

# A voz que desabrocha, o canto que se constrói:

perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro

JOANA MARIZ\*

**RESUMO:** O presente artigo propõe uma reflexão sobre o estado da arte da pedagogia vocal do canto popular brasileiro, levantando seus principais desafios técnicos, estéticos e pedagógicos, e apontando possíveis caminhos para sua expansão no terreno da formação expressiva do intérprete.

**PALAVRAS-CHAVE:** Canto. Canto popular. Pedagogia vocal. Técnica vocal. Expressão musical.

## Working the Song, Bringing the Voice to Light: Perspectives for the Teaching of Brazilian Popular Singing

**ABSTRACT:** This article discusses the state-of-the-art of Brazilian singing vocal pedagogy and its main technical, stylistic and pedagogical challenges. It also points out some possible strategies to enhance the teaching of creativity and artistic expressivity.

**KEYWORDS:** Singing. Popular Singing. Vocal Pedagogy. Vocal Technique. Musical Expression.

---

\* **Joana Mariz** é cantora e professora de canto. Doutora em Performance Vocal (IA-Unesp) e especialista em Fonoaudiologia - Voz (PUC - SP), realizou aperfeiçoamento em Formação Integrada em Voz (CEV - SP) e certificação no método Somatic Voicework, Levels I-II-III (2011). É Professora de canto erudito e popular na Faculdade Santa Marcelina e uma das coordenadoras do coletivo Vocal-SP. **E-mail:** joanamariz1@yahoo.com.br

**P**assados pouco mais de 25 anos do surgimento do ensino formal de canto popular brasileiro, marcado pelo início do curso de canto popular da Unicamp em 1989 e pela fundação do Grupo de Estudos da Voz no Rio de Janeiro<sup>1</sup>, chegamos a um contexto que se mostra particularmente propício para uma reflexão sobre sua trajetória e os desafios nela encontrados para o estabelecimento de uma abordagem vocal genuinamente brasileira.

Ao observar a pedagogia vocal popular tanto retrospectivamente quanto nas suas diversas vertentes no tempo presente, é possível destacar os principais fatores que parecem interferir de maneira determinante no que poderíamos descrever como o estado da arte do canto popular e de seu ensino: a complexidade histórica e cultural de sua formação, ensejando que apesar de seu reconhecimento como um “gênero” mercadológico coeso, não haja neste nicho uma uniformidade de estilos musicais ou de maneiras de cantar (curiosamente, uma das características fundadoras desse tipo de canto); as pressões de demanda de duas facetas do mercado musical – uma independente, elitizada e intelectualizada e outra massificada e subordinada às grandes empresas; a influência de estéticas e de pedagogias externas a seu ambiente, a saber a do canto erudito e a do canto popular de influência norte-americana; a influência de procedimentos pedagógicos inspirados e referenciados na ciência vocal moderna, abarcando uma pedagogia orientada pela manipulação consciente do mecanismo fisio-acústico da voz e pelo seu controle técnico; e, por fim, a busca de superação criativa e da descoberta da expressividade artística individual.

No presente artigo, pretendemos discutir como estes fatores se articulam.

## **Um todo múltiplo: características do canto popular brasileiro**

Machado (2012) estabelece como uma das principais características do canto popular brasileiro a existência de duas vertentes de voz: uma que se relaciona com as referências do melodismo europeu e a herança do canto erudito e outra

---

<sup>1</sup> Grupo formado por professores de canto cariocas em busca de referências e de formação para o trabalho específico com o canto popular.

ligada aos padrões entoativos da fala. Segundo ela, a relação com a fala cotidiana e prosaica acaba sendo o elemento-chave para se compreender a estética vocal do canto popular, mesmo na vertente mais referenciada no canto europeu<sup>2,3</sup>. Os cantores de cada vertente se organizam numa relação quase genealógica com seus antecessores, num movimento dialético de citação, síntese e criação de novos paradigmas a cada nova fase da música popular. Elme (2015) acrescenta que o parâmetro que seleciona o estabelecimento desses novos paradigmas de interpretação vocal aparece sempre ligado a um contexto social e mercadológico, que favorece ora a fixação, ora a impermanência de uma determinada conduta vocal. Neste processo, o autor destaca a tendência à mistura de referências culturais, advinda de modo consistente desde o Modernismo da década de 1920, e à coexistência de diferentes manifestações musicais e vocais.

