MARCELO MATIAS ELME

AS TÉCNICAS VOCAIS NO CANTO POPULAR BRASILEIRO: PROCESSOS DE APRENDIZAGEM INFORMAL E FORMALIZAÇÃO DO ENSINO

CAMPINAS
2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MARCELO MATIAS ELME

AS TÉCNICAS VOCAIS NO CANTO POPULAR BRASILEIRO: PROCESSOS DE APRENDIZAGEM INFORMAL E FORMALIZAÇÃO DO ENSINO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. ANGELO JOSÉ FERNANDES

Este exemplar corresponde à versão final de dissertação defendida pelo aluno Marcelo Matias Elme, e orientado pelo Prof. Dr. Angelo José Fernandes.

_____

CAMPINAS
2015

Agência de fomento: Capes
Nº processo: 0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

EL62t

Elme, Marcelo Matias, 1965-
As técnicas vocais no canto popular brasileiro : processos de aprendizagem informal e formalização do ensino / Marcelo Matias Elme. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Angelo José Fernandes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto popular. 2. Música - Técnica. 3. Música - Brasil. I. Fernandes, Angelo José,1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The vocal techniques in Brazilian popular singing : informal learning processes and formalization of teaching
Palavras-chave em inglês:
Popular singing
Music - Technical
Music - Brazil
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Angelo José Fernandes [Orientador]
José Francisco da Costa
Regina Machado
Data de defesa: 08-07-2015
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Marcelo Matias Elme - RA 144262 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Presidente

Prof. Dr. José Francisco da Costa
Titular

Profa. Dra. Regina Machado
Titular

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar, numa perspectiva histórico-sociológica, as particularidades estilísticas do canto popular brasileiro e os processos de aprendizagem informais e formais através dos quais os intérpretes populares têm aprimorado técnica e expressividade, observando também pedagogias criadas especificamente para o canto popular, com o intuito de fundamentar uma metodologia de ensino baseada no uso do repertório. Na introdução são apresentados a motivação e os objetivos do trabalho, assim como a metodologia utilizada. Os capítulos foram estabelecidos a partir da periodização da música popular brasileira proposta por Severiano (2009) e relacionados à transformação dos aspectos vocais durante a história. São eles: Formação (1770-1928), Consolidação (1929-1945), Transição (1946-1957) e Modernização (1958-). A esses capítulos foram acrescentados outros quatro, destacando transformações operadas pela indústria musical que interferiram diretamente nas transformações estéticas do canto popular nas últimas décadas: Instrumentalização, Racionalização, Reestruturação e Formalização. Também foram analisados comportamentos vocais de cantores importantes para a música brasileira, como Orlando Silva, Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, João Gilberto e Elis Regina, entre outros. Desses comportamentos vocais, foram observadas particularidades relacionadas a aspectos técnicos e estilísticos como: respiração; apoio; ressonância; registração; qualidades das vozes; ataques e finalizações; dicção; *vibrato*; ornamentações; prosódia; expressividade; etc. O trabalho discute, ainda, o caráter urbano, mercantil e mediatizado do canto popular, assim como aspectos históricos e socioculturais que direcionaram sua evolução, constatando, na atualidade, uma tendência à homogeneização vocal causada pela escuta de modelos padronizados, concluindo que a reeducação auditiva e uma educação do canto que não considere apenas a técnica podem ser soluções para que os intérpretes ampliem seu repertório estilístico tanto vocal quanto musical, libertando-se dos padrões hegemônicos instaurados pela indústria e entrando em contato com sua própria voz e expressividade.

Palavras-chave: canto popular; técnica vocal; práticas interpretativas; aprendizado informal; pedagogia vocal; cultura.

ABSTRACT

The aim of this work is identify the stylistic characteristics of Brazilian popular singing and to analyze the informal and formal learning processes through which popular singers have improved their technique and expressiveness in a historical and sociological perspective. We have also analyzed pedagogies created specifically for popular singing, in order to support a methodology based on the usage of the repertoire. The introduction presents the motivation and objectives of the work, as well as the methodology we have used. The chapters have been established based on the periodization of Brazilian popular music proposed by Severiano (2009) and related to the transformation of the vocal aspects throughout history: Formation (1770-1928), Consolidation (1929-1945), Transition (1946-1957) and Modernization (1958-). An additional four chapters were included, highlighting the transformation by the music industry that interfered directly in the aesthetic transformation of popular singing in recent decades: Instrumentation, rationalization, restructuring and formalization. Vocal behaviors of important singers such as Orlando Silva, Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, João Gilberto and Elis Regina were also studied. We have observed stylistic aspects including the following; breathing, support, resonance, registration, qualities of the voice, attacks and endings, diction, vibrato, ornamentation, prosody, expressiveness, etc. This dissertation also discusses the urban, mercantile and mediated character of popular singing, as well as historical and cultural aspects that guided its evolution, and notes a tendency to vocal homogenization caused by standardized models in actuality. One can conclude that aural reeducation and a singing pedagogy that does not emphasize only vocal technique can be the route for singers to discover their own voices, expressiveness, extend their stylistic repertoire, and escape of the hegemonic standards established by the industry.

Keywords: popular singing; vocal technique; performance practice; informal learning; vocal pedagogy; culture.

