

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DALLYANE DRIELLE DE LIMA CARVALHO

**ASPECTOS TÉCNICOS DO CANTO POPULAR E LÍRICO:  
semelhanças e diferenças**

OURO PRETO

2022

DALLYANE DRIELLE DE LIMA CARVALHO

**ASPECTOS TÉCNICOS DO CANTO POPULAR E LÍRICO:  
semelhanças e diferenças**

Monografia submetida ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para conclusão do curso de graduação, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup> Patrícia Cardoso Chaves Pereira

OURO PRETO

2022



## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dallyane Drielle de Lima Carvalho

### Aspectos técnicos do canto popular e lírico: semelhanças e diferenças

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música

Aprovada em 23 de junho de 2022

#### Membros da banca

[Doutora] - Patrícia Cardoso Chaves Pereira - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Doutora] - Jaqueline Soares Marques - (Universidade Federal de Uberlândia)

[Mestra] - Cristina de Souza Gusmão

Patrícia Cardoso Chaves Pereira, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 13/12/2022



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Cardoso Chaves Pereira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 13/12/2022, às 21:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0443241** e o código CRC **D2D125D5**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por estar comigo durante todos os momentos da minha vida, me inspirando e incentivando em cada passo que eu dou.

Agradeço ao meu pai Ricardo e a minha mãe Val, por sempre me apoiarem nos estudos e por serem os meus maiores incentivadores da vida.

Agradeço ao meu querido Carlos, que esteve ao meu lado ouvindo atentamente todas as minhas ideias e me apoiando em todos os momentos.

Aos meus irmãos Kauan, e principalmente Alhandra que aguentou muitas noites com a luz acesa enquanto eu escrevia esse trabalho.

Às minhas avós, tias e tios que são exemplo para mim sempre.

Agradeço imensamente as professoras Jaqueline Marques e Cristina Gusmão, que me ensinaram tanto em suas aulas de canto e, prontamente aceitaram ser banca nesse momento especial.

Agradeço a minha querida professora, orientadora e amiga Patrícia Chaves, que me ensinou tanto durante todo o curso e que fez com que esse trabalho fosse possível.

Também quero agradecer aos professores Edésio de Lara, Virgínia Buarque, Nathália Domingos, Charles Augusto, Guilherme Paoliello, César Buscacio, Tereza Castro, Edilson, Bernardo Fabris, e demais professores do DEMUS por me ensinarem tanto. E aos meus amigos Davi, Joelma, Rafaela, Marina, Pedro, Wallyson, Dney, Marco, Jesus, Janderson, e demais colegas da turma do 18.1 e do Departamento de Música, por estarem ao meu lado nessa jornada.

Agradeço também, aos queridos da Aliança Bíblica Universitária (ABU), por tornarem meus dias na UFOP mais leves e alegres.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre alguns aspectos técnicos do canto com o objetivo de apontar quais seriam as suas diferenças e as semelhanças de abordagens entre o canto lírico e o canto popular. Buscamos ressaltar um panorama de cada aspecto técnico a partir da figura do professor e de suas possibilidades de ensino para um aluno iniciante no canto. Para a realização do presente estudo, apresentamos dois autores, um voltado para a pedagogia do canto popular e o outro para o canto lírico, a saber: Rezende-Ferraz (2010) e Fernandes (2009). Miller (2019) também foi inserido no nosso estudo bibliográfico pelo fato de ter sido um autor amplamente abordado nos dois estudos escolhidos. Observamos que a aplicação técnica da maioria dos assuntos apresentados nesta pesquisa requer ajustes específicos para cada estilo de canto, o que acaba por diferenciá-los na prática. Concluimos que é necessário um estudo técnico aprofundado da prática do canto que observe as características específicas tanto do canto popular quanto do lírico. Ressaltamos também a importância de novos estudos sobre a pedagogia do canto popular e da divulgação dos mesmos, uma vez que a maioria dos trabalhos encontrados ainda são sobre o canto lírico.

**Palavras chave:** Aspectos técnicos do canto - Pedagogia do canto - Canto popular - Canto lírico

## **ABSTRACT**

The present work presents a study on some technical aspects of singing with the objective of pointing out what would be their differences and the similarities of approaches between lyrical singing and popular singing. We seek to highlight an overview of each technical aspect from the figure of the teacher and his teaching possibilities for a beginner student in singing. To carry out the present study, we present two authors, one focused on the pedagogy of popular singing and the other on lyrical singing, namely; Rezende-Ferraz (2010) e Fernandes (2009). Miller (2019) was also included in our bibliographic study due to the fact that he was an author widely discussed in the two chosen studies. We observed that the technical application of most of the subjects presented in this research requires specific adjustments for each singing style, which ends up differentiating them in practice. We conclude that an in-depth technical study of singing practice is necessary, which observes the specific characteristics of both popular and lyrical singing. We also emphasize the importance of new studies on the pedagogy of popular singing and their dissemination, since most of the works found are still about lyrical singing.

**Keyword:** Technical aspects of singing, singing pedagogy, Popular singing, Lyrical singing.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO 1 - O PROFESSOR DE CANTO E SUA FORMA DE ENSINO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 2 - ASPECTOS TÉCNICOS DO CANTO POPULAR E LÍRICO .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1 ATAQUE .....</b>	<b>16</b>
<b>2.2 RESSONÂNCIA .....</b>	<b>18</b>
<b>2.3 ARTICULAÇÃO .....</b>	<b>21</b>
<b>2.4 REGISTROS .....</b>	<b>25</b>
<b>2.5 AGILIDADE VOCAL E SUSTENTAÇÃO .....</b>	<b>27</b>
<b>2.6 CAMPO DE IMPROVISAÇÃO .....</b>	<b>28</b>
<b>2.7 RESPIRAÇÃO.....</b>	<b>29</b>
<b>2.8 APOIO.....</b>	<b>30</b>
<b>2.9 POSTURA .....</b>	<b>31</b>
<b>2.10 CLASSIFICAÇÃO VOCAL.....</b>	<b>32</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>37</b>

## INTRODUÇÃO

Em 2019, iniciei minha atividade como professora de canto com alunos iniciantes. Frente a essa oportunidade, me deparei com escolhas de repertório variados e uma questão se abriu para mim: a abordagem técnica é a mesma para diferentes estilos de canto? Quais seriam os aspectos técnicos básicos para se trabalhar com alunos iniciantes? Tendo em vista a proximidade da conclusão do meu curso de Licenciatura em Música na UFOP optei por tentar responder essas perguntas em meu TCC, o que me auxiliará em minha atuação como professora de canto e, possivelmente, poderá auxiliar outros professores em sua jornada também.

Escolhemos abordar dois estilos do canto nesta pesquisa: o canto popular e o canto lírico e temos por objetivo principal apontar algumas de suas semelhanças e diferenças técnicas de forma a orientar o professor de canto em sua conduta frente ao aluno iniciante dessa prática musical.

Heliana Farah (2019, p.22) define o canto lírico da seguinte forma: “é aquele supostamente empregado nas composições do repertório dito erudito, clássico, ou ainda da música de arte ocidental.” Neste contexto podemos entender que essa categoria de canto exige certa preparação técnica e musical para aquele que pretende executá-lo.

Diferente do canto lírico, para tratarmos do assunto do canto popular precisamos entender que é um canto pertencente ao povo, ou seja, sem a necessidade de muitas instruções para que qualquer pessoa possa cantar. Não estamos afirmando que para na prática do canto popular o cantor não deva buscar instrução técnica e artística, ao contrário, a cada dia esse estilo tem despertado o interesse de cantores e professores do canto, alguns deles advindos de um estudo formal do canto lírico, que buscam o seu estudo e prática calcados em uma consciência e pesquisas aprofundadas sobre a ciência da voz, de forma que o cantor popular tenha um estudo de construção técnica estruturada que ampare as necessidades de sua prática. Ressaltamos, apenas, que o canto popular, fazendo jus ao seu próprio nome, sugere uma maior acessibilidade e adequação às características vocais pessoais de cada cantor, sem estabelecer padrões técnicos e estéticos rígidos, permitindo que cada pessoa imprima sua voz e suas escolhas interpretativas em cada

repertório escolhido. Machado escreve sobre uma característica marcante desse assunto no que diz respeito ao canto popular no Brasil:

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

Observamos na citação acima que o canto popular no Brasil possui características específicas em relação ao canto lírico, mesmo que o estudo técnico do segundo já tenha orientado amplamente a prática do canto popular. Em virtude das características próprias de cada estilo de canto buscamos na bibliografia de pedagogia do canto autores que nos orientassem na construção técnica do canto popular e do lírico. Escolhemos dois autores: Rezende-Ferraz (2009), que em sua dissertação de mestrado se dedica em abordar aspectos técnicos aplicados ao canto popular; e Fernandes (2010), que apresenta uma ampla revisão bibliográfica atualizada sobre a construção técnica do canto lírico. Observamos que em ambas bibliografias os autores utilizaram de forma abrangente um importante escritor da pedagogia do canto lírico em comum, Richard Miller (2019) *A estrutura do canto*, o qual também selecionamos para amparar os nossos estudos. Outro fator que julgamos relevante para a escolha desses dois trabalhos para basearmos a nossa pesquisa foi o fato de que em ambos encontramos a disposição dos mesmos aspectos técnicos para o estudo do canto, o que propiciou a apresentação dos assuntos e o diálogo entre eles de maneira mais efetiva.