Napolitano (2002 apud ELME, 2015) observa que essa tendência atinge seu ápice no período pós-tropicalista, quando a crítica e o público começam a reconhecer na multiplicidade um traço típico e até mesmo aglutinador do grupo de artistas que compunham o gênero mercadológico doravante chamado MPB:

As canções de MPB seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. Neste sentido concordamos com Charles Perrone quando ele define a MPB mais como um complexo cultural do que como um gênero musical específico. (NAPOLITANO, 2002, apud ELME, 2015, p.97)

Assim, ao mesmo tempo em que se poderia descrever o canto popular como uma extensão da fala, também seria possível dizer que são características distintivas suas a citação de referências musicais e vocais, o forte entrelaçamento a um determinado contexto cultural, a diversidade e a importância da marca pessoal do intérprete.

---

<sup>2</sup> Que Elme (2015), não por acaso, denomina “modelo erudito adaptado” e Latorre (2002) enxerga como “canto prolongado” e “canto dolente”

<sup>3</sup> Conforme TATIT (1986, 1995, 2004), a canção é um tipo de obra que não pertence nem ao domínio da música nem ao da literatura. Sua característica distintiva é a presença subjacente da fala nas melodias.

## Em busca de uma escola de canto popular brasileiro

Ainda que intuitiva, é a noção dos conceitos acima que leva os professores da área a refletir e que os impulsiona a lentamente elaborar uma abordagem específica do canto popular.

Um breve olhar pelos poucos trabalhos acadêmicos sobre o tema mostra que essa postura aparece de maneira geral, especialmente em relação à interpretação vocal, em professores que se tornaram multiplicadores do ensino de canto popular<sup>4</sup>. Assim, Latorre (2002), relata sua experiência pedagógica com um método de trabalho vocal que parte das grandes referências da música popular, passando pela proposta da imitação destes modelos, para chegar na depuração de um estilo próprio, baseado na escolha e na escuta.

Da mesma forma, os depoimentos dos professores Felipe Abreu, preparador vocal do Rio de Janeiro, e da Profa. Dra. Regina Machado, de São Paulo, discutidos em Mariz (2013), também privilegiam a ideia de que no canto popular brasileiro não cabe a padronização da voz, mas ao contrário, a busca de uma marca vocal pessoal bem definida:

A coisa mais importante para um cantor é que ele descubra sua própria maneira de cantar, sua voz. (depoimento de Regina Machado apud MARIZ, 2013, p. 353)

Cantar é decidir. Você tem que decidir sobre certas coisas, que vão desde “como é que eu vou colocar a voz e que tom eu vou cantar”, até “que instrumento eu vou usar, e qual é o andamento”... você tem que tomar decisões. E é isto que vai te ajudar a desenvolver uma personalidade artística, uma marca, uma expressão pessoal. Tem muito a ver com gravar a voz e escutá-la. Analisar, entender, saber ouvir. (depoimento de Felipe Abreu apud MARIZ, 2013, p. 138)

---

<sup>4</sup> Por multiplicadores entende-se aqueles professores que muito frequentemente formam ou influenciam a formação de outros professores, seja por atuarem no ambiente acadêmico, por publicarem métodos de ensino de canto ou por trabalharem com cantores profissionais que desfrutaram de espaço constante na mídia e em espaços de performance, como é o caso de todos os citados neste artigo.

Ao mesmo tempo, ambos reafirmam a importância de o cantor se reconhecer como descendente de uma linhagem artística, em que se insere e à qual expande.

É importante que o cantor entenda que isso que ele está descobrindo nele [a marca pessoal] tem uma referência lá atrás. Todo mundo tem uma história de processo imitativo com alguém. (depoimento de Regina Machado apud MARIZ, 2013, p. 137)

[Achar sua personalidade artística] tem muito a ver com o lento libertar-se de influências. Todo cantor tem influências, é claro, e isso não é mau no começo, o que não pode é não querer libertar-se, ou ficar fixado naquele “quadrado”. (...) Começar a desenvolver um pouquinho a questão do timbre próprio. E é um processo, na verdade, um processo lento e de muita maturação. (Felipe Abreu apud MARIZ, 2013, p. 137)

E também aparece em suas falas a relação do canto com o “complexo cultural” que Napolitano identifica como característico da MPB: a formação do cantor deve incluir preocupações com uma formação reflexiva e amparada pela cultura geral.