SUMÁRIO

Introdução 01

I – Formação: técnicas vocais nas origens do canto popular brasileiro 09
1.1. Modelo erudito 09
1.2. Modelo erudito adaptado 16
1.3. Canto falado 20
1.4. Estética da simplicidade 24

II – Consolidação: surgimento das primeiras vozes-modelo 29
2.1. Vozes masculinas e adaptação ao microfone 30
2.2. Brasilidade 36
2.3. Vozes femininas e dicção radiofônica 40
2.4. Sotaques 47

III – Transição: influências estrangeiras 55
3.1. C*rooners* 56
3.2. Canto jazzístico 60
3.3. Voz instrumental no Brasil 64

IV – Modernização: novos parâmetros vocais 71
4.1. Depuração 73
4.2. Ascensão das cantoras e dos compositores-intérpretes 81
4.3. Estridências 89

V – Instrumentalização: recomposição do espaço social e cultural da MPB 95
5.1. Multiplicidade de estilos 100
5.2. Produção artística 119
5.3. Radicalização da voz 124
5.4. Prosódias: tradições e traduções 131

VI – Racionalização: segmentação de mercado 139
6.1. Padronização 144
6.2. Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano 155
6.3. Referenciais estéticos das novas cantoras 159

VII – Reestruturação: perspectivas para a canção no século XXI 169
7.1. Panorama do mercado musical hoje 172
7.2. Canção de câmara popular brasileira 177
7.3. A canção tal como não a conhecemos 187

VIII – Formalização: metodologias e pesquisas para o canto popular brasileiro 193
8.1. Canto coral 195
8.2. Escolas e cursos de canto popular 198
8.3. Publicações 201
8.4. Trabalhos acadêmicos 211

Considerações finais 221

Referências Bibliográficas 235

Apêndices 247
Conteúdo do CD anexo: recital 247
Programa do recital 251

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos e aos professores que me incentivaram e apoiaram na realização do mesmo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Angelo José Fernandes, pela generosidade e entusiasmo com que recebeu este trabalho e pelas orientações valiosas.

Às professoras Adriana Giarola e Regina Machado pelas observações precisas durante o Exame de Qualificação, que orientaram a pesquisa por um caminho bem mais estruturado.

Aos professores José Francisco da Costa e Regina Machado pela participação na Defesa e pelas importantes contribuições à dissertação.

À CAPES, por fomentar e viabilizar essa pesquisa.

Aos meus pais, Sylvio e Maria do Céu, aos meus irmãos, Márcia e Ricardo, aos primos Fernando e Renata e às tias Nena e Goretti, que contribuíram para que eu escolhesse o caminho do canto ao me oferecerem um ambiente em que a canção popular brasileira tinha presença constante.

Ao meu companheiro Júlio Camargo Neto, pelo carinho e apoio incondicionais, além da revisão ortográfica e gramatical desta dissertação, de maneira crítica, o que contribuiu enormemente para a qualidade do trabalho.

Aos meus alunos, que me ensinam tanto quanto aprendem e me inspiram orgulho a cada passo de sua evolução artística.

À querida colega e amiga Juliana Melleiro Rheinboldt, sempre disposta a me auxiliar nas questões burocráticas com as quais eu pouco me afino.

Aos professores e colegas da graduação da UNESP, que, ao valorizar minhas abordagens pessoais no campo da pedagogia vocal, incentivaram a continuidade de meus estudos no Mestrado.

À professora Martha Herr por ter me incentivado em suas aulas na pesquisa da técnica vocal para o canto popular.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP pelo conhecimento compartilhado, que trouxe novas perspectivas para essa etapa de minha trajetória como cantor e professor.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP pelo auxílio e disponibilidade durante o curso de Mestrado.

Aos amigos, pelo apoio e torcida.

Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica
com aquele que faz da voz um gesto.

LUIZ TATIT

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a procura pelo aprendizado formal de canto tornou-se comum entre cantores populares brasileiros urbanos. Em sua pesquisa, Piccolo (2006) identificou que essa procura vem crescendo desde a década de 1980, a ponto de já existirem cursos universitários destinados à categoria. Além disso, o aumento no número de teses e dissertações dedicadas ao canto popular atesta a importância que o assunto vem adquirindo no meio acadêmico. Ainda assim, metodologias de ensino e publicações sobre pedagogias voltadas para aspectos particulares deste tipo de canto são poucas, e aqueles que pretendem desenvolver uma técnica[1] muitas vezes recorrem ao canto lírico, como atesta Machado:

> Durante os mais de vinte anos em que venho me dedicando ao ofício do canto, seja através da realização artística ou da atividade didática, inúmeras vezes deparei com a falta de um pensamento formal sobre a técnica vocal e os referenciais estéticos dirigidos para a utilização da voz na canção popular brasileira que pudesse direcionar um estudo sobre o assunto. O meu processo de formação vocal, como o de muitos outros cantores populares de minha geração, passou exclusivamente pela técnica lírica, obrigando-me sempre a realizar os ajustes necessários à música que fazia profissionalmente e que nada tinha a ver com aquele referencial estético estudado (MACHADO, 2011, p.15).

Da mesma forma, no meu aprendizado como cantor e, posteriormente, como professor, tive que desenvolver meus próprios recursos para adaptar, ao gênero popular, as técnicas vocais que conheci através de professores de canto erudito. Essa experiência definiu a escolha do tema de meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Musical pela UNESP, intitulado *Reflexões para o Desenvolvimento de uma Metodologia para o Canto Popular*, realizado sob orientação do Prof. Dr. Angelo José Fernandes. Iniciou-se então um caminho para a estruturação dos processos pedagógicos

---

[1] O *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* define técnica como "a parte material ou o conjunto de processos de uma arte", "maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo" e "prática" (Ferreira, 2009, p. 1925). Já para o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, técnica é o "conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou uma ciência", a "destreza, habilidade especial" e "maneira de tratar detalhes técnicos", e, ainda, "jeito, perícia em qualquer ação ou movimento" (Houaiss e Villar, 2009, p.1821). Brandão (2010, p.2) ressalta que "o liame entre arte e técnica praticamente não existe, pelo menos etimologicamente, já que a palavra *arte* – do latim *ars* – corresponde à grega *τέχνη* [*téchne*] que foi, muitas vezes, traduzida simplesmente por técnica". As diversas acepções da palavra serão consideradas nesta dissertação.

aprimorados ao longo do tempo, tendo como objetivo a formalização de uma metodologia de ensino, cujo principal enfoque é a utilização do repertório do cancioneiro popular como ferramenta para o desenvolvimento de técnicas vocais[2]. Para o TCC, além da pesquisa bibliográfica, foram entrevistados seis professores e quatro alunos de canto[3], com o objetivo de extrair questões pertinentes ao ensino do canto popular.

