so - nhan-do. O,a - mor per-tur-bou-me

14

tan - to que,es-te con - tras - te de - plo - ro: que - ren - do cho-rar, eu can - to; que-

Autor: Alberto Nepomuceno

Exemplo 3.3b – Trovas Op. 29 n°1 versão erudita segunda página

19
ren - do can - tar, eu cho - ro! Que - ren - do can - tar, eu

24
Um pouco mais vivo
cho - ro!

28
Tempo I
Cur - va - do, à lei dos pe - sa - res, não sei se mor-ro ou se

33
vi - vo; se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi - quei ca - ti - vo. Por

© 2004 Dante Pignatari

Exemplo 3.3c – Trovas Op. 29 n°1 versão erudita terceira página

178 | TROVAS

38
is - so, a ver - da - de nu - a es - te tor - men - to con - tém: mi -

42
nha, al - ma não sen - do tu - a, não se - rá de mais nin - guém!

47
Não se - rá de mais nin - guém!

51
calando

Autor: Alberto Nepomuceno

Os seguintes aspectos estilísticos e vocais foram alterados para obter-se uma canção popular:

Tratamento instrumental: o instrumento escolhido para ser o acompanhador desta canção foi o violão por acreditarmos ser um instrumento que fortalece ainda mais a “cor” popular do arranjo⁴².

Escrita musical e Tratamento harmônico: as claves destinadas ao piano desapareceram e todas as notas foram resumidas pela cifragem alfabética. Foi feita uma análise harmônica e os acordes foram reduzidos a letras e números que se encontram em cima de momentos estratégicos da melodia. Outra alteração importante foi o acréscimo de dissonâncias em determinados acordes como sétimas maiores, sextas, nonas e intervalos diminutos por exemplo (Vide figura 3.4 compassos 6 e 7).

Ritmo: o ritmo da escrita melódica foi quase todo mantido. Algumas alterações foram feitas em terminações de membros de frases e em determinadas articulações textuais a fim de deixar a prosódia melhor encaixada e mais flexível. O canto é executado pelo cantor no momento da performance conjugando-se o tempo da declamação/fala e o tempo da pauta. Já no acompanhamento, o ritmo fica a critério do acompanhador, pois a cifragem não sugere qualquer referência sobre esse aspecto. Por ser uma canção já com um caráter rítmico/melódico mais livre, o acompanhamento deve seguir a mesma liberdade usando por vezes acordes arpejados, células rítmicas do samba-canção e bossa nova por exemplo, reforçando a linguagem popular do acompanhamento.

Prosódia e poema: o poema sofreu apenas duas alterações. Na primeira estrofe a palavra “perturbou-me” foi substituída pela expressão “ me perturba”, e na segunda estrofe o pronome “este” foi modificado para “esse”. As duas mudanças foram feitas para que o poema pudesse se aproximar na medida do possível do caráter coloquial presente na canção popular brasileira. É

⁴² É sabido que o violão foi considerado por muito tempo um instrumento quase indigno de ser executado em salas de concerto.

válido deixar claro que o nosso propósito não foi transformar tal poema em algo completamente coloquial, mas sim atenuar ou suavizar o “formalismo” que algumas expressões continham. Raramente uma canção popular usaria uma forma verbal em ênclise como “perturbou-me”, embora tal aspecto seja observável em poucas canções.

Forma: optamos por escrever a segunda estrofe abaixo da primeira assim utilizando a mesma melodia para as duas para que o cantor tenha liberdade interpretativa para conjugar a letra da canção e a escrita melódica nos momentos onde esta relação não é direta. Outra mudança foi a retirada do trecho instrumental que existe entre uma estrofe e outra. Na versão popular, a ponte entre uma estrofe e outra é de apenas um compasso, enquanto na partitura, esta ponte é de cinco compassos. Além disso, cada arranjador-intérprete escolhe suas próprias criações de modo flexível e variado.

Tratamento Melódico : no compasso 17, o salto de oitava descendente que existia na versão erudita foi retirado.

Outros aspectos: a dinâmica e o andamento não estão indicadas nesta escrita popular, para que o cantor e o acompanhador possam decidir juntos o que fazer tendo mais liberdade em relação a tais parâmetros.

O título da canção passou a ser somente *Trovas*. A parte *Op. 29 n° 1* indicava uma continuidade, ou seja, a presença de outras canções. Tal fato é relativamente comum na canção erudita, mas não na popular.