Na dissertação de mestrado de Rezende-Ferraz (2010, p. 1), intitulada como *A voz e o choro: aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular* a autora, em sua introdução, ressalta como é recente o ensino do canto popular na Universidade brasileira e que ela teve que buscar complemento para seus estudos em literaturas estrangeiras. Ela afirma que o desenvolvimento do seu trabalho se deu a partir da premissa de que os fundamentos da técnica vocal são semelhantes para o canto

popular e lírico, contudo, ao longo do desenvolvimento de sua dissertação, ela aponta algumas características técnicas usadas mais frequentemente, ora no canto popular, ora no canto erudito, e em que eles se diferenciam ou se complementam (REZENDE-FERRAZ, 2010).

A tese de Fernandes (2009) *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. visa a construção da sonoridade coral como foco principal e apresenta atividades que o regente pode adotar em relação ao coro. Escolhemos esse trabalho para a orientação do estudo do canto lírico, porque a revisão bibliográfica que o autor realiza quanto os aspectos técnicos vocais é ampla e abrange, contemplando o trabalho técnico de um cantor solista com rigor, além de podermos transpor algumas responsabilidades de condução técnica que o autor dedica à figura do regente para a pessoa do professor de canto. Como escreve Fernandes (2009) em sua introdução, o regente (aplicando à nossa pesquisa podemos substituir a palavra “regente” para “professor”) deve conhecer as habilidades técnicas para chegar até a sonoridade que considera ideal para o coro. Sobre o seu trabalho o autor escreve:

O presente trabalho apresenta como objetivo central o desenvolvimento e a descrição de uma linha de preparo vocal para coros que possibilite, ao regente, a construção do som de seu “instrumento” e sua adequação às várias exigências estilísticas dos diversos estilos de música coral. (FERNANDES, 2009, p. 11).

Esta pesquisa foi organizada em 2 capítulos. O capítulo 1 apresenta uma reflexão sobre a forma de ensino do canto a partir do uso de metáforas como ferramenta didática do professor, além de um diálogo entre a importância da comunicação entre professor e aluno e as maneiras de ensinar, que segundo FREIRE (2009) esta relação pode ser decisiva na vida do aluno, podendo implicar em uma educação libertadora ou em uma educação que aprisiona.

No Capítulo 2 abordamos os seguintes aspectos técnicos do ensino do canto: Ataque, Ressonância, Articulação, Registros, Agilidade vocal e sustentação, Campo de improvisação, Respiração, Apoio, Postura e Classificação vocal. Esses tópicos foram selecionados por serem considerados básicos para um aluno iniciante em canto. Em cada tópico realizamos uma breve diferenciação entre a conduta para o

canto popular e o lírico conforme as pesquisas de Rezende-Ferraz (2010) e Fernandes (2009), bem como o de Miller (2019), que está presente em ambas as bibliografias.

Por fim, apresentamos as nossas conclusões frente ao estudo apresentado, as quais evidenciam a importância de se construir um caminho técnico conforme o estilo e o repertório escolhido pelo aluno, uma vez que os estilos de canto compreendidos nesta pesquisa até apresentam certas semelhanças em alguns tópicos, mas são essencialmente diferentes.

## CAPÍTULO 1

### O PROFESSOR DE CANTO E SUA FORMA DE ENSINO

Neste capítulo abordaremos questões relacionadas a forma de ensino do professor de canto, dando destaque ao uso de expressões metafóricas<sup>1</sup> e de relatos de sensações corporais pessoais como ferramentas didáticas. Também apresentaremos um breve diálogo entre a importância da comunicação professor/aluno, uma vez que ela é imprescindível para que o ensino aconteça, e os conceitos de educação bancária e educação libertadora criados pelo célebre educador Paulo Freire. É uma prática comum entre os professores de canto o uso de metáforas e/ou explicações em busca de respostas sensoriais do som durante as aulas com o intuito de conduzir o aluno a realizar determinados ajustes vocais tanto na prática da vocalização quanto no estudo de um repertório.

Souza, Silva e Ferreira (2010) afirmam que a maioria dos professores utilizam expressões metafóricas para o ensino do canto por acreditarem que a linguagem fisiológica é muito complexa e que, dessa maneira, o estudo do canto não separa o processo fisiológico da produção da voz do processo subjetivo da criação artística. As autoras ressaltam que esse exemplo metafórico é fruto da tradição vocal em que este professor se formou ou de suas próprias sensações corporais e musicais e que os critérios que esses professores usam para avaliar o que é bom ou não na voz do seu aluno, na maioria das vezes, são a sua intuição e sensibilidade (2010).

Porém, essa forma de ensino nem sempre é positiva, pois pode atrapalhar a compreensão do que está sendo dito e pedido:

O fato de a terminologia metafórica ser oriunda da experiência pessoal do professor ou de uma tradição vocal em que termos e exercícios são, muitas vezes, utilizados sem que se questione qual seu objetivo direto, pode levar à não compreensão do aluno da tarefa que deve realizar. (SOUZA, SILVA,

---

<sup>1</sup>Metáfora “é considerada uma espécie de comparação observada ou de caráter subjetiva, porque o conectivo não está expresso e sim subentendido.” (Pereira, 2009, p. 14). O que entendemos neste trabalho como metáforas utilizadas em aulas de canto está em conformidade com o que Mariz, Silva e Ferreira (2010, p. 1) afirmam: “Conduzir a voz para a frente”; ‘colocar a voz na máscara’; ‘cantar como num bocejo’; ‘dirigir a voz para cima, entre os olhos’; ‘não deixar a voz cair’. Essas expressões metafóricas são exemplos de um jargão conhecido no meio musical como “imagens”, e são utilizadas por professores de canto de abordagens técnicas e estilísticas as mais variadas em seu processo de ensino.”

FERREIRA, 2010, p. 318)

Outro fator a ser considerado no ensino do canto realizado por meio de metáforas e busca de sensações é o risco de incentivar uma prática não saudável e que pode acarretar danos à saúde do cantor, uma vez que o aluno não adquire conhecimento do real funcionamento de seu aparelho fonador e que as imagens criadas podem sugerir ações que não correspondem necessariamente ao que de fato ocorre em seu corpo:

A ideia de que o canto se sente como se estivesse na cabeça ou na frente do rosto (às vezes chamado de máscara) não significa que ele realmente esteja acontecendo lá. (...) Tais explicações tentam lidar com aspectos sensoriais do som, encontrando um lugar físico para encaixar a explicação. No entanto, uma reflexão mais aprofundada revela que esses artifícios geralmente não podem ser tomados literalmente. (DAYME, 2009, p. 116).

Souza, Silva e Ferreira (2010, p 318) também argumentam a esse respeito, afirmando que “há quem considere que o uso de metáforas no ensino do canto pode induzir o mau funcionamento do aparelho fonador, porque as imagens funcionariam apenas como indicadores vagos de conceitos específicos.” Richard Miller é um dos importantes escritores sobre o ensino do canto que defende o quanto prejudicial pode ser para o aluno um ensino, no qual as expressões metafóricas se constituem como a principal forma de explicação ou exemplo:

Essas expressões têm o potencial de induzir o mal funcionamento do aparelho fonador no canto, porque elas são imprecisas. Na melhor das hipóteses, expressões subjetivas podem apenas ser indicadores vagos de conceitos específicos. [...] A pedagogia vocal provavelmente daria um enorme passo à frente se esses termos fossem substituídos ou aumentados por uma linguagem mais exata.<sup>24</sup> (MILLER *apud* MARIZ, 2013, p. 24)

Apesar dessas e outras questões conflitantes em relação à tal prática pedagógica do canto, as autoras acima afirmam que o ensino através das metáforas pode ficar mais leve e divertido e os professores que o adotam têm como principal objetivo “estimular a aquisição de sensações proprioceptivas.” (2010, p. 327)

Richard Miller, na introdução de seu livro *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal* (2019), afirma: "Nunca conheci ninguém que tenha aprendido a cantar lendo um livro" (2019, p 31). Entretanto, o autor apresenta a sua motivação em registrar e disponibilizar no título mencionado conceitos técnicos do canto, bem como exercícios práticos para serem praticados pelo leitor, quando ele comunica que a sua "esperança é coordenar, o máximo possível, o que entendo serem fatores físicos e acústicos envolvidos no cantar livre com um sistema detalhado de estudos técnicos para adquirir tal liberdade" (*ibidem*). Ou seja, ele escreve o seu livro (que é considerado um dos mais importantes na área da pedagogia do canto), objetivando que o leitor, por meio do conhecimento, da prática e da conscientização do processo de construção do canto, alcance a liberdade em sua prática musical, e não fique atento apenas em busca de sensações, metáforas e repetições de modelos.