Foi constatada, assim, a importância do ensino formal para cantores populares, visto que, entre os entrevistados, todos se beneficiaram das técnicas apreendidas, tanto no aspecto da saúde vocal quanto no do domínio técnico-interpretativo. Também foi considerada a necessidade de metodologias específicas, pois grande parte dos entrevistados que iniciaram seus estudos a partir de abordagens eruditas teve, posteriormente, dificuldades na utilização de recursos comuns ao canto popular, como o uso do registro de peito pelas mulheres. Além disso, destacou-se o fato de que o canto de alta impedância não favorece nem o canto coloquial, típico das músicas populares, nem a língua portuguesa falada no Brasil. Em relação a isso, Duarte descreve algumas dificuldades encontradas por cantores brasileiros quando se utilizam da técnica erudita:

> É interessante observar que, no início de estudos de técnica vocal, é frequente para um cantor brasileiro encontrar dificuldades de adaptar esse padrão articulatório da fala ao padrão de articulação exigido para o canto:
> - ✓ A energização baixa na fala influi no resgate de final de frases (terminação com apoio) e no apoio em geral; também influi na abertura bucal pequena, ação que é exigida na fala para a produção dos timbres reduzidos das átonas;
> - ✓ A pressão intranasal dificulta a oralização adequada ao desenvolvimento da pressão subglótica; fator ligado também à ditongação nasal posteriorizada. (DUARTE, 1994, p.96).

---

[2] O ponto focal da escolha do tema, ainda antes do TCC, foi a realização de um seminário sobre técnica vocal no canto popular, proposto pela Profa. Dr. Martha Herr para a disciplina "Voz e Expressão", na UNESP. A elaboração do seminário levou à reavaliação dos processos pedagógicos desenvolvidos como professor de canto popular e à percepção de que seria possível compartilhar descobertas particulares através da formalização de uma metodologia de ensino.

[3] Os professores entrevistados foram Cynthia Borgani, Joana Mariz, Marconi Araújo, Ná Ozzetti, Regina Machado e Wladimir Mattos e os alunos foram Otávio Ferraz, Renata Martinelli, Stella Damaris e Susan Grey. Os alunos entrevistados são cantores profissionais e alguns deles atuam também como professores, mas o questionário dirigido a eles explorava sua experiência enquanto alunos e a influência que o estudo do canto teve em suas *performances* como cantores populares.

A pesquisa apontou que os alunos que aprenderam através de metodologias que priorizavam o uso de vocalises na construção de um "instrumento vocal" tiveram grande dificuldade para associar a técnica às canções que, nesse caso, só foram inseridas após muito tempo, levando-nos a constatar a necessidade do uso do repertório já no início do processo, inclusive porque, através da análise das respostas de alguns professores, ficou claro que muitos dos elementos técnicos próprios do canto popular estão conectados à realização das canções, surgindo a partir de escolhas interpretativas.

Foi possível observar, ainda, a utilização, por cantores de música popular brasileira, de uma nova técnica vocal associada ao teatro musical – a técnica do *belting*[4], que está se firmando no país após o grande sucesso obtido com franquias musicais da Broadway vertidas para o português. Desenvolvida para o modelo articulatório do inglês, essa técnica tende a alterar significativamente a prosódia do português brasileiro, necessitando de adaptações que, em muitos casos, não estão acontecendo. Isso reafirma a necessidade de pesquisas que fundamentem um ensino crítico do canto popular no Brasil, contemplando suas particularidades prosódicas e estéticas.

Estas particularidades se desenvolveram ao longo do tempo a partir de gestos vocais intuitivos realizados pelos intérpretes na intenção de melhor comunicar os conteúdos presentes nas canções, consolidando-se aos poucos como próprias do canto popular. Podem-se identificar alguns parâmetros estéticos que se tornaram dominantes, ainda que estejam sujeitos a transformações devido à natureza mutante da canção urbana:

> O cantor popular 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

[4] Técnica vocal que "utiliza predominantemente o registro de peito até a região aguda da voz, e a estridência como ferramenta para encobrir as passagens de registros, causando a sensação de potência e energia" (Lovetri, 2002 *apud* Mariz, 2013, p.9).

> 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* MARIZ, 2013, p.138).

Essas características vêm sendo levadas em consideração por pesquisadores que se propõem a desenvolver estudos e metodologias específicas para o canto popular brasileiro, como é o caso de Adriana Piccolo, Consiglia Latorre e Regina Machado. Piccolo (2006), por exemplo, fez uma significativa análise das vozes de cantores populares, buscando identificar os tipos de emissão e recursos interpretativos mais utilizados e estruturando exercícios vocais com base em suas descobertas. Técnicas alternativas foram consideradas, como no caso do trabalho de Latorre (2002), que incorporou o canto Werbeck, também conhecido como Escola do Desvendar da Voz[5], à sua proposta pedagógica, baseada no estudo das condutas vocais de cantores populares de vários períodos. Machado (2012), por sua vez, utilizando-se também da observação de intérpretes do cancioneiro popular e partindo do estudo da Semiótica da Canção[6], estruturou uma metodologia que vincula realização vocal a um tipo de análise que busca ampliar a compreensão do sentido, contribuindo com os processos interpretativos individualizados.

Embora o estudo do canto popular seja cada vez mais comum no Brasil, ainda existem aqueles que consideram um equívoco sua formalização[7]. Alegam que o estudo formal tende a uniformizar a prática deste tipo de canto, gerando vozes padronizadas, pois, em épocas passadas, o que produzia estilos vocais inéditos era o modo particular de utilizar a voz que cada intérprete descobria de forma intuitiva. Curiosamente, podemos observar,

---

[5] A Escola do Desvendar da Voz busca criar condições para que o fenômeno da voz possa manifestar-se através do instrumento individualizado em cada ser humano, partindo do pressuposto de que é preciso *desvendar* a verdadeira essência dessa voz (Latorre, 2002, p.187). Valborg Werbeck-Svärdström (2011), idealizadora do processo, acreditava que o aprendizado do canto pode apenas fazer manifestar algo que já está presente no ser humano e cuja realização só pode ser impedida por obstáculos físicos. Dessa forma, o principal equívoco das pedagogias em voga seria investir em uma "formação" ao invés de uma "libertação" da voz.