A seguir, a figura que mostra como ficou a escrita de caráter popular da canção “Trovas n°1” de Nepomuceno:

Exemplo 3.4 – *Trovas* versão popular

Trovas

intro - Em Am D G C
F#m7(b5)11 B Em

2 Em/G 3 B7/F# 4 Em

Quem se condói do meu fado vê bem como/a_gora/eu
_vado/a lei dos pe_sares não sei se morro ou se

5 B/D# 6 G7M/D 7 F7M/C 8 Em/B

ando de noite sempre/acor_dado de dia sempre so_
vivo se_nhor_dos outros o_lhares só do teu fiquei ca_

9 Cdim. 10 C7M/G 11 C6/G 12 E11(#5)/G# 13 E(#5)/G#

nhando o/a_mor me perturba tanto que/esse con_traste_ de_ ploro que_
tivo por isso/a verdade nua esse tor_ mento con_ tém mi_

14 Am 15 Em 16 Am 17 F# 18 B7

rendo chorar eu canto que_ rendo cantar eu choro
nha/al_ma não sendo tua não_se_rá_de mais_ nin_ guém_

19 C⁹ 20 Am⁹ 21 B⁷/sus⁴ 22 B7(b⁹) 23 B7(b⁹) 24 Em

querendo can_tar eu choro cur_
não_se_rá de mais_ nin_ guém

termina com a intro

Tendo como base todas as informações mostradas durante esta dissertação, seguimos para as considerações finais oriundas da presente pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trânsito erud-pop é uma prática comum no mercado de trabalho dos cantores de hoje em dia. Entretanto, tal prática musical apresenta ainda caráter predominantemente empírico, o que faz com que muitos cantores não consigam realizar tal trânsito ou o façam de maneira incoerente.

Esta dissertação teve como objetivo mostrar que é possível que tal trânsito seja realizado de maneira eficaz através da construção de arranjos de canções brasileiras. Para isso, são necessários o bom domínio e consciência técnico-vocal dos cantores, a observância dos parâmetros que devem ou não ser modificados para se obter a “mudança de categoria” e a realização das modificações da forma mais coerente possível.

Acreditamos que o cantor possa transitar fluentemente e coerentemente entre o erudito e o popular na canção brasileira, pois embora tal trânsito possa causar um stress para o trato vocal por utilizar ajustes laríngeos diferenciados (se feito de forma não organizada e irresponsável), o aparelho fonador é ajustável e flexível de acordo com a vontade do cantor, ou seja, cremos que a modificação dos ajustes laríngeos para se adaptar a um estilo ou outro é uma prática que não precisa ser ignorada. Tal controle de mudanças nesses ajustes prova que o cantor possui consciência técnica-vocal bem desenvolvida, e por consequência, possui ferramentas mais eficazes para manter a sua saúde vocal o mais estável possível.

Podemos dizer também que além da boa consciência técnico-vocal, a longa experiência profissional, a admiração por cantores de estilos diferentes entre si e a organização profissional preservando a saúde vocal, são fatores que contribuem para a realização coerente do trânsito erdu-pop.

Percebemos que ainda há muito a pesquisar sobre determinados assuntos que contribuiriam para um melhor manuseio deste tema. Como por exemplo, vimos que existe uma lacuna a respeito do ensino do canto popular como um todo e principalmente a nível de terceiro grau no Rio de Janeiro. Tal fato faz com que muitas vezes o professor de canto não possua as ferramentas necessárias que o possibilitariam lidar de forma adequada com o trânsito erud-pop. Daí, surgem as opiniões preconceituosas que muitas vezes restringem não só o próprio professor como também o cantor/estudante que possui pouco conhecimento sobre o assunto. Defendemos que os professores de canto tenham conhecimento e discernimento para se instrumentalizarem para ensinar para os profissionais de uma área ou outra, mesmo não sendo atuantes performaticamente nos dois universos.

Uma outra lacuna seria a falta de pesquisas em relação aos mecanismos de peso e leveza no trato vocal e sua relação com o cantor “versátil”. São poucos os trabalhos que falam sobre isso e atualmente esse assunto é bastante controverso desde as terminologias até a prática musical em si.

O trânsito erud-pop é uma ferramenta valiosa não só para o ensino do canto como também para o desenvolvimento técnico do cantor. Acreditamos ter contribuído para que todos aqueles que se interessam por este assunto tenham adquirido algumas ferramentas básicas para aprimorar seu conhecimento e seu trabalho vocal, e assim, ter um olhar mais abrangente a respeito das possibilidades de interpretação que nos é dada pela riquíssima variedade de repertório da canção brasileira.

Muito trabalho ainda precisa ser desenvolvido neste área, e esperamos que as lacunas aqui apresentadas sejam preenchidas por novos pesquisadores na direção de um melhor preparo dos profissionais da voz.

REFERÊNCIAS

Livros:

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. Livraria Martins Editora, SP, 1962.

APPLEMAN, Ralph - *The Science of Vocal Pedagogy*. Indiana Univ. Press, EUA, 1967.

BAPTISTA FILHO, Zito - *A Ópera*. Ed. Nova Fronteira, RJ, 1987

BARBIER, Patrick - *História dos Castrati*. Ed. Nova Fronteira, RJ, 1993

CANDÉ, Roland de - *História Universal da Música / Roland de Cande*; tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. Vols. 1 e 2 Ed. Martins Fontes, SP, 1994

CARPEAUX, Otto Maria - *Uma Nova História da Música*. Ed. Alhambra, Brasília, 1977

CASTRO, Ruy – *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. Ed. Companhia das Letras, SP, 1990

CHEDEIAK, Almir – *Songbook Tom Jobim vol.1*, Ed. Lumiar Editora, RJ, 1998

CHENG, Stephen chun-tao - *O Tao da Voz*. Ed. Rocco, RJ, 1999

CONTIER, Arnaldo. "Música e História". In Revista de História - USP, nº. 119, jul.-dez. 1985-1988, "Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)". In Revista Brasileira de História. São Paulo, 1993 e Prefácio In BRITO, Ieda M. Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930). São Paulo, Edusp, Série Antropologia, nº 14,1986.