Miller (1996, p. XV) escreve que "como em qualquer outra área, a transferência de conhecimento só é possível se existir uma linguagem comum entre escritor e leitor, professor e aluno." Diante de tal afirmação é importante, como professores de canto, nos atentarmos não apenas para os exemplos e ferramentas de comunicação que utilizamos em aula com os alunos, mas devemos nos preocupar também em utilizar uma linguagem acessível, clara e baseada no conhecimento físico-anatômico do corpo para que o aluno compreenda o processo de ensino-aprendizagem do canto e possa ter uma boa consciência em sua formação. Se essa boa comunicação não existe, corremos o risco de se ter uma forma de educação petrificada<sup>2</sup> como argumenta Paulo Freire (1921-1997) em seu livro *a Pedagogia do Oprimido, uma concepção bancária de ensino* (1968).

Freire afirma que a partir da falta de significado no ensino, em virtude de uma educação petrificada, tem-se como resultado a memorização, porém essa memorização pode se configurar sem sentido, porque muitas vezes o aluno não tem a compreensão do que ouviu e só decora as informações de forma mecânica. Metaforicamente seria como se os alunos fossem vasilhas, nas quais, quanto mais

---

<sup>2</sup>A educação petrificada seria, segundo Freire (1996, p.57), aquela estrutura educacional, na qual: "o educador aparece como seu indiscutível agente, como o seu real sujeito, cuja tarefa indeclinável é "encher" os educandos dos conteúdos de sua narração. Conteúdos que são retalhos da realidade desconectados da totalidade em que se engendram e em cuja visão ganhariam significação. A palavra, nestas dissertações, se esvazia da dimensão concreta que devia ter ou se transformam em palavra oca, com verbosidade alienada e alienante."

cheias de conteúdos estivessem melhores seriam, independentemente se tais conteúdos seriam utilizados ou não. Para o autor, essa necessidade de transmissão e recepção de conhecimento, mesmo quando a sua aplicabilidade é ignorada, se configura como concepção bancária da educação, quando os alunos recebem os depósitos e têm o dever de guardá-los e arquivá-los. Na verdade, tanto o aluno como o professor e que acabam arquivados, pois já não transformam o mundo, mas aprendem a aceitá-lo, como afirma Freire (1968, p.37): "Seu ânimo é justamente o contrário – o de controlar o pensar e a ação, levando os homens ao ajustamento ao mundo. É inibir o poder de criar, de atuar." Trazendo para o estudo do canto, essa concepção seria o professor de canto trazer várias nomenclaturas técnicas usadas no canto e ensiná-las ao aluno, o fazendo somente decorá-las e não aplicá-las ao seu estudo, sem a compreensão do que se trata.

Ao contrário da educação bancária está a educação problematizadora/libertadora, que consiste em tratar as pessoas como "corpos conscientes" (Freire, 1968, p.36), ao contrário do depósito de conteúdos e que propõe a problematização dos homens em suas relações com o mundo. "Quanto mais se problematizam os educandos, como seres no mundo e com o mundo, tanto mais se sentirão desafiados. Tão mais desafiados, quanto mais obrigados a responder ao desafio." (Freire, 2005, p.79)

Na educação libertadora não ocorre mais os argumentos de autoridade, onde só um detém o conhecimento e o outro aprende (relação mestre- aprendiz), mas, é uma via de mão dupla, o tempo todo um aprende com o outro e crescem juntos.

Há anos vivemos nessa educação bancária sem perceber que isso acontece e quando somos apresentados a educação libertadora que vem para nos fazer questionar o mundo, muitas vezes não a queremos, pois podemos acabar nos acostumamos com o fácil, o decorado e seguir apenas o que nos dizem como se fosse uma verdade absoluta.

Durante a minha trajetória nos estudos, me deparei com esses dois tipos de educação e confesso que em uma idade mais avançada fui apresentada a educação libertadora, o que se revelou desafiador, porque sair desse lugar de "conforto", para o lugar de questionamento não se mostrou como uma tarefa fácil, quebrar o paradigma aprendido durante toda uma vida. Percebo que muitos não conseguem

sair desse lugar, o da educação bancária, e acabam se adequando ao mundo da forma que lhes é possível. Outros nem tentam mais a mudança para a educação libertadora, pois se acham incapazes de conseguir pensar fora dessa lógica bancária e permanecem vivendo e reproduzindo a educação dessa maneira.

Aplicando esses conceitos de Freire ao canto, na educação libertadora o professor de canto estaria disposto a conduzir o aluno com conhecimentos práticos e uma explicação consciente do processo de administração da fonação e suas possibilidades, bem como estimular o aluno a perguntar o "porquê" de cada informação e exercício prático proposto, encorajando-o a construir o seu conhecimento de maneira a colocá-lo em prática da melhor maneira possível dentro das suas características físicas e vocais., se auto conhecer Um dos frutos dessa educação libertadora seria o aluno alcançar um autoconhecimento que o levará a identificar o que pode ser mudado e corrigi-lo, de maneira autônoma, e não ser dependente apenas da avaliação do professor.

Mariz (2013, p. 23) diz em sua tese que na tentativa de conservar a estética tradicional do canto lírico, os termos e as práticas formativas são passadas de um professor-mestre para seus alunos-aprendizes que futuramente irão reproduzir as mesmas coisas, o "modelo ideal", intocável e que não pode mudar. Essa afirmação confirma a presença da concepção bancária descrita acima, na realidade do ensino do canto e da música ainda nos dias de hoje. Muitos de nossos alunos só reproduzem o que aprenderam e não se questionam do porquê executar aquele exercício ou o porquê tal nomenclatura é daquela forma:

(...) a relação mestre-aprendiz não favorece a curiosidade por novos conhecimentos ou a reflexão sobre o porquê de certos procedimentos, que podem ser adotados pelo professor sem que haja nenhum propósito definido de sua parte, além do de reproduzir o modelo que lhe foi ensinado. (MARIZ, 2013, p.24)

É importante a busca da clareza e da objetividade na comunicação entre professor e aluno, para ser possível a construção de maneira conjunta desses conhecimentos específicos. Pode ser que para cada aluno, de acordo com a sua faixa etária, por exemplo, o professor tenha que adequar a forma de se abordar as

terminologias usadas para o ensino do canto para facilitar a sua compreensão, para que assim o estudante tenha um acesso à informação de maneira mais efetiva e fará sentido em sua trajetória.

## CAPÍTULO 2

### ASPECTOS TÉCNICOS DO CANTO POPULAR E LÍRICO

Neste capítulo apresentaremos alguns tópicos com aspectos técnicos do canto que julgamos serem imprescindíveis para o conhecimento do professor de canto para conduzir seus alunos iniciantes nessa prática musical, bem como algumas de suas definições e significados, em seguida abordaremos como os mesmos são aplicados no canto lírico e/ou no canto popular, em que eles se diferem ou se complementam.

#### 2.1 - ATAQUE

Ataque é a forma de como o cantor inicia a sua frase, como ele inicia a sua fonação musical. Há três tipos de ataque segundo R. Miller (2019): brusco ou duro, suave ou soproso e equilibrado. Para falarmos dos tipos de ataque precisamos entender um pouco do que está acontecendo fisiologicamente para que consigamos compreender o que seria o melhor ou mais adequado. Rezende-Ferraz (2010, p. 22) apresenta uma breve explicação sobre o ataque brusco e o soproso:

O ataque brusco acontece quando as pregas vocais são aduzidas com muita força desde a região anterior até as cartilagens aritenóides. Esse fechamento firme da glote provoca um aumento na pressão infraglótica e quando o ar consegue vencer a oclusão das pregas vocais, elas são afastadas bruscamente e ouve-se um “ruído de soco”, que antecede a emissão sustentada do som. (...) O ataque soproso ou aspirado acontece quando a coaptação das pregas vocais é insuficiente gerando um triângulo aberto com a base na comissura posterior da laringe. “Este triângulo inter cartilaginoso é também conhecido como o “triângulo do sussurro” (Luchsinger e Arnold, 1965, apud Miller, 1996, p. 3). (RESENDE-FERRAZ, 2010, p. 22).

Esses dois tipos de ataque são comuns e utilizados frequentemente na nossa fala de acordo com nossas emoções ou até mesmo de acordo com o ambiente em que estamos, porém em relação ao canto devemos ter cuidado e atenção quanto a forma de se iniciar a fonação.