O trabalho em que eu acredito é o trabalho individual, personalizado, que faça a técnica vocal servir à expressão artística. O objetivo final é dar ao cantor as ferramentas para ele desenvolver uma autoconsciência e independência para resolver seus questionamentos. Me interessa a voz do cantor autoral, isto é, aquele que vai se expor e expor sua visão de mundo. Prefiro a abordagem pelo viés da cultura geral, da história da música, da história da arte, da literatura, da poesia, da política. Acho que um cantor popular não deve ser uma pessoa desinformada, ignorante. (Felipe Abreu, apud MARIZ, 2013, p. 139)

Só a abordagem técnica – e o fazer musical é cheio de abordagens técnicas – me parece que leva a um campo restrito de reflexão. A reflexão crítica, a ampliação do conhecimento artístico eu acho que é fundamental para o seu amadurecimento como pessoa. E acredito que isso interfere diretamente no seu cantar, porque interfere na sua capacidade de compreensão, interfere no seu amadurecimento para filtrar aquela canção e para se pôr a serviço dela. (Regina Machado, apud MARIZ, p. 139)

Piccolo (2006) aponta que para contemplar essa estética plural do canto popular, os professores devem buscar ferramentas de trabalho prático que se desprendam do modelo vocal erudito, ao contrário, estimulando nos alunos a pesquisa das qualidades e dos gestos vocais históricos da MPB, assim como experimentando a criação de seus próprios gestos interpretativos. Já Elme (2015), Goulart, Cooper (2003), e Machado (apud MARIZ, 2013) buscam referenciar suas

ferramentas para o trabalho prático em sala de aula em trechos do repertório popular, fugindo assim ao modelo de vocalise típico da pedagogia erudita.

## O papel da técnica vocal

Embora a noção dos objetivos artísticos e da estética geral do canto popular esteja bem implantada nos professores especialistas após esse primeiro quarto de século do surgimento do ensino formal, um dos principais desafios ainda por se destrinchar é como lidar com o trabalho técnico-vocal.

Piccolo (2005) observa que a primeira geração de professores de canto popular teve sua formação técnica com cantores eruditos, e uma parcela considerável daqueles que ela pesquisou tende a reproduzir os conceitos de impostação de voz e os exercícios vocais dessa tradição em suas aulas. Tal postura se deve, segundo a autora, à crença corrente no meio do canto de que já que o aparelho fonador é o mesmo, o trabalho técnico é uniforme em todos os estilos, e que as diferenças de sonoridade de cada nicho vocal se deveriam unicamente a fatores de expressão, que cabem a cada cantor desenvolver sozinho a partir de sua própria sensibilidade. Outra convicção comum entre professores e alunos é a de que o canto erudito seria “a base” técnica necessária para todo e qualquer tipo de canto.

Ela discorda de tal pressuposto, apontando que o canto popular brasileiro possui características vocais bem distintas do canto lírico e de outros cantos populares como o canto comercial norte-americano, por exemplo, e, portanto, deve ser trabalhado tecnicamente de maneira também específica.

Felipe Abreu descreve que em geral no canto popular, ao contrário do que ocorre no canto erudito, o cantor

(...) vai possivelmente explorar as diferenças, as quebras entre registros de ‘peito’ e ‘cabeça’, pois não há o desenvolvimento de uma voz timbristicamente uniforme, em toda a tessitura; as mulheres enfatizarão o registro de peito assim como os homens ficarão livres para utilizar o falsete; os agudos podem ser ‘abertos’; a enunciação é geralmente mais importante do que a qualidade da emissão; a classificação vocal é prescindível, já que o cantor pode adequar livremente à sua voz a tonalidade da obra; com a presença do microfone, não há necessidade da presença do ‘formante do cantor’; há uma busca de coloquialidade; o vibrato é opcional e depende do

gênero; a posição da laringe é bastante variável, assim como na fala, sendo em alguns estilos predominantemente elevada. (ABREU apud CASTRO, 2002, p. 13)

A pesquisadora e professora norte-americana de canto *cross-over*<sup>5</sup> Jeanie Lovetri corrobora a ideia de que os diversos estilos de canto popular apresentam mecanismos técnicos e fisiológicos diversos daqueles do canto erudito, relatando que:

Até onde sabemos das pesquisas científicas, há diferenças [fisiológicas] no funcionamento das pregas vocais, na posição da laringe, na maneira como o ar é administrado, e, claro, na maneira como modelamos os sons das vogais, ou se você preferir, na maneira como usamos as ressonâncias [do trato vocal]. Então quase tudo é diferente. O nível em que essas diferenças acontecem depende do estilo que a pessoa está cantando e do modo individual de ela cantar esse estilo. (LOVETRI, apud MARIZ, p. 119)

Lovetri faz parte de uma geração norte-americana de professores de canto que se beneficia dos avanços das ciências da voz. Mais de 170 anos depois das primeiras observações *in vivo* da fonação cantada, feitas pelo professor de canto Manuel García II por meio da laringoscopia indireta, o universo da pedagogia vocal encontra-se em plena colheita dos frutos de uma segunda onda de pesquisa científica avançada sobre a voz, emergente marcadamente da segunda metade do século XX para cá, e impulsionada pela explosão de inovações tecnológicas e pelo trabalho de equipes multidisciplinares.