HAÏ, Tran Quang - *La Voix dans les Cultures Extra-Occidentales in "La Voix Dévoilée"*. Org. Richard Cross, Ed. Romillat, Paris, 1991.

HOBBSAWN, E. J. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, p. 59. Essa edição é uma republicação da impressa em 1961. Mais recentemente, ele também toca nesse assunto no capítulo 9 de *A era dos impérios*. 2ª. ed., Ed. Paz e Terra, RJ, 1989.

_____. - *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, RJ, 1990.

MANCINI, Roland - *La Voix dans la Culture Occidentale in "La Voix Dévoilée"*. Org. Richard Cross, Ed. Romillat, Paris, 1991

MARIZ, Vasco, - *A Canção Brasileira de Câmara*. Ed. Francisco Alves, RJ, 2002.

_____, - *Vida Musical*. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 1997.

- _____, - *História da Música no Brasil*. Ed. Civilização Brasileira, RJ, 1994.
- MILLER, Richard. - *The Structure of Singing: system and art in vocal technique*. Ed. Schirmer Books, New York, USA, 1986.
- PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel Garcia*. Ed. AnnaBlume; Fapesp, SP, 2006.
- PEREIRA, Avelino Romero. – *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Ed. UFRJ, RJ, 2007
- PERRONE, Charles A. - *Letras e Letras da MPB*. Ed. Elo Edit. e Distrib, RJ, 1988
- PINHO, Silvia R. – *Fundamentos em Fonoaudiologia – tratando os distúrbios da voz*. Ed. Guanabara Koogan AS, RJ, 1998.
- PIGNATARI, Dante, - *Canções para voz e piano / Alberto Nepomuceno*. Ed. Da Universidade de São Paulo, SP, 2004
- RAYNOR, Henry, *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Ed. Zahar, RJ, 1982.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de - *A Canção no Tempo - 85 Anos de Músicas Brasileiras - Vols. 1 e 2* Ed. 34, RJ, 1997
- SIEGMEISTER, Elie *A música e a sociedade*, Biblioteca Cosmos Nº 96, Ed. Cosmos, Lisboa, 1945.
- TINHORÃO, José Ramos, *História Social da Música Popular Brasileira – José Ramos Tinhorão*. Ed. 34, SP, 1998.
- _____, *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada – 6ª ed.* Ver. E aum. – Ed. Art. Editora, SP, 1991.
- WISNIK, José Miguel, - *O Som e o Sentido*. Ed. Schwarcz, SP, 1999.
- _____, - *Getúlio da Paixão Cearense, In O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música*. Ed. Brasiliense, SP, 1982.

Artigos:

- ABREU, Felipe – *A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra*. Integra o livro “*Ao Encontro da Palavra Cantada*”. Org. Cláudia Neiva de Matos et alii, Ed. Sete Letras, RJ, 2001.
- PEREIRA, Martha da Silva – *Avaliação da nasalidade em português europeu*. (não publicado) Lisboa, 2006.

RUBIM, Mirna, *Uma sugestão de classificação das canções brasileiras*. (não publicado) RJ, 2005.

VIEIRA, Maurílio Nunes, *Uma introdução à acústica da voz cantada*. Integra o caderno do “*I Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Acústica Musical*”. Org. Prof. Dr. Fernando Iazzeta e Prof. Dr. Marcelo Queiroz, Ed. IME/USP, SP, 2004.

Trabalhos acadêmicos:

PICCOLO, Adriana Noronha, - *O Canto popular Brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Master Thesis (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

RUBIM, Mirna, *Pedagogia vocal no Brasil: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2000.

Internet:

ACEA. Desenvolvido por ACEA Associação Cultura e Atualidades. Disponível em: <<http://www.acea.org.br/verartigo.php?id=154>>. Acesso em: 24 Abr 2007.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM. Desenvolvido por Jobim Music. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_flash.htm>. Acesso em: 24 Out 2007.

BRASIL CULTURA. Desenvolvido por Arcomunicação. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/conteudo.php?menu=92&id=99&sub=98>>. Acesso em: 24 Abr 2007.

HISTÓRIA DA ARTE. Desenvolvido por Simone R. Martins e Margaret H. Imbroisi. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/musica.html>>. Acesso em: 24 Abr 2007

HISTÓRIA DO ROCK. Desenvolvido por Sua pesquisa. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/rock/>>. Acesso em 12 Jul 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22/01/2007.

MPB – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Desenvolvido por Sua pesquisa. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/mpb/>>. Acesso em 12 Jul 2007.

ROSCHEL, Renato, *Música Erudita*. Empresa Folha da Manhã Ltda. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/musicaerudita.htm>>. Acesso em: 25 Abr 2007.