O ataque equilibrado tem se demonstrado o mais saudável e efetivo para a produção da voz no canto, pois dessa forma se evita tanto o fechamento exagerado

das pregas vocais no ataque duro quanto o seu fechamento incompleto no ataque soproso, porque:

A resistência equilibrada das pregas vocais ao fluxo de ar é atingida quando o fluxo exato de ar ocorre em combinação com a ação vibratória bem coordenada das pregas vocais. Sob essa ação equilibrada de resistência, o cantor tem um ciclo respiratório mais longo e uma coordenação da respiração mais eficiente no canto. (FERNANDES, 2009, p. 218)

Fernandes (2009, p. 217) escreve que no canto lírico existem dois tipos de ataques prejudiciais às pregas vocais, o duro (aquele que é agressivo e se escuta um clique), e o ataque suave (característico do sussurro, por exemplo). Ele afirma que essa má coordenação do ataque pode gerar problemas de natureza fisiológica e musical, como por exemplo uma falta de administração da respiração, dificuldades de afinação, estridência nas vozes, instabilidade vocal, entre outros. O autor diz que com os exercícios certos é possível conseguir um ataque equilibrado e sem esforços.

Em relação ao cantor popular, Rezende-Ferraz (2010) afirma que em casos em que o cantor é treinado com ataques soproso, provavelmente ele terá dificuldade em cantar fortes ou fortíssimo, e em casos que o cantor é treinado para cantar com excesso de volume o tempo todo ele também poderá ter dificuldades, que seria a dificuldade contrária que é cantar um pianíssimo.

A consciência desses modos de ataques (brusco, soproso e equilibrado), são muito importantes para que o aluno tenha um bom resultado em toda a música e saiba utilizá-los conforme a necessidade de sua interpretação.

Uma questão que percebi em minha experiência como professora é que o tipo de ataque que os alunos fazem está extremamente relacionado ao estilo musical que cantam, por exemplo na maioria das vezes os alunos que cantam sertanejo realizam um ataque mais brusco, ao contrário dos alunos que cantam MPB ou Pop, que costumam utilizar um ataque mais soproso.

Rezende-Ferraz (2010) escreve que além do ataque equilibrado seria interessante ainda que o aluno de canto popular experimentasse todos os tipos de ataque para que possa ampliar a sua propriocepção e possibilidades

interpretativas. Ela afirma que:

Quando se trata de canto popular brasileiro, tanto o som do “grunhido” originado no ataque brusco quanto o som do “sussurro” originado do ataque soproso, podem ter um uso estético interpretativo aceitável ou até desejável dependendo da canção. (RESENDE-FERRAZ, 2010, p. 20)

A autora ainda destaca que no canto popular esses ataques podem auxiliar como um recurso interpretativo, utilizando do ataque brusco para representar uma certa agressividade ou até mesmo o soproso para trazer uma sensualidade para a música, mas tudo isso deve ser utilizado com muita cautela e discretamente para não ocorrer um mau uso vocal, causando uma hiperfunção ou hipofunção dos grupos musculares que estão participando da ação. Dessa forma, Rezende-Ferraz conclui que seria mais saudável que um aluno iniciante em qualquer estilo de canto (popular ou lírico), primeiro alcance o ataque equilibrado, e conheça melhor seu instrumento para a partir de então se aventurar nas infinitas possibilidades interpretativas e que essas sejam seguras e saudáveis para sua voz.

## **2.2 - RESSONÂNCIA**

Miller (2019, p. 95) afirma que entre o sistema de ressonância e o sistema de articulação não há divisões claras e que esses sistemas possuem uma interdependência, uma vez que “o som produzido na laringe (o resultado do fluxo de ar e da aproximação das pregas vocais) é modificado por um filtro acústico mecânico, o trato vocal”.<sup>3</sup> O autor aponta que “os movimentos de língua, lábios, palato, bochechas e mandíbula alteram as dimensões do trato de ressonância” (MILLER, 2019, p. 401), ou seja, a alteração nos articuladores promovem mudanças no sistema ressonador, o que “transforma o som laríngeo” (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 38).

Fernandes (2009) destaca a importância da ressonância no preparo vocal de um cantor lírico e/ou de coro, que para o autor, este assunto deve ocupar um espaço de destaque em qualquer programa vocal, pois disso dependerá o timbre do cantor.

---

<sup>3</sup> Segundo Fernandes (2009, p. 226) “o trato vocal funciona como um ressoador ou um filtro que “molda” o som gerado pelas pregas vocais”, enquanto as pregas vocais e a musculatura intrínseca da laringe são consideradas a fonte, pois é o local onde o som fundamental é produzido.

Ele escreve que no canto lírico a ressonância está “acima da arcada dentária superior” enquanto no popular a ressonância está maior na boca e peito, fazendo com que exista uma sobrecarga maior das pregas vocais.

Sobre a ressonância, Fernandes (2009.p. 226) afirma que se o som e os seus harmônicos podem ser sustentados em virtude da ação dos ressoadores. Fernandes (2009, p. 231) cita que muitos cantores fazem confusão quanto a sensação do lugar de ressonância com a “real fonte de produção do som”, confusão esta que pode ser criada por causa das metáforas utilizadas pelos próprios professores, sendo que geralmente alguns tem essa sensação mais na testa, outros na fronte, outros pensam na voz na “máscara”, mas ele diz ainda que o mais importante é a eficiência física e a finalidade acústica. Por isso é importante ao professor de canto saber identificar o local de ressonância da voz de seu aluno e a resultante sonora de cada postura fonatória para que possa propor os ajustes físicos necessários para um resultado sonoro mais saudável e satisfatório, como exemplifica Rezende-Ferraz diante de situações apontadas por ela na bibliografia de Behlau<sup>4</sup>:

Se a ressonância estiver concentrada na laringe o foco de ressonância é identificado como baixo e a emissão resultante é tensa de forma que a voz parece estar presa na garganta. Quando o foco de ressonância está exageradamente na faringe, o resultado é de uma emissão tensa semelhante à da laringe mas, na faringe, o foco de ressonância vertical já não é tão baixo e observa-se a presença de certa estridência metálica. Quando ocorre esse retesamento muscular nas duas regiões ao mesmo tempo a ressonância resultante é denominada laringofaríngea (Behlau, 2008 vol. I, p. 105). O foco de ressonância concentrado na cavidade oral geralmente recorre em uma articulação exagerada das frases e a emissão vocal soa artificial. Já o uso excessivo ou insuficiente das cavidades nasais resulta em um foco de ressonância alto, mas que pode ser decorrente de patologias como “fissura palatina, insuficiência ou incompetência velofaríngea” (Behlau, 2008 vol. I, p. 105). Descartada a presença de patologias, a opção por um foco de ressonância nasal pode ocorrer em situações em que se quer exprimir afetividade ou sensualidade e também em momentos compensatórios após abuso de foco vertical baixo, complementa Behlau. (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 40)

Segundo Fernandes, a sonoridade do canto lírico deve ser buscada com base na boa utilização de todo o trato vocal, a partir de uma administração da respiração

---

<sup>4</sup> As referências bibliográficas apresentadas na citação são: BEHLAU, Mara. *Voz: O Livro do Especialista – Volume I*. Rio de Janeiro: Editora Revinter Ltda, 2008 e BEHLAU, Mara. *Voz: O Livro do Especialista – Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Revinter Ltda, 2008.

sem tensões desnecessárias e que resultem em uma sonoridade com a presença de harmônicos (voz redonda) e boa projeção, que são atributos esperados no canto lírico:

acreditamos que, no trabalho para se atingir uma impostação vocal adequada é preciso se buscar equilíbrio nos vários aspectos relacionados a ela e não assumir posições radicais: é fundamental que se utilize adequadamente a musculatura inspiratória, porém sem forçá-la a ponto de “endurecer” o som; é fundamental buscar a sensação de abertura de todo o trato vocal, porém, sem exagerar no rebaixamento da língua e da laringe e no levantamento do palato para não se criar tensões em tais regiões; para se alcançar uma sonoridade rica em harmônicos é importante permitir que o som assuma uma direção frontal, porém, relaxando a mandíbula e dando à voz um espaço na parte posterior da boca para que o som fique mais “redondo” e não excessivamente estridente; por fim, o espaço na parte posterior da boca é de grande importância, porém, é necessário que o som não fique concentrado em tal região e siga o seu caminho para a parte frontal. (FERNANDES, 2009, p. 234-235)

Por outro lado, levando em consideração este aspecto no canto popular, Rezende-Ferraz (2010, p. 40) descreve que a emissão vocal no canto popular se assemelha à produção da fala. Observamos essa característica essencial no canto popular no Brasil, em destaque na Bossa Nova e na MPB, pois o cantor não precisa se valer de grande intensidade sonora para a sua performance, já que poderá utilizar o microfone para equalizar a sua voz aos instrumentos que o acompanha e também não é necessário uma gama de harmônicos para compor o seu timbre, podendo escolher os recursos de ressonância conforme as suas escolhas interpretativas.