O conhecimento multidisciplinar do canto vem exercendo enorme influência sobre a pedagogia vocal contemporânea. Muitos professores de canto e cantores se tornaram sujeitos de pesquisa e co-autores de trabalhos junto com cientistas da acústica, da fonética e da fisiologia da voz, e vêm propondo investigações sobre tópicos diretamente ligados à fisiologia da voz cantada. Suas reflexões vêm resultando não somente na publicação de inúmeros artigos científicos, mas de revisões críticas dos tratados históricos sobre voz e na criação de novas abordagens técnicas.

No caso do canto popular americano, fortemente implicado num mecanismo de produção musical em massa e numa lógica de mercado que demanda a reprodutibilidade dos padrões vocais bem-sucedidos comercialmente, o influxo de

---

<sup>5</sup> Chama-se cantor *cross-over* um cantor que transita livremente entre o canto popular e o canto erudito.

informações novas sobre os mecanismos vocais fisiológicos e acústicos gera uma série de métodos independentes de ensino baseados na ciência, com organizações próprias, formação continuada de professores e um forte apelo mercantilista, representado pela promessa de formação rápida, saudável e eficiente.

Paralelamente, nunca a informação sobre os mecanismos do canto e os métodos de trabalho utilizados pelos professores esteve tão acessível quanto agora. Livros e artigos dos mais variados tipos estão disponíveis pela internet, muitas vezes gratuitamente; uma miríade de vídeos de experimentos científicos, de entrevistas com cantores e professores famosos e de aulas se encontra na rede à distância de um toque. A comunicação digital torna possível a atualização constante em pesquisa e a troca de dados em tempo real entre pesquisadores de diversas partes do mundo; os principais autores estão facilmente acessíveis, pois em sua maioria disponibilizam seu endereço eletrônico em periódicos e *sites* de universidades.

No Brasil, o novo impulso de interesse foi influenciado também pela aproximação entre médicos otorrinolaringologistas, fonoaudiólogos e profissionais do canto, marcadamente nos anos 90, com a criação da Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz. Embora modificada de seu formato original em 1995 e agora restrita apenas a médicos<sup>6</sup>, a SBLV fomentou o surgimento de cursos e encontros com perfil interdisciplinar, como os que até hoje vem sendo ministrados por fonoaudiólogos, professores de canto, etnomusicólogos e por vezes cientistas e professores estrangeiros<sup>7</sup>.

Esse movimento de atualização no aspecto científico da voz oferece alternativas de trabalho técnico aos professores de canto popular brasileiro, que antes dispunham apenas da metodologia erudita como modelo estruturado de trabalho. No entanto, na mesma medida em que uma parcela de professores busca elaborar a

---

<sup>6</sup> Vide SARVAT, Marcos. Criação da SBLV: uma visão pessoal. Disponível em <http://www.ablv.com.br/secao.asp?s=1>.

<sup>7</sup> Por exemplo os *workshops* realizados no INVOZ, sob orientação da fonoaudióloga Sílvia Pinho, o curso de formação integrada em voz coordenado pela fonoaudióloga Mara Behlau, que ocorre bienalmente no Centro de Estudos da Voz, e os simpósios e encontros eventuais, como o III Encontro de Estudos da Palavra Cantada, de 2011, no Rio de Janeiro, além da vinda de professores como Elisabeth Howard e Melissa Cross e de cientistas-professores de canto como Hübert Noe e Donald Miller. De maneira geral o campo da fonoaudiologia reconheceu uma carência de conhecimento científico no mercado de pedagogia do canto e vem buscando satisfazê-la, pelo menos parcialmente.



partir dessas informações um raciocínio técnico próprio às sonoridades múltiplas do canto popular brasileiro, uma outra tende a importar os métodos norte-americanos e europeus, já sistematizados num esquema de “passo a passo”, e aplicá-los ao canto brasileiro. Como esses métodos envolvem, na maior parte das vezes, sonoridades pré-estabelecidas estrangeiras, e almejam resultados replicáveis em série, passa a existir uma tendência tanto à homogeneização vocal como ao “sotaque” pop na emissão.

Evidentemente, a tendência à importação da estética comercial americana não se deve somente ao uso dos métodos pedagógicos ditos “*trademark*” – a tendência vem de todo um contexto maior. No entanto, a adoção desses métodos por professores que trabalham com o canto MPB mostram que o nicho sucumbe às expectativas de formação rápida, de retorno fácil e por vezes, superficial. Revela a procura por fórmulas replicáveis que possam oferecer garantia de standardização segura do produto (a voz); e o acesso mais provável ao mercado de performance ao seu dono (o cantor ou o produtor). Até mesmo o fraseado musical e os gestos vocais acabam resumindo a interpretação a padrões pré-estabelecidos: cada um com seu tipo específico de ornamento ou marcador musical e de timbre de voz, programado cuidadosamente para apresentar um simulacro de determinada emoção.