ROSCHEL, Renato, *Música Popular do Brasil*. Empresa Folha da Manhã Ltda. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/musicapopulardobrasil.htm>>. Acesso em: 25 Abr 2007.

ZAMPIERI, Sueli A.; BEHLAU, Mara; BRASIL, Osiris O. C. do. *Análise de cantores de baile em estilo de canto popular e lírico: perceptivo-auditiva, acústica e da configuração laríngea*. **Rev. Bras. Otorrinolaringol.**, São Paulo, v. 68, n. 3, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-72992002000300013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 01/02/2007.

ANTÔNIO CARLOS JOBIM. Desenvolvido por Jobim Music. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_flash.htm>. Acesso em 24 Out 2007.

ANEXOS

Respostas ao Questionário do Capítulo 2

O questionário foi respondido pelos cantores entre os meses de setembro e outubro de 2007. O grupo constituiu-se de 10 cantores, sendo 5 homens e 5 mulheres com idades entre 25 e 40 anos.

Sujeitos do sexo masculino: suj.2, suj.6, suj.8, suj.9 e suj.10

Sujeitos do sexo feminino: suj.1, suj.3, suj.4, suj.5, e suj.7

Perguntas e respostas:

1 – Qual a sua classificação vocal?

Suj.1 – soprano

Suj.2 – barítono

Suj.3 – soprano lírico com belt

Suj.4 – mezzo-soprano

Suj.5 – soprano

Suj.6 – tenor/baritenor

Suj.7 – soprano

Suj.8 – tenor

Suj.9 – tenor

Suj.10 - tenor

2 – A quanto tempo trabalha como cantor(a)?

Suj.1 – entre 5 e 10

Suj.2 – entre 10 e 15

Suj.3 – entre 10 e 15

Suj.4 – entre 10 e 15

Suj.5 – entre 10 e 15

Suj.6 – entre 10 e 15

Suj.7 – entre 5 e 10

Suj.8 – entre 10 e 15

Suj.9 – entre 5 e 10 anos

Suj.10 – entre 10 e 15 anos

3 - Cite 3 cantores(as) que servem de referencial vocal para você e explique o porque de suas escolhas:

Suj.1 - Barbra Streisand, René Fleming, Elis Regina

A primeira para voz mista com maior porcentagem de ressonância de cabeça

A segunda para canto lírico

A terceira para voz mista com maior porcentagem de voz de peito
As três aliam o virtuosismo vocal à expressividade emocional com destreza.

Suj.2 - Ciro Monteiro: pela elegância do fraseado, pelo ritmo e suingue
Frank Sinatra: Pela desenvoltura vocal
Bobby McFerrin: pela elasticidade, criatividade no uso da voz, pela construção dos arranjos.

Suj.3 - Impossível selecionar somente 3... Porém, essas são as que me vem à mente nesse momento. Já tive referências vocais fortes quando comecei a cantar e a estudar canto. Hoje em dia ouço muita coisa, mas sem preferências específicas em relação a cantores. Ella Fitzgerald: pela suavidade e versatilidade, assim como extensão vocal e virtuosismo; pela forma como executa as passagens graves-agudos e vice-versa.
Maria Callas: pelo repertório, extensão vocal e, sobretudo, interpretação e visceralidade.
Maysa: pela interpretação, dinâmica vocal, versatilidade e personalidade em termos de repertório.

Suj.4 - Carmen Brumby, Cecília Bártoli, Sarah Vaugan

Suj.5 - Na musica clássica tenho ouvido muito Renata Scotto pela técnica, consciência e habilidade vocal. Também Kiri Te Kanawa pelo seu canto refinado e beleza da voz.
Na musica popular amo Ella Fitzgerald e Nina Simone. Gosto do timbre, do swing e do repertorio. Ops, foram 4!!

Suj.6 - LUCIANO PAVAROTTI (é um exemplo de como cantar sem esforço), ANTHONY WARLOW (Cantor australiano fez carreira em musicais, me baseio nele como exemplo de timbre e respiração), BRUCE DICKINSON (Vocalista do Iron Maiden, gosto da potência e a região aguda que costuma cantar).

Suj.7 - Na música popular: Whitney Houston, Diana Damrau e Anna Netrebko.
Whitney Houston - Por causa do timbre particularmente escuro e por apresentar um trabalho técnico. Na minha opinião, coisa rara entre cantores de música pop e principalmente música negra que é uma das minhas principais influências.

Diana Damrau -Pela necessidade, em um dado momento do meu estudo como cantora lírica, buscar uma técnica e referência para o estudo da coloratura. Na busca por referencial de uma voz com corpo, com agilidade e super agudos, procurei e pesquisei o trabalho desta cantora que como soprano coloratura e dadas as características citadas, surpreendeu-me com estes mesmos predicados pouco comum em uma voz de registro agudo.

Anna Netrebko - Na minha opinião é uma das melhores artistas do nosso século. Além de ser uma ótima cantora e de ter uma lindíssima voz de Soprano lírico é muito versátil em seu repertório e personagens interpretados em várias óperas. É uma verdadeira artista no sentido mais literal da palavra. E ainda muito jovem para maturidade musical que se traduz em suas atuações. Transmite sempre uma verdade artística inquestionável.