[6] Ferramenta analítica voltada para a canção popular desenvolvida por Luiz Tatit. No capítulo VII há maiores esclarecimentos a respeito desta ferramenta.

[7] Machado (2012, p.14) ressalta que "durante anos, o canto popular no Brasil foi tratado nos meios de produção como uma manifestação de talento puro, na qual não se admitia a interferência de processos racionais que pudessem descaracterizá-lo".

nos últimos trinta anos, uma padronização crescente entre os cantores populares. Podemos nos questionar se o ensino do canto teve alguma participação nesse processo, pois, mesmo com o surgimento de pedagogias que valorizam a preservação de características individuais no desenvolvimento artístico, muitas são as metodologias em voga que investem na busca de modelos vocais específicos.

Tudo indica, porém, que um dos principais motivos para a maior presença de vozes padronizadas na mídia é a mudança de direcionamento da indústria fonográfica que, em meados dos anos 1980, deixou de investir em trabalhos autorais de longo prazo, necessários ao amadurecimento artístico, e passou a valorizar produções que previam o retorno imediato. De fato, o espaço dedicado à canção brasileira na grande mídia está consideravelmente menor. Em uma famosa entrevista realizada para a *Folha de São Paulo* em 26 de dezembro de 2004[8], Chico Buarque sugeriu, entre as causas, um possível esgotamento do gênero, explorado ao limite pelos músicos de sua geração, e apontou a enorme quantidade de releituras, compilações e relançamentos de clássicos como sinais desse esgotamento, ressaltando, ainda, que isso teria levado ao crescente desinteresse do público e à substituição da canção por outros formatos, como o rap e a música eletrônica. Segundo o compositor, assim como a ópera foi um fenômeno do século XIX, talvez a canção popular, como realizada até então, tenha sido um fenômeno do século XX.

Podemos concluir, sob este ponto de vista, que, assim como a música lírica, a canção brasileira talvez tenha se transformado em objeto de apreciação de uma minoria especializada. Isso explicaria, inclusive, a mudança de seu *locus* original: do cotidiano do povo brasileiro para a Universidade. A educação e a pesquisa apresentam-se, hoje, como meios viáveis para a produção e propagação da cultura musical popular brasileira – importante patrimônio de nosso país.

O presente trabalho, de caráter qualitativo, busca contribuir para a ampliação da pesquisa em *performance* e educação musical no campo da música popular, analisando, numa perspectiva histórico-sociológica, as particularidades estilísticas do canto popular

[8] Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Último acesso em 21/05/2014. Nos reportaremos a essa entrevista ainda algumas vezes, pois ela servirá como contraponto para os assuntos abordados.

brasileiro e os processos de aprendizagem informal através dos quais os cantores têm aprimorado técnica e expressividade, e ressaltando como as abordagens interpretativas do cancioneiro foram determinantes nesses processos. Também considera pedagogias de ensino formal desenvolvidas para o canto popular, buscando proporcionar a fundamentação necessária para a elaboração de uma metodologia de ensino de técnica vocal para o canto popular brasileiro baseada no uso do repertório, incorporando e dando seguimento ao estudo realizado para o TCC na UNESP.

A divisão por capítulos foi estabelecida a partir da periodização da música popular brasileira proposta por Severiano (2009), que foi ampliada e relacionada com a transformação dos aspectos vocais durante a história. Assim, ao que Severiano denominou "formação da música popular", por exemplo, agregaremos a acepção "formação do canto popular". Sua classificação considera **formação** (1770-1928), **consolidação** (1929-1945), **transição** (1946-1957) e **modernização** (1958-). A essas categorias acrescentamos outras, para contemplar aspectos relacionados a transformações operadas pela indústria musical nas últimas décadas que julgamos determinantes para o desenvolvimento estético do canto popular brasileiro: **instrumentalização, racionalização, reestruturação** e **formalização**.

No primeiro capítulo, **Formação**, define-se o objeto de estudo deste trabalho, o canto popular brasileiro urbano, comercial e mediatizado, diferente, portanto, de realizações folclóricas. Essa delimitação é importante pelo fato de o canto popular comercial estar sujeito a processos de transformação ocasionados por sua natureza de bem de consumo, o que vem determinando aspectos técnicos e estéticos específicos em seu desenvolvimento. Também se discute a presença do modelo vocal erudito, que a pesquisa constatou existir na origem do canto popular, ainda que apreendido de maneira não formal, e que foi utilizado em paralelo ao modelo vocal baseado na fala – técnicas que, não raro, misturavam-se. O segundo capítulo, **Consolidação**, aborda o surgimento dos primeiros cantores que serviram de modelo para as gerações seguintes, contribuindo com o desenvolvimento de habilidades técnicas específicas, como a capacidade de concatenar letra e melodia através de gestos vocais e da articulação rítmica. Discorre, ainda, sobre a expansão da música popular no país através da gravação elétrica, do rádio e do cinema, e sobre o sucesso alcançado por essa música fora do país. O terceiro capítulo, **Transição**, fala sobre um período situado entre a

consolidação e a modernização do samba. Nesse período, a penetração de gêneros estrangeiros através dos meios de comunicação influenciou fortemente a maneira de se cantar e trouxe novas harmonias para a música brasileira, provocando o surgimento do sambajazz e preparando a revolução da bossa nova. O quarto capítulo, **Modernização**, analisa as transformações do canto brasileiro, após o advento da bossa nova, que libertaram os cantores da necessidade de ostentar vozes potentes, mas instauraram outro tipo de virtuosismo, ligado a aspectos rítmicos e de precisão na afinação. Observa também como as experiências radicais surgidas com o movimento tropicalista ampliaram as possibilidades expressivas da voz no gênero popular, influenciando diversos intérpretes de gerações posteriores. No quinto capítulo, **Instrumentalização**, discorremos sobre a recomposição do espaço social e cultural da MPB durante os anos 1970 e 1980, consagrada como trilha sonora da resistência ao regime ditatorial. A instrumentalização da indústria musical, por sua vez, foi responsável pela implantação de estratégias que classificaram artistas como "de catálogo" ou "de marketing", determinando rumos da *performance* vocal neste período e depois. O capítulo também aborda o triunfo da música pop no país, discutindo questões relativas à autenticidade cultural e à prosódia na canção brasileira, assim como o surgimento de propostas criativas para a voz através da música independente. O sexto capítulo, **Racionalização**, apresenta o cenário em que a canção foi inserida após o redimensionamento da atuação da indústria da música provocado pela crise na venda de discos, através do qual se intensificaram os processos de segmentação e massificação estética, produzindo modelos vocais relativamente homogêneos. No sétimo capítulo, intitulado **Reestruturação**, discutimos as perspectivas que se apresentam para a indústria musical, após o advento da Internet, e analisamos a nova cena independente da MPB, na qual parece existir espaço para o surgimento de comportamentos vocais não padronizados. Discorremos também sobre a questão formulada por Chico Buarque e citada nesta introdução sobre o "fim da canção", abordando, ainda, a prática descritiva elaborada por Luiz Tatit, a partir de modelos interpretativos da semiótica contemporânea, denominada Semiótica da Canção. No oitavo e último capítulo, intitulado **Formalização**, selecionamos para breve análise alguns estudos acadêmicos, metodologias de ensino e publicações sobre o tema.