A questão é que durante muitos anos a gente só teve formação, informação e metodologias de ensino vindas de pensamentos europeus, e depois de pensamentos norte-americanos. A técnica vocal americana, especialmente a do *belting*, e até a da *soul music*, é específica de um universo cultural deles. Vai cantar música brasileira com aquele sotaque, acho isso gravíssimo. Porque é um processo de aculturação dentro de um país que tem a canção popular mais consolidada do mundo. Isso já é uma questão política, é uma questão de guerrilha. (MACHADO apud MARIZ, 2013, p. 139)

Assim, o trabalho técnico específico para o canto popular brasileiro ainda requer libertação, de um lado, do modelo tradicional erudito, e de outro, da moldura eficiente, mas, massificada do modelo comercial americano.

## **Caminhos para o trabalho com a expressividade**

Se o trabalho técnico representa um grande desafio a se lidar na pedagogia vocal popular, maior ainda se coloca o de suscitar no aluno o que se poderia chamar de aprendizagem da personalidade artística e da autonomia interpretativa. Em geral, encontram-se duas posturas diferentes frente a essa questão: de um lado, há professores que preferem não interferir diretamente no problema da expressividade, apenas trabalhando a técnica, mostrando exemplos, apontando carências e esperando que ela brote naturalmente no aluno; de outro, professores que abordam a expressividade por meio da racionalidade, e buscam soluções objetivas para as questões interpretativas, tais como o mapeamento de dinâmicas, timbres, divisão rítmica, etc.

No ensino tradicional de canto, tanto o conhecimento técnico quanto o expressivo são transmitidos com base numa relação geracional, de professor para aluno, através dos anos. Nesse processo, um cantor que conseguiu ser bem-sucedido utilizando os ensinamentos de um cantor mais velho e experiente tende a transmitir estes ensinamentos a cantores mais novos, que os retransmitem a outros no futuro, e assim por diante. Trata-se de uma forma de ensino-aprendizagem de caráter artesanal, em que o ouvido, a intuição e a sensibilidade do professor são os principais critérios para avaliar o que é bom ou não na voz do aluno.

Esse modelo de instrução persiste também no contexto do ensino formal de canto popular, muitas vezes criando uma relação de hierarquia entre mestre e aprendiz que passa pelo pressuposto de que o mestre sabe todo o necessário sobre aquele ofício (o canto) e de que o aprendiz, em contrapartida, é uma página em branco a ser preenchida pelos novos conhecimentos. Da mesma forma, trabalha-se com conceitos estéticos da voz dentro dos paradigmas certo/errado, saudável/danoso, melhor/pior, ignorando o fato de que estes paradigmas são relativos às referências culturais de quem avaliou. Assim, muitas vezes apenas as referências culturais do professor são levadas em conta, invalidando-se a vivência anterior do aluno.

Nos textos teóricos sobre educação musical percebe-se uma grande preocupação em se questionar os pressupostos de ensino e a maneira de ensinar. Há uma busca de alinhamento geral com as novas linhas pedagógicas elaboradas a partir do desenvolvimento da psicologia cognitiva<sup>8</sup>, que consideram a bagagem prévia dos alunos como ponto de partida para a aprendizagem. Entra em voga o conceito de aprendizagem significativa, que traz a ideia de que um determinado conteúdo só é assimilado quando faz sentido dentro do contexto geral desta bagagem.

Ao contrário do pensamento dominante no ensino tradicionalista, no qual a quantidade de informação curricular cumprida é o parâmetro mais importante, ou seja, onde o descompasso entre ensino e aprendizagem é atribuído somente ao maior ou menor nível de inteligência ou talento “natos” do aluno, nas correntes pedagógicas modernas a forma como o conteúdo é apresentado é relevante, pois interfere diretamente no teor de aprendizagem e na formação da inteligência deste aluno. Assim, para estas correntes a assimilação real só acontece quando o aluno constrói seu conhecimento, sendo capaz de apropriar-se dele e utilizá-lo em diferentes contextos, e não simplesmente quando ele é capaz de repeti-lo com correção. A qualidade do aprendido é mais importante que a correção ou exatidão com que os conteúdos são reproduzidos (COLL et al, 2006).

Na área do canto, em contrapartida, muito pouca atenção é dedicada a como incluir o aluno como sujeito ativo de sua aprendizagem. Em geral os docentes de canto não se consideram educadores propriamente ditos, mas treinadores de artistas.