Suj.8 - Frank Sinatra, pela naturalidade expressiva (ou expressividade natural) da sua voz;
Elvis Presley, pelo timbre multicolorido e pela técnica que permite uma tessitura ampla, além da forma como construiu sua carreira, em meio a altos e baixos;
Billy Holliday, pela forma especial de transformar canto em arte.

Suj.9 - Maria Callas – maior artista de ópera do século XX, intérprete de referência no âmbito musical e cênico, defensora da importância da representação no teatro lírico
Michael Crawford – um dos grandes nomes da história do teatro musical, detentor de uma técnica perfeita e de interpretações memoráveis e inspiradoras
Frederico Silveira – um dos principais expoentes do teatro musical brasileiro, uma referência profissional, vocal e técnica, atualmente meu professor de canto

Suj.10 - John Lennon, Freddy Mercury e João Nogueira por conseguirem expressar identidade vocal (timbrística) característica.

4 – Quais estilos de música você está acostumado(a) a cantar?

Suj.1 – (X) Cross-over singer

Suj.2 – (X)MPB (X)Pop/Rock nacional (X)Pop/Rock internacional, Samba, Bossa nova (acho difícil incluir os estilos brasileiros sob a alcunha MPB, não sei se foi esse o objetivo), jazz, erudita coral.

Suj.3 – (x)MPB (x)Pop/Rock nacional (x)Pop/Rock internacional (x)Teatro musical

Suj.4 – MPB, teatro musical, erudita-câmara

Suj.5 – (x)Teatro musical (x)Erudita – ópera/oratório (x)Erudita – câmara (x)MPB

Suj.6 – (X)Pop/Rock internacional(X)Teatro musical(X)Erudita – ópera/oratório
(X)Erudita - câmara

Suj.7 – x) MPB (x) Pop/Rock nacional (x) Pop/Rock internacional (x) Teatro musical (x) Erudita – ópera/oratório (x) Erudita – câmara Outros: Negro Spiritual, New Age, Gospel e música vocal a capella.

Suj.8 – X MPB X Pop/Rock nacional X Pop/Rock internacional X Teatro musical
X Erudita – ópera/oratório X Erudita – câmara Outros: Tango, bolero e jazz

Suj.9 - (X)MPB (X)Pop/Rock nacional (X)Pop/Rock internacional (X)Teatro musical
(X)Erudita – ópera/oratório (X)Erudita - câmara

Suj.10 - (x)MPB (x)Pop/Rock nacional (x)Pop/Rock internacional (x)Teatro musical (x)Erudita – câmara

5 – Dentre o(s) estilo(s) escolhido(s), qual o estilo de música que você mais gosta de cantar? Explique o porque:

Suj.1 – Gosto de todos. Se o jogo diz “escolha 1, fico com o Teatro Musical. Que permite inserir todos os estilos, conforme a sugestão do compositor para o texto em questão.

Suj.2 – Não tenho preferido, porque procuro exercitar justamente a versatilidade.

Suj.3 – Todos, até mesmo por se tratar de gêneros tão distintos, torna-se um desafio fazê-los bem e saber discerni-los tecnicamente.

Suj.4 – Barroco Espanhol Moderno Chico buarque

Suj.5 – Eu gosto muito de trabalhar com teatro musical ou opereta, porque não tem o rigor técnico do canto lírico, mas a possibilidade de usar a plenitude das próprias ressonâncias. E sempre muito divertido dar voz a um personagem.

Suj.6 – Teatro Musical pois além de gostar é o estilo que minha voz e meu corpo mais se harmonizaram no sentido de poder cantar sem esforço. Sinto que meu corpo flutua e relaxa quando canto esse estilo de música. Não só no sentido espiritual mas no técnico mesmo.

Suj.7 – Apesar de ter uma influência muito grande de música pop, principalmente música negra americana, tendo que escolher, optaria pela música Erudita. Pois o motivo de ter escolhido estudar canto era pela opção da busca por entender a técnica vocal para transcender e desenvolver os meus limites.

Suj.8 – Ópera, pela exigência técnica e estética

Suj.9 - Teatro Musical – estilo em que decidi seguir carreira profissional e no qual venho me especializando, fascinante pela coexistência do teatro, música e dança em um só espetáculo.

Suj.10 - O rock é o meu estilo favorito desde criança. Não existe justificativa, apenas “porque sim”.

6 – E qual seria o estilo que você considera mais fácil de cantar? Por quê?

Suj.1 – Pop/ Rock Nacional. Porque é um estilo ainda despido de definições concretas; logo, tem mais abertura para abrigar diferentes tribos, suas virtudes e seus vícios.

Suj.2 – Acredito que fácil ou difícil estão vinculados a saberes técnicos específicos. No meu caso particular acho fácil cantar música coral de maneira erudita ou samba, pois são estilos a que estou habituado na minha vivência.