A autora apresenta em sua dissertação um estudo publicado em 2005 por um relevante cientista da voz e do canto, Ingo R. Titze<sup>5</sup>, no qual ele aponta as formas de ressonância mais características em alguns estilos de canto, a saber:

Titze aponta as diversas emissões observadas em sua pesquisa: (1) a emissão apertada ou constrita que corresponde a alguns estilos de rock, alguns cantos de oração árabe, e alguns cantos do extremo oriente; (2) a emissão de alta estridência com aspecto nasal, conhecida como twang no meio do Teatro Musical, característica da música country norte-americana e em alguns casos da ópera chinesa, especialmente nas vozes masculinas; (3) a emissão com giro, termo utilizado por cantores líricos para classificar uma

---

<sup>5</sup> A referência do estudo mencionado por Rezende-Ferraz é: TITZE, Ingo. Space in the Throat and Associated Vocal Qualities. In: *Journal of Singing* - volume 61, no 5, pp. 499-501. Nova York: maio/junho 2005.

voz rica de ressonâncias, que no artigo de Titze não está relacionada a nenhum estilo musical e que ele discorre apenas sobre a complexidade de sua execução; (4) a emissão do bocejo contém muito das qualidades “escura e quente” que é a chave para o canto erudito ocidental – segundo ele, esta emissão engloba a expansão de todo espaço aéreo do trato vocal; e, por fim, (5) a emissão soprosa, que é mais comum aos vários estilos que se utilizam de microfone, geralmente cantoras do pop norte americano se apegam a este tipo de emissão. Titze afirma ainda que cantores clássicos de *Lieder* usam a emissão soprosa com cautela (Titze, 2005, p. 499). (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 44-45)

Entendemos, dessa forma, que mesmo que muitos ajustes fonatórios, não considerados no canto lírico por inviabilizar a produção vocal desejada para a execução de um repertório erudito, são essenciais para a adequação estética de outros estilos de canto no campo da música popular. Entretanto, há que se considerar o que Rezende-Ferraz (2010, p.77) ressalta, que:

Apesar da estética do canto popular praticamente não ter objeções nem com a emissão soprosa nem com a emissão que promove a constrição laríngea, é um fato que ambas são contraproducentes para a sustentação de uma frase longa na melodia, porque todas as prejudicam o bom aproveitamento do ar inalado. Na emissão soprosa o ar é desperdiçado mais rapidamente enquanto que a emissão com excesso de força propicia um colapso com fechamento da caixa torácica e conseqüente perda do ar que seria utilizado para a fonação.

Compreendemos, então, que se faz necessário que o professor de canto entenda dessas múltiplas maneiras de se explorar os recursos de ressonância e articulação para orientar da forma mais saudável possível o seu aluno, se atentando, principalmente, para as questões que possam ser limitantes em cada forma de emissão, para que o cantor reconheça em sua prática vocal os ajustes físicos necessários para a construção do canto, conforme as suas possibilidades pessoais e o seu repertório escolhido.

### **2.3 - ARTICULAÇÃO**

Nesse tópico iremos abordar a articulação do cantor, realizada pelos chamados articuladores, que são: os lábios, a língua, o palato mole, a mandíbula, a bochecha; que como observamos no tópico anterior, é a partir da sua movimentação que o filtro

é alterado modulando a resultante sonora do cantor. Entendemos como articulação tanto as fôrmas de boca que são adotadas para se obter um determinado resultado sonoro quanto os movimentos necessários para se cantar o texto semântico. Outra compreensão de articulação são as diversas formas de se executar uma frase musical, como por exemplo, legato, *staccato* entre outras.

Segundo Rezende-Ferraz (2010, p.45) a posição da boca é responsável diretamente por questões como brilho ou a ausência do mesmo, como por exemplo, se abrimos a boca na horizontal, como se estivéssemos sorrindo, as ressonâncias altas são realçadas e obtemos com bastante brilho, enquanto com a abertura da boca na vertical, as ressonâncias graves são evidenciadas e temos um timbre escuro, mais velado. A mescla entre essas duas resultantes sonoras, do brilho com as ressonâncias graves é o que é conhecido por *chiaroscuro*, termo relacionado à técnica de canto lírico da escola Italiana chamada de *belcanto*.

Como herança dos primeiros tratados de canto lírico, era comum encontrarmos a orientação ao estudante de canto manter a sua boca como se estivesse bocejando como um recurso para se obter um som mais arredondado e escuro da voz. R. Miller (2019) em seu livro afirma que é inaceitável tal postura do bocejo para o canto, devido a fatores internos, como a laringe baixa e o véu palatino alto, o que pode produzir um som distorcido. A postura de abertura de boca ideal seria buscando uma inspiração agradável, começando a abertura pela região interna da boca, ou seja a nasofaringe.

Ainda sobre a abertura da boca, para no canto popular, segundo Austin (2006), esta pode ser uma abertura que se aproxima da fala e quando for necessário executar um repertório que apresente uma extensão mais ampla dentro da canção, o cantor poderá fazer adaptações utilizando técnicas do canto lírico, pois segundo Rezende-Ferraz (2010, p. 48) “alguns recursos de ajuste do agudo podem colaborar para o aumento da extensão vocal”, sendo que tais ajustes têm o objetivo apenas para ampliar o alcance na região aguda, sobretudo para as vozes femininas, e não para se obter a sonoridade lírica no repertório popular.

Em relação a articulação musical no canto lírico podemos pensar em alguns pontos, como por exemplo aborda Fernandes (2009, p. 220) em sua tese, em relação a execução do *legato*, que além de necessitar o uso constante do ar e som direcionado para frente, “ainda implica no movimento ininterrupto do som na articulação das

consoantes, nos saltos melódicos maiores, nas mudanças de tempo e de registro.”

Quanto a articulação esteticamente musical, Rezende-Ferraz (2010) apresenta um aspecto marcante no canto popular que é a valorização da palavra, ao contrário do canto lírico, o qual tem a tendência de priorizar os aspectos estéticos e técnicos da voz, incluindo os vibratos, e os demais aspectos técnicos utilizados no canto, principalmente em regiões extremamente agudas ou graves, em detrimento da compreensão do texto. Entendemos, portanto, que a transmissão da mensagem semântica do texto da música é essencial no canto popular. Outro parâmetro do canto popular considerado importante por Rezende-Ferraz é a articulação rítmica, ou seja, o uso das acentuações da fala, chamada de prosódia, que alguns compositores utilizam até mesmo como uma característica própria de suas músicas, ao combinar sons e rimas dentro do significado textual de suas músicas. Outro domínio que o cantor popular deve ter é o de cantar em um andamento rápido e para isso, é necessário ter um condicionamento físico adequado, sendo que este último é um dos aspectos em comum que podemos encontrar entre os dois estilos de canto em questão neste trabalho, o popular e o lírico.

Apesar de no canto lírico reconhecermos que a construção de um timbre adequado ao repertório muitas vezes se sobressai à compreensão do texto veiculado, observamos atualmente uma grande dedicação de professores e intérpretes em estudar e formalizar questões de pronúncia que propicie que a mensagem semântica cantada seja cada vez mais entendida pelo espectador. Podemos observar essa busca pela clareza e compreensão do texto na canção de câmara brasileira no que diz respeito aos vários congressos realizados no Brasil (desde 1937 até os dias de hoje) em que se discute a pronúncia do português brasileiro cantado. Entretanto, a questão da articulação textual no canto lírico vai além de regras e convenções estabelecidas por autoridades no canto, pois é, sobretudo, uma construção técnica, que passa pelo conhecimento e chega à consciência da mecânica articulatória das vogais e das consoantes.