Esta postura se deve provavelmente ao fato de que na relação mestre-aprendiz se determina não só a técnica e a musicalidade do aluno, mas também suas posturas pedagógicas como futuro professor. Assim, mesmo com todo o influxo de informações, o formato de aula com condução ativa do professor e postura passiva do aluno continua sendo a regra.

Pesa também sobre o aprendizado do canto popular a questão do dom musical e o mito do autodidatismo. A voz, junto com a capacidade de percutir

---

<sup>8</sup> Construtivismo, sócio-construtivismo, etc.

objetos ou o próprio corpo, é o instrumento musical mais primitivo, acessível e espontâneo do ser humano. Qualquer falante tem contato cotidiano com a expressividade vocal, se não por meio da voz cantada, pela voz falada, ao se comunicar nos diversos contextos sociais onde se insere. Como aponta Berio (2006):

O som de uma voz é sempre uma citação, um gesto. A voz, não importa o que faz, mesmo o barulho mais simples, é inescapavelmente cheia de sentido: sempre engatilha associações e traz em si um modelo, tanto natural quanto cultural (...) a voz humana, por sua natureza, está carregada de traços de experiências musicais e não musicais e associações cotidianas. (BERIO, 2006, p. 16)

A expressividade vocal é um patrimônio de todos os falantes, intrinsecamente cantores potenciais. O que determinaria se uma pessoa é “mais” ou “menos” cantora, isto é, segundo um determinado julgamento estético, se essa pessoa tem mais ou menos talento para a expressão vocal por meio do canto, seria seu pendor “natural”, ou seu “dom”, para este tipo de tarefa. É como se o aprendizado de artes não fosse do domínio da educação, mas um universo misterioso e transcendente, em que gênios se sobressaem a pessoas comuns, incapazes de suportar a pressão do processo e desprovidas dos *insights* criativos necessários.

O aprendizado de canto e instrumento é, também, encarado de maneira análoga ao treinamento de um atleta. São utilizados comumente os termos “*vocal coach*”<sup>9</sup> para definir um professor de canto especializado e “treinamento vocal de alta performance” para o processo de formação do cantor profissional. No candidato a esse treinamento, avalia-se sua chance de sucesso na competição com seus pares, seu “material” natural, e cabe a este sujeito corresponder à altura das expectativas sobre ele lançadas. O cultivo ao mito da transmissão oral, do sacrifício pessoal e até do heroísmo daquele que se propõe à vida artística reforçam e justificam a cristalização tanto das estéticas quanto das posturas pedagógicas no ensino das artes.

Na Wikipedia, a definição resumida do herói é a seguinte:

uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica. O herói

---

<sup>9</sup> Técnico/treinador vocal. *Coach* é o mesmo termo utilizado em inglês para denominar os treinadores de esportes.

situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens e é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir – fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc. O heroísmo que resulta em auto-sacrifício chama-se martírio.

Essa é justamente a visão que o senso-comum apresenta sobre o artista. Nada mais lógico do que o processo de formação expressiva ser tortuoso, hierárquico, pouco dialógico e não acessível a todos, mas apenas aos poucos privilegiados que possuem qualidades artísticas extraordinárias.

Pela carência de uma abordagem pedagógica aprofundada da expressividade, há um foco excessivo na aquisição de habilidades técnicas, ou a transformação de questões expressivas em maneirismos técnicos, já que o talento, isto é, a capacidade expressiva espontânea, seria uma habilidade que não se ensina, com a qual o sujeito nasce ou não nasce, e que ao fim vai distinguir o artesão do artista. Segundo John Paynter,

A música exige imaginação, envolvimento ativo e compromisso criativo. (...) No entanto, a importância – ou mesmo a possibilidade – de se encorajar a criatividade na educação musical ainda é para algumas pessoas um assunto controverso. (...) Isso é lamentável, porque a criatividade deveria estar no cerne das áreas afetivas do currículo. Seu contexto é a imaginação, a criação e a invenção; [o modo criativo de abordar o ensino-aprendizagem] vai além de incluir interpretação e imitação personalizada. Caracteristicamente ele demanda um maior nível de preferência e decisão do que outros modos de pensamento. Ele é especialmente importante como um meio de conhecer as coisas a partir de respostas inovadoras às ideias e aos meios de expressão. Portanto, ele difere substancialmente da abordagem por transferência de conhecimento ou da que busca dirigir o desenvolvimento de habilidades por meio de regras. (PAYNTER, 1992, p. 10)