Suj.3 – Acho a MPB e o pop nacionais mais fáceis por estarem mais ligados à personalidade do intérprete, assim o julgamento técnico não é tão grande como no teatro musical, onde além de cantar, você precisa ter domínio também da técnica do microfone, inclusive. A dinâmica vocal concentra-se mais no cantor e não no som, tudo é mais evidente aos olhos do público do que num show popular, por exemplo, onde há mais liberdade do que numa peça. Porém, às vezes torna-se difícil para um cantor que trabalhe somente em musicais cantar a música popular... Pode ficar mais “forçado” e não soar tão “pop”. Admiro ambos estilos por conta disso.

Suj.4 – Não acho que seja o estilo que dificulta ou não

Suj.5 – Mpb certamente. Basta ser afinado e ter bom gosto.

Suj.6 – Se for pessoalmente considere a resposta 5 (teatro musical). Agora, acredito que a MPB aceita vários estilos de vozes não treinadas, aceita uma técnica menos trabalhada, por isso a considero, num sentido mais universal, a mais fácil.

Suj.7 – Acredito que seja o popular por usar menos ressonância, oposto do lírico.

Suj.8 – MPB (bossa nova). Tem emissões muito próximas da região de fala, não exigindo grandes conhecimentos de técnica vocal e respiratória.

Suj.9 - Não assinalaria algum que fosse o mais fácil, mas escolheria o pop/rock em geral por ser aquele em que trabalhei por 6 anos em bandas (portanto, que tive mais contato e mais intimidade para cantar).

Suj.10 - Também o rock pois é o que tenho a maior experiência (canto e toco em banda de rock desde os 14 anos).

7 - E qual seria o que você considera mais difícil de cantar? Por que?

Suj.1 – Ópera. Exatamente pelo motivo contrário ao citado acima: do cantor de ópera são esperadas características específicas – e cada vez mais específicas – concernentes a

a) adequação da voz e do estilo musical para cada obra

b) qualidade de timbre, potência, extensão, destreza, virtuosismo, limpeza vocal

c) envolve o mito da perfeição

d) é, de todos os estilos, o que exige mais repouso vocal e mental

e) do cantor de ópera também se exige que seja ator, de corpo e alma

f) e tudo isto, quase sempre, em outra língua que não a sua

g) é um reino tão “quadrado” que, até para os improvisos há regras pois

h) a batuta está nas mãos do maestro e não na do cantor (apesar deste também trabalhar como regente de certa forma, é claro)

Suj.2 – Considero difícil cantar tudo que não conheço direito. Para eleger algum mais próximo, citaria o belting do canto de musicais, por exemplo.

Suj.3 – Dentre os gêneros que tenho familiaridade, acho o musical mais difícil, até mesmo por ser considerado um gênero híbrido entre a ópera e a música popular (considerando também musicais mais “operísticos”). Como geralmente as músicas trabalham bastante as “passagens”, o ideal é que a técnica esteja bastante mesclada e seja trabalhada de forma completa para que se atinja excelentes resultados. Se você trabalha só o lírico, não favorece para cantar o belt e vice-versa.

Suj.4 – Não acho que seja o estilo que dificulta ou não

Suj.5 – Sem dúvidas, opera. Existe um nível mínimo esperado pra que uma pessoa se considere um cantor de opera e não só deve haver consciência técnica apurada como um vasto conhecimento do repertorio e do estilo. Noções históricas e referencias de outros cantores.

Suj.6 – Ópera, é preciso um esforço muito maior, um preparo físico e vocal muito maior que qualquer outro estilo.

Suj.7 – Canto lírico por usarmos mais ressonâncias, consciência corporal peculiar e a busca por um tipo específico de inteligência musical.

Suj.8 – Erudito (Câmara) – Tem muitas nuances de estilo e técnica, que variam de acordo com cada compositor, além de sofrer influências dos aspectos regionais e temporais.

Suj.9 - O repertório lírico, especialmente o de ópera, pois exige muita disciplina, dedicação e conhecimento técnico para se trabalhar como solista e consolidar uma carreira.

Suj.10 - O lírico pela falta de experiência no estilo

8 – Você já teve problemas de saúde vocal em função da sua rotina de trabalho como cantor(a)? Em caso de resposta afirmativa, conte:

Suj.1 - Sim. Há 5 anos atrás tive um nódulo vocal que resultava em fenda em ampolheta nas pregas vocais. Fui tratada pela fonoaudióloga Dra Mara Behlau (SP) com 200% de sucesso. Digo 200 e não 100, porque hoje em dia não só minhas pregas vocais estão ABSOLUTAMENTE retas, lisas e saudáveis, como canto e falo muito melhor do que cantava e falava antes de surgir o tal nódulo, e estou vocalmente mais versátil e menos sujeita a estados vocais de menor potência. O nódulo se deu à época de Les Misérables. Minha personagem era a Fantine, no palco. Na vida, minha personalidade e persona eram emocionalmente extremadas. E, como artista, era uma cantora de base unicamente lírica. O espetáculo tinha apresentações de quarta a domingo, duas sessões no sábado e, às vezes, duas no domingo. A partitura da personagem era toda em “belt”, incluía um agudo extremo na vogal “i” e gritos de desespero e violência durante as cenas.

Suj.2 - Não.