Independente do estilo de canto que o nosso aluno esteja praticando é importante que ele saiba que nós cantamos sobre as vogais. São nas vogais que sustentamos o sopro fonatório. A não ser que a intenção seja a de executar algum efeito sonoro ou ruído durante o canto, como por exemplo, cantar a consoante ‘s’ para

sugerir o som do vento. Diante da importância da clareza da diferenciação das vogais no ato de cantar é que encontramos a maioria dos teóricos e cientistas da voz demonstrando a posição da língua, a altura do palato mole e a forma dos lábios para a articulação de cada uma das vogais. A correta articulação das vogais pode propiciar, além de uma boa pronúncia, mas também a correção de possíveis questões musicais, como nos apresenta Fernandes um dos papéis do regente na condução de seus coralistas, mas que se aplica perfeitamente ao professor de canto:

Ao regente, pois, compete o intenso trabalho de ensinar aos cantores a produção adequada dos sons vocálicos. Segundo Miller, muitos problemas de afinação nos grupos corais são consequência da incapacidade dos cantores em diferenciar claramente as vogais. Depois de explicar sobre a formação dos sons vocálicos, o autor incentiva o regente a aplicar exercícios de diferenciação das vogais para que seus cantores adquiram domínio sobre sua produção. (FERNANDES, 2009, p. 237),

O estudo da articulação de cada consoante também é necessário, pois a construção das palavras depende diretamente das consoantes que a compõem. Na interpretação musical as consoantes também podem auxiliar o cantor em sua colocação técnica, uma vez que pode se utilizar das propriedades específicas de cada uma delas para se conduzir as vogais seguintes. As consoantes também atuam na interpretação no que tange a realização rítmica do canto. Ou seja, a boa execução das consoantes poderá tornar o canto mais tecnicamente ajustado e mais compreensível:

Conscientes da produção dos sons vocálicos, os cantores devem desenvolver a habilidade de articulação das consoantes. Se a pureza das vogais é fundamental para a produção de um som esteticamente bonito, homogêneo e afinado, a precisão rítmica e o significado do texto são dependentes de uma produção consonantal eficaz. (FERNANDES, 2009, p. 237),

Com isso, podemos perceber que tanto o cantor lírico como o cantor popular precisa estar em constante estudo e prática em busca de uma abertura bucal adequada, livre de tensões e que soe o mais natural possível, de forma a viabilizar

uma boa pronúncia das palavras do texto cantado. Entendendo, porém que em certas regiões da voz precisaremos de uma abertura maior, bem como dependendo da projeção necessária em certos repertórios precisaremos ter uma melhor articulação da boca, sem perder de vista a necessidade dos ajustes articulatórios para se preservar ao máximo possível das características próprias de cada vogal e consoante

O professor de canto deve se atentar quanto a articulação adotada por seu aluno, uma vez que a postura dos seus articuladores irão impactar diretamente em sua sonoridade. É necessário também que o professor se atente a orientá-lo de maneira mais adequada ao estilo e ao repertório escolhido.

## 2.4 - REGISTROS

Os registros vocais são, normalmente, mais conhecidos por voz de peito, voz mista e voz de cabeça. Essas nomenclaturas têm relação com uma possível sensibilidade sonora que o cantor pode ter em seu corpo enquanto canta. Entretanto, eles não representam o que de fato ocorre fisiologicamente: “o termo registro tem cunho didático e procura descrever os intervalos de frequência que têm entre si uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias.” (FERNANDES, 2009, p. 254) É consenso entre os autores estudados para a confecção deste trabalho de que é necessário o estudo técnico dos variados registros por todos os cantores, independente do estilo de canto praticado, mas os seus princípios técnicos e estéticos irão se diferenciar à medida que se estabelece um estilo específico para se atuar.

Fernandes (2009) afirma que, principalmente, a tradição do *belcanto*, buscou orientar os cantores desenvolver a habilidade da junção dos registros, de forma que toda a voz soasse o mais timbricamente igual possível, ou seja, sem passagens aparentes, buscando um equilíbrio vocal desde a região grave da voz até a região aguda. Essa busca por uma única cor na voz do cantor tornou-se uma característica marcante do canto lírico até os dias de hoje.

Em certos casos, o cantor lírico pode até alterar o timbre da sua voz durante a sua execução musical, mas tal mudança deve possuir intenções performáticas, deve ser feita em virtude de suas escolhas interpretativas.

Para o canto popular, Rezende-Ferraz (2009, p. 82) cita a didática de Jeani LoVetri, uma renomada autora e professora do canto popular, criadora do método de ensino chamado de *Somatic Voicework*. A qual inicia a sua proposta de ensino a partir da diferenciação e prática entre os registros.

Além dos registros já mencionados, encontramos principalmente na literatura do canto popular o falsete e o *whistle* ou voz de apito, mais comumente correspondentes à voz masculina e feminina, respectivamente. Não é comum observarmos tais registros no repertório lírico, mas em alguns casos específicos e certas classificações vocais ainda é possível se encontrar alguns casos em que eles estão presentes. No canto popular temos o falsete sendo utilizado de maneira bastante comum entre os cantores. Segundo Rezende-Ferraz (2010, p. 84) “para fins didáticos alguns professores de canto fazem uma equivalência entre o falsete masculino e a voz de cabeça feminina.”

No repertório popular não há necessidade estética de se obter a homogeneidade tímbrica, o cantor pode modular o seu timbre de acordo com as suas possibilidades vocais e escolhas interpretativas. Muitas vezes observamos que em uma mesma música o cantor pode cantar o mesmo trecho evidenciando registros diferentes em virtude da variedade de cores em sua voz:

Já no canto popular no Brasil, (...) a voz suave ou até mesmo o falsete real podem ser usados esteticamente como um timbre aceitável durante toda a peça ou como um recurso interpretativo em apenas um trecho, sem que esta escolha estética seja considerada caricata. Cantores da música popular brasileira como Gilberto Gil e Milton Nascimento dentre outros são famosos pelo uso de falsete em várias de suas interpretações. (REZENDE-FERRAZ, 2010, p.85)

Podemos observar então uma diferença entre o canto popular e o lírico no aspecto dos registros: a saber: no canto lírico os registros não podem ser aparentes, as passagens devem ser uniformes; no canto popular, essa questão está mais ligada ao estilo de cada cantor, que tem essa autonomia de escolher se ele quer a unificação dos registros ou não, existindo até quem utiliza das passagens ou "quebras" como um adorno para a música, sendo este sendo muito comum, principalmente em estilos

como Pop Rock, Sertanejo, entre outros.

## 2.5 - AGILIDADE VOCAL E SUSTENTAÇÃO

Durante minha pesquisa em relação a agilidade vocal e sustentação, percebemos que é um assunto bem contraditório entre os grandes nomes da pedagogia vocal. Então como devemos iniciar com os alunos o estudo do canto? por meio de exercícios de agilidade ou de sustentação? Rezende-Ferraz nos apresenta a orientação de Dorothy Warenskojold, renomada cantora e professora de canto emérita da Universidade de Western Oregon:

Warenskojold não acredita que começar um estudo vocal com notas longas e sustentadas seja uma boa opção quando se trata de alunos iniciantes. Para ela esse tipo de conduta inicial pode causar tensão e conseqüentemente perda de qualidade na emissão. (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 72)

Entretanto, a mesma autora (2009, p. 72-73) pontua que Myra J. Brand defende o uso de notas longas logo na primeira aula, porque esse exercício sugerido “é também um excelente sinalizador de tensões indesejadas, bem como de falhas no controle respiratório e no ataque equilibrado.” Para Brand, o controle respiratório e o ataque equilibrado são imprescindíveis para execução das notas sustentadas e o reconhecimento de possíveis dificuldades do aluno outros ajustes podem ser propostos.

Percebemos que Werenskjold apresentou uma conduta semelhante à adotada por Miller (2019, p. 88), o qual também orienta que o estudo de todo cantor lírico, de qualquer classificação vocal, seja iniciada por meio de exercícios de agilidade, principalmente por ser uma classe de exercícios vocais que contribui para o desenvolvimento de uma série de aspectos técnicos, como por exemplo, o retardo do retorno do diafragma durante a fonação, a alternância da tensão muscular *versus* relaxamento, o que possibilita a flexibilidade, bem como prepara o cantor para a execução do canto sustentado.

Rezende-Ferraz (2010, p. 76) reconhece que na pedagogia do canto popular a agilidade como estudo não é um tópico comumente estudado pelos cantores, muito

provavelmente, porque a música popular é uma musicalização de um texto poético, em andamento moderado, próximo da fala, para que o ouvinte possa entender melhor o que se diz. Porém, a autora afirma que em algumas músicas “são encontrados desafios melódicos que trazem ao intérprete a necessidade específica de desenvolvimento da agilidade vocal para executar os fraseados musicais com maestria” (REZENDE-FERRAZ, 2010, p.76). Por isso, ela não se furta em defender qual é a sua escolha pedagógica a respeito desse assunto e ainda ressalta benefícios técnicos para os estudantes que se propõem realizar tais vocalises:

Quanto a nossa conduta pedagógica, em acordo com Miller, defendemos que o estudo de agilidade deve anteceder o de sustentação não apenas pela questão muscular envolvida mas também pelo fato de que os exercícios de agilidade contribuem para a precisão da afinação, uma vez que desenvolvem a produção de harmônicos agudos. (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 75).

A partir da minha prática pessoal em sala de aula como professora de canto, também percebo que a questão das notas sustentadas geralmente é um desafio para um aluno iniciante, uma vez que o mesmo pode ainda não ter um controle respiratório suficiente e às vezes uma tensão indesejada sendo sustentada juntamente com a nota.

## **2.6 - CAMPO DE IMPROVISAZÃO**

Pensar no campo de improvisação entre o canto lírico e popular pode ser algo bem polêmico diante de algumas pessoas, porém tentaremos trazer um pouco do nosso estudo.