A metodologia adotada para a observação das particularidades estéticas e dos processos pedagógicos formais e informais foi a pesquisa bibliográfica sobre comportamento vocal no canto popular, de onde foram extraídas análises das vozes de cantores importantes para a música brasileira, como Orlando Silva, Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, João Gilberto e Elis Regina, acrescidas de nossas próprias análises. As considerações referentes a estas análises foram observadas pela audição dos respectivos fonogramas e artistas citados. Dos comportamentos vocais avaliados foram apreendidas particularidades relacionadas a aspectos técnicos e estilísticos como: respiração; apoio; ressonância; registração; qualidades das vozes; dicção; *vibrato*; ornamentações; prosódia; expressividade; etc., com o intuito de compreender como esses elementos são utilizados no canto popular brasileiro. A fisiologia da produção vocal também foi pesquisada em bibliografia especializada, assim como os aspectos histórico-sociológicos determinantes para as transformações estéticas e para a difusão do aprendizado formal no canto popular.

Entre os inúmeros trabalhos consultados, alguns proporcionam a fundamentação teórica de forma especial. É o caso da tese de Angelo José Fernandes, orientador do trabalho, que se mostrou essencial para o desenvolvimento desta dissertação, pois seu mapeamento da utilização da voz no canto lírico através da História ofereceu um contraponto importante para a realização de procedimento semelhante no campo popular, ajudando a estabelecer as semelhanças e diferenças entre os dois tipos de canto. Também determinante é a pesquisa de Regina Machado, que mostra como a abordagem particular do cancioneiro por parte dos intérpretes populares culminou no surgimento de vozes únicas. Seu trabalho corrobora, assim, à importância do repertório na construção de metodologias de ensino. É importante citar como modelares para esta pesquisa, ainda, as dissertações de Adriana Piccolo e Consiglia Latorre, por estabelecerem parâmetros necessários para uma abordagem crítica da voz no canto popular, assim como a tese de Joana Mariz, através da qual pudemos entrar em contato com as recentes descobertas das Ciências da Voz. Entre as diversas análises que marcam presença pela acuidade com que revelam processos criativos e culturais recorrentes em nossa canção popular, contribuindo com as observações estéticas e histórico-sociológicas, devemos destacar as de Luiz Tatit, José Miguel Wisnik e Jairo Severiano.

I – Formação

Técnicas vocais nas origens do canto popular brasileiro

Baia (2011, p.8) destaca o aspecto urbano, mercantil e mediatizado da música popular surgida a partir do final do século XIX nos grandes conglomerados pós-revolução industrial, distinguindo-a de outros tipos de música popular, lembrando que essa música tem um caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo são mediados por um amplo leque de influências socioculturais. Este é o tipo de música popular abordado no presente trabalho e, sendo nosso objeto de estudo o canto, privilegiaremos o aspecto vocal, reportando-nos, principalmente, ao universo da canção, mas também à utilização instrumental da voz. No entanto, mesmo concordando que a música popular urbana se configurou a partir do final do século XIX, observamos que suas origens remontam ao século XVIII, período em que aspectos musicais eruditos, populares e folclóricos conviviam intensamente. Optamos, por isso, pela periodização proposta por Severiano (2009), que estabelece sua formação entre 1770 e 1928. Desde então a cultura brasileira desenvolveu-se de forma heterogênea, como "produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes" (Velho, 1980, p.17 *apud* Vianna, H., 2012, p.41).

Dois modelos de canto podem ser observados desde que surgiram as primeiras gravações fonográficas de música popular em 1902: um modelo ligado à tradição erudita europeia, que investiu nos aspectos melódicos da canção através da valorização dos saltos, potência vocal e notas longas, utilizando-se, entre outros recursos, de *vibratos*; outro no qual prevalecem os aspectos entoativos da canção, inspirado nas tradições do canto responsorial afro-brasileiro e do canto indígena. Abordaremos a seguir as origens dessas duas formas de expressão vocal.

1.1. Modelo erudito

A modinha, considerada o primeiro gênero musical brasileiro pelos historiadores, surgiu no século XVII a partir das canções líricas portuguesas conhecidas