Suj.3 - Nada grave. Já tive edemas vocais em função de excesso de trabalho, como por exemplo, estar ensaiando uma peça nova e estar em cartaz com outra simultaneamente. Durante temporada nunca tive problemas maiores além de gripes e amigdalites. Fazer musical é uma ginástica vocal incrível, você precisa “estar em forma”, do contrário é difícil resistir a uma longa temporada.

Suj.4 - Sim. Refluxo gastroesofágico causando dores na garganta.

Suj.5 - Não. No máximo cansaço vocal, estresse. Nada que uma boa noite de sono não tenha resolvido.

Suj.6 - Já tive, mas nada muito grave, uma laringite apenas. Nada que uma semana de descanso vocal e alguma medicação não resolvesse.

Suj.7 - Sim, tive uma fenda. Por cansaço vocal, decorrente de várias atividades e de má orientação técnica

Suj.8 - Por quatro vezes tive problemas de disfonia:

- Abuso vocal (cantando por longo período, sem sonorização adequada, em ambiente com muita fumaça e barulhento) - edema;
- Três vezes por reações alérgicas - edema;

Suj.9 - Por ter trabalhado em um coro e uma banda profissionais ao mesmo tempo, passei por alguns episódios de fadiga vocal, causada pela rotina pesada de ensaios/shows/concertos. Atualmente, como o domínio da técnica para musicais (que prima pelo conforto vocal), esses problemas reduziram-se consideravelmente. Fora isso, nunca tive nenhuma lesão ou problema vocal como pólipos, fendas, calos, etc.

Suj.10 - pólipo na prega vocal esquerda causado pela má adução das pregas vocais (fendas posterior e inferior) possivelmente causada por doença de refluxo.

9 - Já teve aulas de canto lírico? Ouve música erudita?

Suj.1 - Sim. Sim.

Suj.2 - Sim. Ouço música erudita.

Suj.3 - Sim. O canto lírico foi muito presente para mim durante um longo período de estudo. Porém, para trabalhar com musicais tive que optar em mantê-lo como um “plus” no meu registro vocal e carreira. É um pouco complicado estudar a sério repertório de canto lírico e conciliar com um repertório constante de teatro musical. Porém, se for preciso fazer um trabalho exclusivamente em canto lírico, tenho possibilidade de bons resultados se me preparar de acordo com as necessidades do mesmo. Ouço música erudita sim, não diariamente, mas sou bastante familiarizada.

Suj.4 - sim,sim

Suj.5 - Há 10 anos estudo canto lírico mas só posso dizer que agora que realmente ouço música erudita.

Suj.6 - Já tive, minha base vocal foi toda construída no lírico. Adoro música erudita, ouvia mais quando estudava lírico. Mas por incrível que pareça, o tipo de música que mais gosto de ouvir é a que não tem voz: instrumental, trilhas sonoras, orquestrada. O estilo de música cantada que mais gosto de ouvir é Heavy Metal.

Suj.7 - Sim e ainda tenho. Sim.

Suj.8 - Sim. Sim .

Suj.9 - Estudei canto lírico de 2005 a 2007, período em que também cantei repertório erudito como missas, sinfonias, ópera e música de câmara. Escuto muita coisa de música erudita, especialmente óperas, concertos e sinfonias.

Suj.10 - Estudei com a professora Eliane Sampaio e o professor Antonio Pedro de Almeida.

10 – Já teve aulas de canto popular? Ouve música popular?

Suj.1 - Sim. Sim.

Suj.2 - Sim. Ouço música popular.

Suj.3 - Sim para ambos. Ouço muito Jazz e MPB - mais clássica, inclusive. Algumas coisas de rock e pop internacional.

Suj.4 - sim,sim

Suj.5 - Também fiz muitas aulas de canto popular, porque depois que se começa a estudar o lírico fica difícil cantar descompromissadamente, e como o canto popular na maioria das vezes deve soar natural.. se deve trabalhar pra isso hehehe. Ouço bastante.

Suj.6 - Não tive. Não é o tipo de música que ouço muito. Apesar de termos grandes artistas em MPB não é o tipo de música que mais me atrai.

Suj.7 - Não tive. Ouço.

Suj.8 - Sim. Sim.

Suj.9 - Comecei como cantor através da música popular, trabalhando nesse estilo mais profissionalmente do que em aulas de canto. Sou grande fã de diversos cantores e bandas de música popular, nos mais variados estilos (especialmente MPB, pop, rock, disco/dance music, world music, trilhas sonoras).

Suj.10 - Estudei com as professoras Malu Cooper e Angela Herz. Ouço musica popular todo o dia.

11 – Se você tivesse que ser classificado(a) em cantor(a) popular ou cantor(a) erudito(a), como se classificaria?

Suj.1 - Cross-over Singer

(cantor cujas qualidades vocais e técnicas lhe permitem transitar entre diversos estilos musicais)

Suj.2 - Cantor popular.

Suj.3 - Cantora popular, porém com “formação parcial” erudita – digo tecnicamente.

Suj.4 - Não entendi...

Suj.5 - Preferiria me classificar como cantor versátil. Tomara!