Embora muito esforço tenha sido focalizado na melhora dos conteúdos envolvidos no ensino de canto, e muitos teóricos da área tenham inclusive percebido o descompasso entre técnica e musicalidade ou expressividade, muito pouco se evoluiu na mudança da maneira de se ensinar estes conteúdos e no molde básico de ensino. A informação mostra antes ser mais um desafio a enfrentar que uma solução: “Por detrás do desafio global e do complexo, esconde-se um outro desafio: o da expansão descontrolada do saber (...) T.S. Elliot dizia: Onde está o conhecimento que perdemos na informação?” (MORIN, 2003, p.16)

Muito do problema parece residir na dificuldade de se criar um distanciamento do universo do treinamento vocal para integrá-lo num contexto maior, da música, da cultura, da arte e de seu papel para a humanidade. Falta o investimento numa compreensão complexa, no sentido moriniano<sup>10</sup>, da música e de sua inserção na cultura humana, que possa despertar a curiosidade dos alunos e estimular seu senso de liberdade expressiva.

A missão desse ensino é transmitir não o mero saber, mas uma cultura que permita compreender nossa condição e nos ajude a viver, e que favoreça, ao mesmo tempo, um modo de pensar aberto e livre. (...) Há inadequação cada vez mais ampla, profunda e grave entre os saberes separados, fragmentados, compartimentados entre disciplinas, e, por outro lado, realidades ou problemas cada vez mais polidisciplinares, transversais, multidimensionais, transnacionais, globais, planetários. (...) Os desenvolvimentos disciplinares das ciências não só trouxeram as vantagens da divisão do trabalho, mas também os inconvenientes da superespecialização, do confinamento e do despedaçamento do saber. Não só produziram o conhecimento e a elucidação, mas também a ignorância e a cegueira.

Em vez de corrigir esses desenvolvimentos, nosso sistema de ensino obedece a eles. (...) Nos ensinam a isolar os objetos (de seu ambiente), a separar as disciplinas (em vez de reconhecer suas correlações), a dissociar os problemas, em vez de reunir e integrar. Obrigam-nos a reduzir o complexo ao simples, isto é, separar o que está ligado; a decompor, e não a recompor; (...) A educação deve favorecer a aptidão natural da mente para colocar e resolver os problemas e, correlativamente, estimular o pleno emprego da inteligência geral.

Esse pleno emprego exige o livre exercício da faculdade mais comum e ativa na infância e na adolescência, a curiosidade, que, muito frequentemente, é aniquilada pela instrução, quando, ao contrário, trata-se de estimulá-la, ou *despertá-la se estiver adormecida*. (MORIN, 2003, p.13-15, 22, grifo nosso)

O confinamento não só dos vários campos do saber envolvidos no conhecimento sobre a voz e o canto, mas também das competências técnicas relacionadas tem, é claro, um impacto negativo enorme sobre a arte, que, fundamentalmente, tem como característica principal o oposto - a complexidade.

Refletir sobre essa encruzilhada nos leva à conclusão de que para trabalhar efetivamente com a expressividade, precisamos proporcionar situações de ensino em que a curiosidade possa ser despertada, prescindindo da relação hierárquica entre professor e aluno, e favorecendo no último uma participação ativa,

---

<sup>10</sup> Edgar Morin (1921- ) define a complexidade da seguinte maneira: “Existe complexidade, de fato, quando os componentes que constituem um todo (como o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico) são inseparáveis e existe um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre as partes e o todo, o todo e as partes.” (MORIN, 2003, p. 14)

a libertação do medo do erro, o estímulo ao autoconhecimento e a suspensão dos preconceitos de estilo.

O processo de se chegar à flexibilização do modelo de ensino e à libertação do aluno em sua procura pela expressão vocal não é, no entanto, simples. A demanda pela rápida formação profissionalizante e especializada é enorme, seja em ambientes institucionais, seja no de aulas particulares em estúdios independentes. Há um complexo mecanismo de auto-replicação das práticas atuais, que conta com determinações subsistenciais, pedagógicas, culturais, sociais, históricas e até mesmo globais, em que todos estamos inseridos, queiramos ou não.

Não se trata, portanto, de abandonar por completo as práticas correntes, mas de uma busca pela inclusão de outras práticas que possam fornecer maior equilíbrio e capacidade de reflexão ao processo. A saxofonista e improvisadora Chefa Alonso pondera, por exemplo, que o uso da improvisação livre como ferramenta de estímulo à expressividade, à criatividade e à autonomia pode ajudar o aluno a se apropriar da técnica para realizar sua expressão. Segundo ela, é a partir da necessidade de expressão que surge a necessidade de refinamento técnico no domínio de um instrumento (ALONSO, 2008).