Em relação ao canto lírico, temos uma partitura como o registro musical a ser interpretada. Ao contrário do período barroco (final do séc. XVI até a metade do séc. XVIII), quando o cantor poderia criar e improvisar as suas próprias cadências durante a execução de uma ópera e da música contemporânea, na qual em muitas obras há possibilidades de improvisações melódica e rítmica no canto, por exemplo, quando se interpreta uma música erudita seguem-se as orientações presentes na partitura tal qual ela está registrada. Por isso, seja no Brasil ou no Japão, se escutarmos uma interpretação de uma música erudita, ela será executada de uma forma muito

semelhante, contando apenas com a diferença de timbre entre os cantores, o andamento escolhido e medidas de intensidade próprias às características vocais dos intérpretes.

Ao passo que o improviso quando se trata do canto popular é uma prática muito comum. No canto popular encontramos a mesma música em várias “versões” ou interpretações diferentes de acordo com o estilo de cada cantor. Temos essa liberdade no canto popular que permite com que cada cantor traga sua personalidade musical para a sua interpretação, podendo inserir melismas, vibratos e até mesmo mudando algumas terminações e/ou melodias principais da versão original da música, criando assim a sua própria versão.

No canto popular, ainda é comum encontrar a mesma música em vários ritmos, por exemplo, MPB, sertanejo, eletrônica e até mesmo um funk. Também encontramos variações de idiomas em alguns casos, bem como improvisações até nas letras de algumas canções.

## **2.7 - RESPIRAÇÃO**

A respiração é sempre um assunto bastante discutido na fonoaudiologia e no canto, pois o canto é uma ato expiratório e que está muito além do que apenas inspirar e expirar. O que mais nos interessa neste tópico é o mecanismo da inspiração-expiração-fonação.

Durante a inspiração de um ciclo respiratório normal ocorre um movimento de expansão corporal que provoca a entrada do ar (pressão intratorácica negativa). Essa expansão é formada por uma cadeia de reações musculares que inclui diversos músculos torácicos e abdominais, sendo o diafragma e os intercostais os mais importantes. (REZENDE-FERRAZ, 2010, p. 25)

Temos vários modos de respiração, dentre eles o modo oral ( pela boca), nasal (pelo nariz) , e também as diferenças na inspiração, como veremos a seguir:

A respiração clavicular, que utiliza a parte superior dos pulmões, é mais curta, pois a parte superior do pulmão é menor do que a inferior. Por isso é tão importante treinar a respiração completa, que movimenta a região abdominal, trabalha os intercostais (músculos entre as costelas que permitem a expansão e compressão da caixa torácica) e o diafragma (movimenta-se para cima e para baixo para permitir a expansão e compressão da caixa torácica). (SABRA Sociedade Artística Brasileira, 2017)

Na inspiração, então, obtemos a expansão das costelas como o ponto de partida para que se desenvolva o controle respiratório eficiente e Segundo Miller (2019) a inspiração adequada ao canto deve ser silenciosa, pois o ruído significa uma resistência na garganta e com atenção ao relaxamento e abertura do início do tubo laríngeo.

Segundo Fernandes (2009, p. 208) “na expiração o diafragma se move ascendentemente em consequência de seu relaxamento, e o nível da pressão pulmonar e subglótica diminui abaixo da pressão atmosférica quando, novamente, inspiramos.” É na expiração, portanto que acontece a fonação, quando as pregas vocais são aproximadas devido a ação dos músculos expiratórios que provocam um aumento da pressão subglótica. Na expiração é importante ressaltar que é necessário que o cantor tenha uma boa coordenação do fluxo de ar para a fonação, ou seja, no canto, a pressão de ar é a força com que o ar sai dos pulmões e chega nas pregas vocais e o fluxo de ar é a quantidade de ar que a gente deixa passar pelas pregas vocais para virar som.

Um aspecto destacado por Rezende-Ferraz (2010, p.27), é a diferença no tempo de inspiração da fala e do canto, uma vez que na fala o tempo para inspirar é determinado pelo falante e por suas emoções momentâneas, enquanto, no canto,, excetuando-se o início de uma canção e os períodos de pausa, temos um tempo curto e bem delimitado para a inspiração e em contrapartida, temos um tempo muito maior na expiração, o que exige controle expiratório, ou seja, o controle dos músculos expiratórios para a saída do ar.

Ressaltamos que este tema é um ponto em comum entre os estilos de canto estudados neste trabalho, pois ambos necessitam desse “combustível e mecânica”, que são a manutenção do fluxo de ar pelo tempo necessário de uma frase musical.

## **2.8 - APOIO**

Segundo Fernandes (2009), a técnica do *appoggio*, é fundamental para o canto erudito, pois ajudará o cantor a alcançar ciclos respiratórios mais longos, e maior estabilidade e uniformidade do som, e para isso é necessário que o cantor conheça a mecânica respiratória do canto.

Já Rezende-Ferraz (2010, p. 28) também escreve que a necessidade do uso do apoio é comum a praticamente todos os métodos de técnica vocal, trazendo polêmicas em relação a como deve ser feito e o que é realmente esse apoio ou

*appoggio*, por exemplo alguns autores defendem o apoio com a barriga para dentro outros ao contrário, com a barriga para fora ("belly in" e "belly out"). Contudo, Rezende-Ferraz (2010, p. 29) apresenta que: "o que se busca é uma sensação de equilíbrio através da tentativa de manter as costelas expandidas durante a expiração", ou seja, nem a contração da área pubiana, e nem a distensão da barriga. A autora ainda escreve que nessa técnica o canto deve manter as costelas expandidas no processo fonatório, até onde conseguir, para atingir um equilíbrio.

## **2.9 - POSTURA**

Quando cantamos não é apenas o nosso aparelho fonador que entra em ação, mas todo o corpo, uma vez que o corpo é um todo integrado e cada parte que o constitui participa de suas atividades. A partir dessa perspectiva, compreendemos que: "uma postura adequada determina o alinhamento e o equilíbrio do corpo, e o alinhamento corporal é o princípio da técnica respiratória e fundamental para a saúde vocal." (FERNANDES, 2009, p. 211)

O contrário também ocorre quando a postura não é observada, essa má postura afeta diretamente a administração da respiração. Outra questão a ser considerada é que uma má postura está ligada a um gasto desnecessário de energia do cantor, ocasionando, possivelmente, tensões desnecessárias e que podem interferir no canto, pois, "no canto, a postura corporal adequada é fundamental para a administração da respiração e do apoio, logo, sua importância se estende à sonoridade vocal." (FERNANDES, 2009, p. 212).

Compreendemos que esse seja um assunto necessário a todos cantores, em maior ou em menor grau, levando-se em consideração as particularidades de cada um. É importante que os professores de canto observem a postura de seus alunos, os ajude em sua organização postural, independente de qual estilo de canto ele está praticando.

Fernandes apresenta em sua tese algumas orientações breves sobre aspectos que precisamos nos atentar, inicialmente, no que diz respeito à postura mais alinhada para o ato de cantar:

a) a cabeça deve ficar erguida com a face para frente, a fim de manter o canal auditivo externo verticalmente acima do ponto central do ombro;

- b) o peito deve estar elevado, porém não rígido;
- c) uma pessoa parada em pé, com os pés juntos ou separados, deve manter a linha anteriormente descrita;
- d) os joelhos não devem ficar rigidamente retesados na parte traseira;
- e) ao andar, a parte mais alta do torso deve permanecer confortavelmente equilibrada sobre as pernas e os pés e não na frente deles;
- f) as curvas naturais da coluna vertebral devem ser preservadas de forma equilibrada, sem rigidez. (FERNANDES, 2009, p. 212).

Como este assunto ultrapassa os limites do estudo prático do canto e demanda um estudo aprofundado de parte da fisiologia humana, percebemos que nem sempre professores e alunos se dedicam a ele de maneira satisfatória, uma vez que um trabalho de correção postural demanda tempo e não será notável do dia para noite. Esse é um dos grandes desafios do ensino do canto na atualidade, a busca por resultados rápidos, quase que imediatos, tanto por parte do professor quanto do aluno, o que inviabiliza os ajustes que se consolidam lentamente, tornando esse assunto pouco ou quase nada abordado.

## **2.10 - CLASSIFICAÇÃO VOCAL**

Pensando na classificação vocal, percebo que é um aspecto mais utilizado no meio do canto lírico, e o professor deve saber conduzir esse tema de forma clara com seus alunos, pois é a partir desta classificação que será escolhido o repertório do aluno de canto lírico. Dentre as principais classificações estão as duas classificações femininas<sup>6</sup>: Contralto e Soprano, e uma intermediária chamada de Mezzo-soprano. As principais classificações masculinas<sup>7</sup> são: Tenor e Baixo, sendo a intermediária, Barítono. Além destas temos subclassificações que foram definidas conforme características específicas dentre de cada classificação, como por exemplo, soprano coloratura ou tenor lírico, mas, como não é o propósito deste trabalho adentrar profundamente neste tema não iremos aprofundar as subclassificações.