Suj.6 - Acho que como cantor erudito. Na verdade a classificação ideal seria Cantor de musicais se é que poderia chamar assim.

Suj.7 - Me classificaria como os dois, pois sempre cantei das duas formas e sempre trabalhei com ambos os estilos.

Suj.8 - Como cantor popular, me considero pronto, detenho boa técnica vocal.

Como cantor lírico, estou em fase de desenvolvimento. Não me considero em condições de me apresentar com repertório de tenor.

Suj.9 - Popular, pela maior experiência com esse tipo de canto. Contudo, hoje estou trabalhando com teatro musical, que é um estilo diferenciado.

Suj.10 - Cantor popular.

12 – Quais são as principais dificuldades que você percebe enquanto cantor(a) quando transita do universo erudito para o popular e vice-versa?

Suj.1 - (X) Pouca cultura musical a respeito de um universo ou outro

É natural que, ao se transitar por diferentes universos, a cada nova empreitada, haja uma sensação de se estar “recém nascido”. É como começar um novo namoro. As virtudes e vícios que você adquiriu no seu último namoro e em todo seu histórico de relacionamentos vem à tona e, mais uma vez, você vai viver o exercício de despir-se, despir o outro, conhecer-se, conhecer o outro... para então, finalmente entregar-se de corpo e alma a esta nova “cultura”. Ou seja, cada novo diálogo sempre começa com “Muito prazer!”

Quando alguém me pergunta: “você pode cantar “La Traviata?” ou “você pode cantar Gun’s & Roses?” ou “você pode cantar um Tango de Málaga Gitano?” Minha resposta é sempre “Sim. Mas por favor dê-me tempo.”

Alguém que só canta mpb vai cantar de pronto qualquer musica neste estilo e levar “anos” para cantar algo lírico.

Alguém que só canta lírico, vai cantar de cara qualquer ária de ópera, mas vai levar “anos” para defender, com saúde e punch vocal, algum personagem da Broadway, normalmente com 3 oitavas de “belt”.

Um cross-over singer, costuma levar “alguns dias” para se sentir confortável em praticamente qualquer estilo musical.

Suj.2 - (X) Outras: estabelecer de pronto o padrão estilístico. Tal padrão não é unânime entre os profissionais da mesma área, que dirá entre pessoas de universos distintos.

Suj.3 - (x) Fazer a passagem da voz de cabeça para a voz de peito

Suj.4 - (x) Fazer a passagem da voz de cabeça para a voz de peito

(x) Por ou tirar vibrato

Suj.5 - (x) Fazer a passagem da voz de peito para a voz de cabeça

(x) Pouca cultura musical a respeito de um universo ou outro

(x) Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro

(x) Outras:

Uma grande dificuldade é haver compromissos de trabalho intercalados de estilos tão diversos. É bom haver uma temporada só de lírico ou só de popular, pro corpo se tranquilizar com as mudanças e não levar resquícios de uma técnica pra outra.

Suj.6 - (X) Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro

Suj.7 - (x)Fazer a passagem da voz de cabeça para a voz de peito
(x)Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro
(x)Outras: Manter uma independência mental, separando os estilos sem que a voz mude completamente. Manter uma identidade vocal nos dois estilos.

Suj.8 - X Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro

Suj.9 - (X)Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro
(X)Outras: acredito que o cantor que transita entre a música popular e erudita precisa ter muito bom senso e um considerável domínio técnico, para evitar que a estética do canto lírico não interfira no canto popular, e vice-versa. É uma tarefa complicada, o que resulta num reduzido número de cantores que trabalham profissionalmente (ao menos como solistas) nos dois estilos.

Suj.10 - (x)Administrar as ressonâncias exigidas por um universo ou outro

Conteúdo do CD com a gravação dos arranjos contidos na dissertação:

Faixa 1 – Por toda a minha vida, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes – versão popular

Canto: Guilherme Héus (Guilherme Hollanda Azevedo)

Violão: Camila Costa

Gravado ao vivo em estúdio no dia 28 de janeiro de 2008.

Faixa 2 – Por toda a minha vida – versão erudita

Canto: Guilherme Héus

Piano: Priscilla Azevedo

Gravado em estúdio no dia 29 de janeiro de 2008-01-30

Faixa 3 – Trovas Op. 29 nº1, de Alberto Nepomuceno – versão erudita

Canto: Guilherme Héus

Piano: Priscilla Azevedo

Gravado em estúdio no dia 29 de janeiro de 2008-01-30

Faixa 4 – Trovas – versão popular

Canto: Guilherme Héus

Violão: Camila Costa

Gravado ao vivo em estúdio no dia 28 de janeiro de 2008.

- As faixas de número 2 e 4 correspondem aos arranjos propostos pela dissertação. As faixas 1 e 3 correspondem à uma interpretação mais fiel ao caráter original de cada canção.
- Tais faixas foram dispostas nessa ordem no CD para melhor exemplificar os contrastes entre o erudito e o popular na canção brasileira.
- Vale ressaltar que as partituras apenas basearam as interpretações. Existem algumas diferenças musicais que surgiram no momento da execução e que não são citadas no trabalho escrito.