Não à toa, o saldo do primeiro quarto de século da pedagogia vocal popular aponta justamente nessa direção, e já se multiplicam iniciativas nesse sentido: Consiglia Latorre, uma das referências seminais do início do ensino formal de canto popular, aborda em seu trabalho mais recente, de 2014, um relato de caso do grupo Sonoridades Múltiplas, da UFCE, que experimenta diversas possibilidades de abordagens criativas da música e das artes (LATORRE, 2014). De maneira análoga, Regina Machado, como já dito também uma referência central, organiza sua disciplina de canto popular na Unicamp de modo a incluir atividades de reflexão, improvisação e criação coletiva, além das aulas em grupo de técnica e interpretação vocal. Outros exemplos de empreendimentos na direção da integração de saberes técnicos e expressivos são a pós-graduação em canção popular da Faculdade Santa Marcelina, que propõe o trabalho sinérgico de reflexão, composição, produção e performance, e as ações do coletivo de profissionais do canto Vocal-SP, voltadas a

vivências que contemplam os diversos sub-estilos do canto, o trabalho corporal, a pedagogia vocal e a reflexão crítica.

Se empreendidas com uma postura aberta por parte do professor, há diversas atividades que podem proporcionar um processo mais rico de ensino-aprendizagem no canto, sem que tenhamos que pensar na suplantação utópica do modelo atual por um completamente diferente, e talvez alheio às contingências do difícil contexto profissional dos cantores. Podem-se incluir ao processo convencional de formação atividades de criação, como a composição, a improvisação ou a reinterpretação livre; a pesquisa, a análise crítica e a discussão coletiva de textos, filmes, romances, obras de arte, de áreas variadas, tais como as ciências da voz, a antropologia, a história geral e da arte, a psicologia, a filosofia; o uso do corpo, por meio do contato com a dança, o teatro ou o movimento em geral; a apreciação musical atenta de peças de estilos diferentes, sem as tradicionais polaridades erudito/popular, nacional/estrangeiro, moderno/tradicional; e por fim, a reflexão constante sobre os pontos de divergência e contato, de integração e síntese de todas estas atividades.

Fritjof Capra (2002) observa que o processo de cognição, isto é, o processo de conhecimento, se identifica com o processo de viver. Ele inclui as pré-disposições físicas, as atividades biológicas, a percepção, as emoções e o comportamento do ser humano, de maneira interligada e contrária à tradicional concepção cartesiana de razão X emoção, mente X corpo. Assim, tudo o que ocorre na história de um ser vivo faz parte de seu processo de cognição, e tudo o que um ser humano acrescenta ativamente a sua história o altera, física e psicologicamente, modificando seu processo de desenvolvimento da consciência e de uma mente encarnada<sup>11</sup>. Sob esse aspecto, a integração entre pensamento, técnica e expressividade no canto popular representa num plano mais amplo a possibilidade de reintegração entre mente e corpo, entre o indivíduo e o coletivo.

Em última análise, não seria exatamente um dos papéis tanto da arte quanto da educação? Cabe aos professores de canto popular, como seres humanos,

---

<sup>11</sup> A mente integrada ao corpo, que participa ativamente do processo cognitivo.



artistas e educadores de artistas, perseguir essa (re)ligação, de maneira realista, porém corajosa.

## Referências

- ALONSO, Chefa. *Improvisación libre: la composición em movimiento*. Espanha: Dos Acordes, 2008.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006.
- CAPRA, Fritjof. *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CASTRO, Gabriela Samy de. *O ensino de canto popular: algumas abordagens*. Monografia (graduação em música) – UNIRIO/CLA, Rio de Janeiro, 2002.
- COLL, Cesar et al. *O Construtivismo na sala de aula*. São Paulo: Editora Ática. 6 ed, 2006.
- ELME, Marcelo Matias. *As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino*. Dissertação (mestrado em música) – IA - Unicamp, Campinas, 2015.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA – UNESP, São Paulo, 2002.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *Sonoridades múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade*. Tese (doutorado em educação, currículo e ensino) – UFCE, Fortaleza, 2014.
- LOVETRI, Jeannette L.; SUNDBERG, Johan et al. Comparisons of pharynx, source, formant and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing. IN: *Journal of Voice*, New York, v. 7, n. 4, p. 301-310, 1993.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (doutorado em semiótica e linguística geral) – FFLCH - USP, São Paulo, 2012.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Tese (doutorado em música). IA – UNESP, São Paulo, 2013.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 8ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

PAYNTER, John. *Sound and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. Dissertação (mestrado em música) – Escola de Música - UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual Editora; 1986.

\_\_\_\_\_. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial; 2004.