como “modas”. Segundo Tinhorão (1986) ela foi desenvolvida por mulatos das camadas populares que utilizavam para o acompanhamento dessas canções instrumentos de corda como o violão e o bandolim, privilegiando temas amorosos, sendo mais explícitas em sua libidinagem que as modas portuguesas. Foi introduzida com sucesso em Portugal através de Domingos Caldas Barbosa, no final do século XVIII, despertando o interesse de músicos de formação erudita, que passaram a tratá-la de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana. No início do século XIX, já modificada, retornou ao Brasil, trazida pela corte de D. João VI e voltou a influenciar os músicos brasileiros consolidando-se como o “nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa” (Severiano, 2009, p.17). Ao chegar aqui, D. João VI “viabilizou a presença de vários *castrati* no Rio de Janeiro”, e estes “dominaram a cena vocal durante todo o século XVIII quer como intérpretes, quer como professores” (Pacheco, A., 2007, p.1), o que indica o desenvolvimento no Brasil, mesmo tardio, da escola de canto italiano dos setecentos que tinha nos *castrati* seus representantes máximos. Por esse motivo, Edilson Lima (2010, p.225) sugere que a interpretação das modinhas nessa época correspondia ao ideal setecentista de canto, isto é, o de uma voz “clara, leve e ágil”. Isso pelo menos até a metade do século XIX, quando a chegada das companhias de ópera romântica instaurou uma nova escola de canto, levando a voz a “se tornar cada vez mais potente e escura, através do uso da ‘*Voix Sombreé*’” (Pacheco, A., 2007, p.202). Esse modelo foi difundido por cantores estrangeiros, principalmente italianos, que se fixaram aqui oferecendo aulas particulares (Piccolo 2006, p.34), e também por instituições[9] que buscavam promover a ópera no país e, com o tempo, também influenciou a interpretação da modinha. Devemos, ainda, considerar a utilização de outros padrões vocais, talvez mais coloquiais, pois o gênero transitava “livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes” (Pacheco, 2007, p.51).

[9] A primeira escola de música oficial no país foi o Conservatório de Música, anexado em 1855 à Academia de Belas Artes. Entre 1857 e 1865, no Rio de Janeiro, duas academias buscaram promover a ópera no Brasil através de concertos e preparação de cantores: a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional (1857-1860) e a Ópera Lírica Nacional (1860-1865). Com a proclamação da República, em 1889, o Conservatório deu lugar ao Instituto Nacional de Música (Piccolo, 2006, p.35).

Do final do século XVIII, são as primeiras referências documentadas do lundu, originalmente um tipo de dança de roda praticado por negros e mulatos que, a partir da década de 1830, passou a designar um gênero de canção de salão desvinculado de qualquer coreografia. Sandroni (2012, p.47-48) observa como características do lundu, a abundância de síncopes, a comicidade e o uso de expressões afro-brasileiras como *Sinhô*, *Iaiá* ou *Nigrinho,* enquanto, na modinha, são típicos o romantismo e as alusões arcádicas como *Pastor, Anardas e Márcias*. Mas essas fronteiras não se mantiveram por muito tempo, pois, no decorrer do século XIX, o lundu passou a influenciar as modinhas brasileiras. As liberdades rítmicas do lundu foram consideradas por Mário de Andrade (1972) "processos silábicos e fantasistas de recitativo". O pesquisador referia-se aos padrões da acentuação da língua falada que, segundo ele, determinaram a rítmica do canto brasileiro:

> Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia para cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva do Gregoriano. (...) Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical, contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu, pois, na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. (...) Ora essas influências díspares e a esse conflito ainda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. (...) O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar (ANDRADE, 1972, p.9-10).

As transformações pelas quais a modinha passou em seu desenvolvimento, com influência das óperas de Bellini e Donizetti e aspectos emprestados do lundu (Vianna, H., 2012, p.39-40), refletiram-se na forma de apresentar essas canções. No Segundo Reinado, já eram realizadas por uns "ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças" (Freyre, 1974, p.107 *apud* Vianna, H., 2012, p.40), fazendo parte, inclusive, da vida na corte.

Essas transformações se devem em grande parte aos processos de *mistura*, que são uma tendência comum às culturas de todo o mundo, mas que Tatit (2008, p.91) observa

adquirirem especial importância no Brasil, a ponto de estarem muito presentes nas pesquisas desenvolvidas no país, sejam elas antropológicas, sociológicas ou históricas. Os processos de mistura são avaliados, na maioria das vezes, como "enriquecimento cultural, no sentido de inclusão de valores considerados positivos", embora em muitas ocasiões tenham sido "considerados prejudiciais à cultura, provocando sentimento de profanação das crenças e dos costumes do grupo" (2008, p.91-92).

Wisnik (2004, p.324) relaciona a natureza sincrética das culturas brasileiras – surgidas não de uma pureza inicial, mas das misturas, diferenças e apropriações – ao processo de globalização/mundialização inerente ao avanço das navegações e ao fomento do comércio internacional. Esse processo estaria presente na própria gestação do país, através da "combinação complexa de escravismo e inserção periférica no trânsito e nas transações comerciais que engendraram o mundo moderno, englobando desigualmente o Ocidente, o Oriente, a América e a África".

O caráter especial que a mistura adquiriu no Brasil se deve a alguns fatores facilitadores, entre eles o contato bastante próximo existente entre as diferentes culturas. Em citação que alude à narração do viajante Thomas Lindley sobre as festas em Salvador que ocorreram na virada do século XVIII, Vianna nos mostra um cenário propício à contaminação entre as culturas populares e a da elite:

> Em algumas casas de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes, concertos familiares, bailes e jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum, e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora dança dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses (citado em Pinho, 1959: 27). Esse retrato nos mostra uma elite baiana impaciente com as regras da elegância europeia e que basta ficar um pouco embriagada para "cair na folia" negra. (VIANNA, H., 2012, p.37).

A permeabilidade entre os diferentes tipos de cultura que se instaurou na música brasileira dificulta até hoje a classificação da obra de determinados compositores, motivando pesquisadores a considerar insuficientes critérios como "um determinado nível de elaboração" ou "a imobilização rigorosa das notas musicais em uma partitura", utilizados para diferenciar o popular do erudito. Esses critérios tornam-se ainda "mais

difusos no âmbito da música instrumental para instrumentos como o piano e o violão, ou no âmbito das canções para voz e piano" (Barros, 2008, p.11), como é o caso das modinhas. Estas, ao serem levadas para as ruas na forma de serenatas, provocaram o surgimento das serestas, consolidando a estética do canto lírico como elemento constituinte da tradição vocal popular brasileira.