---

<sup>6</sup> Contralto é a voz feminina de aspecto mais grave, que geralmente vai da nota G2(sol2) ao G4 (sol4). O Soprano é a voz mais aguda feminina iniciando do C3 (Dó 3) até o E5 (Mi 5).

<sup>7</sup> Tenor é a voz masculina com alcances mais para o agudo, podendo ir do C3 (Dó 3) ao B4 (Si 4), já o Baixo como o próprio nome já diz tem alcances em notas mais graves podendo alcançar do D2 (Ré 2) até o E4 (Mi 4). Essas classificações podem ter algumas exceções e variar de pessoa para pessoa.

As classificações vocais no canto lírico são muito importantes para definir um repertório operístico e para participações em corais. Na ópera, os personagens são definidos pelo compositor conforme certas características vocais. Geralmente, em um contexto da ópera ocidental, as vozes agudas femininas mais leves e ágeis são escolhidas para interpretar as personagens mais jovens e alegres; as sopranos dramáticas, aquelas que possuem a extensão de soprano mas um timbre mais encorpado, com mais harmônicos, são as mulheres mais sofridas ou as mulheres más do enredo operístico. Nas vozes masculinas, o tenor, normalmente é o protagonista heroico, enquanto os barítonos, muitas das vezes, são interpretam os personagens mais perversos. As disposições das vozes nas composições operísticas podem se alterar em relação aos exemplos que apresentamos, mas é fato que os compositores escolhem as características vocais conforme os aspectos de caráter de cada personagem.

No canto coral, o cantor precisa ter conhecimento das suas possibilidades vocais para poder integrar o naipe correto, uma vez que em sua maioria, os corais são organizados em napes: sopranos, contraltos, tenores e baixos. A participação de um cantor em um naipe que não corresponde às suas características vocais pode acarretar em prejuízos para a sua saúde vocal.

Além de conhecimento de repertório para poder bem orientar um aluno de canto lírico, o professor de canto deve saber classificar corretamente uma voz, porém, nem sempre a classificação será rápida e fácil. A classificação também pode se alterar com o desenvolvimento do estudo, ou seja, uma voz já classificada pode ser reclassificada conforme ela for demonstrando as suas características despertadas pelo estudo.

Segundo Magnani (1996, p.207), uma voz é classificada conforme três parâmetros: extensão, tessitura e timbre. Como extensão entendemos o conjunto de notas cantadas, do som mais grave ao mais agudo, que o cantor é capaz de cantar de forma confortável. A tessitura é a região mais brilhante e sonora da voz. Reconhecer a tessitura de uma voz é importante, porque dessa forma a escolha do repertório compreenderá a região mais expressiva do cantor. E, por fim, o timbre, que também pode ser compreendido como a cor de uma voz, que apesar de uma característica individual, será potencializado quando o cantor estiver cantando dentro

da sua extensão e tessitura, conforme afirma Magnani (1996, p. 208): “a riqueza de matizes da cor individual, deve saber encontrar, com o auxílio da técnica, todas as nuances oportunas para valorizar a linha melódica que comenta um texto ou caracteriza a situação psicológica de determinada personagem.”

Já para o canto popular, essa é uma questão muito delicada de ser abordada com os alunos, pois o formato em que se dão as escolhas de repertório é diferente, assim como o próprio repertório. No canto popular temos maior flexibilidade em mudar os tons das músicas adequando às possibilidades do aluno, fazendo a classificação ficar em segundo plano. Contudo, mesmo o professor explicando tais questões, os alunos sempre perguntam: “Qual é a minha voz?”, com isso o professor deve explicar com cautela, que no canto popular o cantor tem essa flexibilidade de tons e também como muitas músicas tem uma extensão curta é possível até mesmo fazer diferentes vozes, mesmo não sendo da sua classificação. Depois de explicado esses termos, pode-se até fazer uma classificação vocal a nível de curiosidade ou para caso do aluno iniciar estudos no canto lírico ou participar de um coral, porém a explicação dessa deve ser clara para que o cantor popular não fique preso somente a uma determinada classificação e deixe de explorar as várias possibilidades vocais que existem ao seu alcance.

## CONCLUSÃO

Essa pesquisa me propiciou um maior aprofundamento nos aspectos técnicos do canto estudados, me fazendo ter um olhar mais voltado para as especificidades do aluno de acordo com o estilo de canto escolhido por ele. Entendemos que os aspectos técnicos abordados nesta pesquisa são necessários ao aluno, para que ele possa desenvolver a sua prática musical, seja no canto lírico ou no popular.

Podemos afirmar que sem a comunicação efetiva e respeitosa não há ensino, por isso, o professor deve se atentar a melhor forma de se comunicar com seus alunos.

É importante ressaltar a necessidade de que o cantor conheça o seu “instrumento”, já que ele não está visivelmente acessível por estar interiormente em seu corpo. Portanto, o professor, independentemente do estilo de canto que ele leciona, precisa conhecer sobre fisiologia vocal, sobre o funcionamento correto do aparelho fonador no processo fonatório do canto para que possa ensinar ao seu aluno baseando-se, primeiramente sob essa perspectiva e, caso seja necessário, utilize alguma ferramenta didática, que pode ser por meio de metáforas ou não, adequando-se sempre à demanda específica e a faixa etária de cada aluno.

Em relação aos aspectos técnicos estudados nesta pesquisa foi possível observar que existem sim, abordagens em comum entre o canto lírico e popular, no que diz respeito a alguns assuntos, tais como: a respiração e a postura. Porém, o professor deve estar sempre atento às especificidades técnicas de cada estilo, como por exemplo a passagem de registros ou mudanças do mecanismo laríngeo no canto lírico deve ser realizada sem quebras de timbre preservando as características sonoras da voz, enquanto no canto popular os registros vocais podem apresentar diferenças tímbricas até mesmo como um recurso estético para a interpretação musical.

Escolhemos para estudar os aspectos técnicos: Ataque, Ressonância, Articulação, Registros, Agilidade vocal e sustentação, Campo de improvisação, Respiração, Apoio, Postura e Classificação vocal, por serem temas em comum nas bibliografias de Rezende-Ferraz (2010), que tem uma abordagem voltada para o canto

popular, e Fernandes (2009) com um trabalho voltado para o canto lírico. A partir desse estudo, entendemos que os aspectos como: Ataque, Ressonância, Articulação, Registros, Agilidade vocal e sustentação, Campo de improvisação e Classificação vocal, são diferentes entre os estilos de canto apresentados nesta pesquisa. Já a respiração, o apoio e a postura são aspectos semelhantes entre os estilos, segundo as bibliografias pesquisadas.

### **Aspectos semelhantes x Aspectos diferentes**

-Respiração  
-Apoio  
-Postura  
-Metáforas

-Ataque  
-Ressonância  
-Articulação  
- Registros  
-Agilidade vocal e sustentação  
-Campo de improvisação  
-Classificação vocal  
-Metáforas

Percebemos também que torna-se cada vez mais necessário um estudo aprofundado em cada aspecto pedagógico das técnicas de canto e de sua pedagogia para o aperfeiçoamento do professor em sua forma de ensino. Também faz-se cada dia mais urgente novos estudos sobre o canto popular, principalmente, uma vez que a maioria dos registros bibliográficos encontrados são sobre o canto lírico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAYME, Dynamics of the singing voice. Austria: Springer Wien New York, 2009.

FARAH, Heliana. Uma revisão bibliográfica da pedagogia vocal do canto lírico. Revista *Interlúdio*: Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II. Ano 7, n. 11, 2019, p. 21-32.

FERNANDES, Ângelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. 2009. Tese (Doutorado) Campinas: Unicamp, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 42.<sup>a</sup> edição.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MILLER, Richard. *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*. Trad. Luciano Simões Silva. 1<sup>a</sup> edição. São Paulo: É Realizações, 2019.

REZENDE-FERRAZ, Daniela Silva de. *A voz e o choro: aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular*. 2010 Dissertação (Mestrado em Música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SABRA, Sociedade Artística Brasileira, *Respiração e Canto*. Blog Sabra, 18 de Setembro de 2017. Disponível em [Respiração e canto](https://www.sabra.org.br/site/respiracao-e-canto/) <https://www.sabra.org.br/site/respiracao-e-canto/> . Acesso em: 12 de Dezembro de 2022.

SOUZA, Joana Mariz de; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e; FERREIRA, Leslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*. 2010; 15 (3): p.317-328. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rsbf/a/tt57prG4kXHcTm3nxZ5CWqc/abstract/?lang=pt>. Acesso em : 12 de Dezembro de 2022.

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