Cabe aqui discorrer um pouco sobre os valores associados a essa estética, uma vez que irão determinar comportamentos vocais de diversos cantores populares, como por exemplo, a busca de uma sonoridade "sublime[10]". Wisnik (1989) identifica as raízes deste ideal sonoro na formação do canto gregoriano, quando foram abolidos dentro da Igreja todos os elementos que pudessem afastar os fiéis do entendimento do texto litúrgico, resultando na exclusão dos instrumentos musicais, principalmente os percussivos. Para ele, é nesse momento que os apelos somáticos existentes nas músicas populares foram renegados em favor da transcendência oferecida pela ênfase nas alturas sonoras, o que culminou, após longo processo, no surgimento da música tonal, que também recusa o ruído. Assim, o uso de instrumentos melódicos afinados e da percussão que tende à altura definida, a inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o silêncio exigido à plateia, caracterizariam a música erudita tradicional como a "representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído", e cuja entrada "criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo", ameaçando "periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês)" (Wisnik, 1989, p.38-39).

No caso do canto erudito, pelo menos daquele que se estabilizou durante o século XIX, grande parte desses pressupostos também se perpetuou: a afinação impecável; a inviolabilidade da partitura; a uniformidade do timbre; a ausência de ruídos, como estridências ou quebras vocais. Elementos que denotam a importância do aperfeiçoamento

[10] O sublime implica um deslocamento, um trânsito entre o dentro e o fora, o alto e o baixo, fazendo o ouvinte ou o leitor sair de si mesmo. A palavra usada por Longino, autor grego, para designar esse movimento é *ekstasis*: 'Ex-tase' vem do verbo *ex-istèmi*, que significa 'deslocar', 'trans-portar', ou, em síntese: co-mover. Esse movimento se dá num eixo vertical, assumindo a forma de uma elevação – uma elevação que rompe certo limite é uma transcendência (Nunes, M., 2005, p.15-16).

só conquistado através de árduo estudo e que buscam a transcendência da voz. Por sua virtuosidade, o próprio cantor lírico também é divino:

> "É alguém que, tendo ultrapassado os limites dos seres humanos comuns, exibe, na sua *performance*, o seu mais precioso atributo: a sua voz, com todos os matizes do que é humano e sobre-humano – o fôlego, os diversos timbres, o fraseado, os ornamentos e, o que mais impressiona ainda hoje toda uma cultura de tradição europeia, a sustentação das notas longas e agudas" (VALENTE, 2003, p.44).

O aspecto divino do canto lírico materializou-se na figura da *diva* – cuja tradução do original italiano é "deusa" – cantora ou atriz, "de qualidades excepcionais, dotada de carisma fora do comum" que, transformada em objeto de culto, "tem a plateia como um rebanho de fiéis devotos", esta se manifestando através de "aplausos fervorosos, exclamações efusivas", "pedidos de bis, avalanches de buquês" (2003, p.38). Além disso, o domínio técnico tornou-se indispensável para o intérprete lírico não apenas para capacitá-lo ao canto virtuosístico, mas principalmente, pela necessidade de ampliar o volume vocal para cantar em grandes teatros, obrigando-o a buscar uma emissão bastante específica:

> A combinação de grandes teatros com as grandes orquestras forçou os cantores a se concentrarem no desenvolvimento do volume de suas vozes (...). De fato, o volume do acompanhamento era um fator crítico para as vozes carentes de uma sonoridade mais cheia quando a sala era muito grande. Considerando que muitas das salas de ópera eram relativamente grandes, muitos cantores tiveram que aprender a cantar com mais volume, ainda que, para tal, tivessem que comprometer a beleza do som e as sutilezas da interpretação. Isso é especialmente verdadeiro para cantores cujas vozes não são naturalmente potentes e precisam cantar num nível de dinâmica acima do que seria confortável. Newton observa que todos os que desenvolveram vozes potentes normalmente encontravam dificuldade para cantar mais suavemente quando a música ou o tamanho da sala exigia (FERNANDES, A., 2009, p.105).

A busca dessa perfeição acústica implica em perda considerável da inteligibilidade do texto. Andrade (2012, p.26) afirmava que entre a fala e o canto talvez houvesse um conflito insolúvel, uma vez que "a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical" e "a voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral". O alcance de notas muito agudas, por exemplo, exige certa transmutação de determinadas vogais, sem a qual aquelas não podem ser

produzidas com a qualidade vocal exigida. Na busca da estabilidade do fluxo do ar, o legato característico do som lírico tende, em certos casos, a dificultar a articulação das consoantes, e o ideal da uniformidade entre os registros, assim como a ampliação da ressonância, exigem ajustes vocais que não favorecem a clareza dos fonemas, especialmente aqueles próprios do português brasileiro.

Carmo Jr. (2003, p.218-226) nos lembra de que, ainda que possamos analiticamente distinguir a fala e o canto como duas diferentes manifestações da oralidade, concretamente são indissociáveis, porque complementares. Ao privilegiar o aspecto musical, em que o texto tende a se esconder atrás da melodia, "as técnicas de canto criaram outra dicção, a dicção do canto, cada vez mais alheia à dicção da fala", assim, "se logos e melos, verbo e música, têm algo em comum, se compartilham categorias, este compartilhar perdeu-se ao longo da história da música vocal".

É justamente no âmbito da canção que a técnica lírica tem maiores chances de se compatibilizar com o texto. Na canção erudita, a liberdade na adequação das tonalidades permite que os intérpretes atuem numa tessitura confortável, evitando notas extremamente agudas, e as formações instrumentais camerísticas, típicas do gênero, desobrigam os cantores dos ajustes vocais necessários para "furar" a orquestra. Além disso, como nesse tipo de repertório é comum o uso da poesia musicada, o entendimento do texto é especialmente valorizado, para além do espetáculo virtuosístico.

Em diversas ocasiões no Brasil, o problema da adequação da prosódia brasileira ao canto erudito esteve em evidência nos trabalhos acadêmicos. A primeira aconteceu durante o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, promovido por Mário de Andrade, em 1937, em São Paulo, que buscou estabelecer as normas de como se deve cantar no país, reunindo foneticistas, atores, musicólogos, cantores e professores de canto de todo o Brasil. Andrade buscava "sensibilizar intérpretes e compositores quanto à sonoridade natural da fala brasileira, para que a emissão da voz não se tornasse 'perfeitamente encasacada'" (Duarte, 1994, p.87). Um dos trabalhos publicados nos Anais analisava gravações de diversos cantores brasileiros, em sua maioria populares, como Mário Reis e Francisco Alves, buscando identificar os traços de uma genuína voz brasileira considerando fatores como dicção, entoação e timbres característicos do Brasil e apontando

"desvios" desse ideal. Chegou-se à conclusão de que para que fosse estabelecido um verdadeiro modelo de canto erudito no Brasil – meta almejada pelo projeto nacionalista – cantores e professores deveriam "beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam", realizando "um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é nossa, e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso cantar popular" (Andrade *apud* Duarte, 1994, p.88).

Em 2003, novamente o assunto foi discutido de forma científica, durante o XIV Congresso da ANPPOM. As atividades do Grupo de Trabalho "A Língua Portuguesa no Repertório Vocal Erudito Brasileiro" foram o ponto de partida para a formação de um grupo de pesquisadores e cantores brasileiros através do qual se desenvolveu a sistematização e consolidação de um conjunto de normas para a pronúncia do idioma português brasileiro cantado na música erudita.

O grupo contribuiu para a valorização da prosódia brasileira no canto lírico, ao "estabelecer um padrão de pronúncia reconhecivelmente brasileira para o canto erudito, sem estrangeirismos ou regionalismos, reservando-se a consideração das influências internacionais e das importantes variedades regionais e históricas da nossa língua para estudos futuros" (Kayama, Carvalho, Castro, Herr, Rubim, Pádua & Mattos, 2007, p.17). Além disso, importantes estudos relacionados à fonética no canto erudito são realizados até hoje, como pudemos observar durante o II Vox IA[11] no trabalho de Mattos e Minatti, que discutiu a nasalidade e a pronúncia de palco.

Na música popular, antes disso, já se tentava de forma intuitiva adaptar o modelo erudito de canto na busca da compreensão do português brasileiro.

1.2. Modelo erudito adaptado

O modelo do canto lírico foi difundido no Brasil também pelo teatro de revista. Derivado da opereta, gênero de teatro musical advindo da ópera, o teatro de revista teve suas primeiras manifestações na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro.

[11] Encontro sobre a expressão vocal realizado em 2013 na UNICAMP.

Durante os primeiros anos, não havia preocupação com a adequação do canto à sonoridade do português brasileiro simplesmente porque este estava ausente dos palcos. Isso porque as companhias estrangeiras dominavam o circuito musical no país, e mesmo os cantores brasileiros, que começavam a se profissionalizar, eram obrigados a cantar com prosódia lusitana, pois naquela época o português de Portugal era considerado o idioma oficial. Assim, "eram comuns, em palcos brasileiros, surgirem *mulatas*, *malandros* e até *caipiras* com sotaque português." (Veneziano, 2010, p.29). Isso mudou em 1912, com a burleta "Forrobodó", de Luís Peixoto e Carlos Bettencourt, com músicas de Chiquinha Gonzaga, "pois eles escreveram exatamente como se falava nas gafieiras do Rio de Janeiro, num 'carioquês' cheio de erros de português" (Veneziano, 2005, p.58).

Com a utilização da prosódia do português brasileiro e com a música popular gradativamente substituindo o repertório erudito, a voz no teatro musical ansiava por uma emissão mais coloquial. Ao contrário da ópera ou da opereta, nas quais o virtuosismo vocal dividia a cena com o texto literário, no novo gênero este se afirmava como elemento predominante, exigindo abordagens que favorecessem seu entendimento.

Porém, os cantores das revistas não podiam prescindir de uma técnica de projeção, visto que os espetáculos eram realizados em enormes teatros[12], e a amplificação artificial ainda demoraria a ser utilizada (Taveira, 2006, p.2), levando-os a uma emissão calcada no canto erudito. Pode-se observar em gravações de cantores do teatro de revista, no entanto, um comportamento vocal um pouco diferente da emissão originada nas óperas e operetas, fruto de possíveis adaptações necessárias para a realização do português cantado.

Nas gravações de Araci Cortes, uma das mais importantes cantoras-atrizes deste gênero e também uma das primeiras que registraram sua voz em disco, percebe-se uma alternância entre o modo de emissão de cabeça, típico do canto lírico, e o de peito, associado à voz falada. A emissão vocal dessa cantora nos primeiros anos de sua carreira dava-se numa região bastante aguda da voz, mas, apesar disso, possuía grande variedade de padrões vocais, "ora acentuando a presença da voz cantada e a utilização de vibratos, ora

[12] "Segundo Evelyn Furquim Lima em A Arquitetura do Espetáculo, os teatros tinham tamanho considerável, com lotações de duzentos e cinquenta a três mil espectadores e palcos proporcionais, o que requeria um alcance vocal de boa amplitude" (Taveira, 2006, p.2).

trazendo para o primeiro plano as finalizações entoativas que enfatizavam a presença da fala" (Machado, 2012, p.23-24). Essa alternância entre os dois modos de emissão iria se tornar habitual entre os cantores populares:

> Um cantor popular é um enunciador sincrético por excelência. Ele flexibiliza a oposição entre música e verbo, entre melos e logos. (...) as palavras por vezes se escondem atrás de melodias; outras vezes são as melodias que se escondem atrás das palavras. Mas na canção popular ocorre algo diferente. O cancionista consegue driblar esse jogo de figura-fundo, trazendo para o centro da cena o cantar da palavra e o dizer da linha melódica. O segredo da relação que guardam entre si, música e verbo, logos e melos, parece ser decifrado pelo cantor popular, um artífice que busca a síntese – possível – entre esses universos opostos (CARMO JR., 2003, p.227).

A apropriação e modificação do canto erudito foram possíveis, em grande parte, porque a influência lírica na música popular aconteceu de maneira muito mais intuitiva do que através do aprendizado formal. Numa época em que a educação vocal era privilégio de poucos, muitos dos cantores brasileiros que não pertenciam às classes abastadas buscavam a sonoridade do canto lírico através da imitação, e isso se tornou habitual na realização das serestas. Podemos constatar essa tradição que perdura até hoje na cidade de Conservatória, conhecida como a "Cidade da Seresta". A esse respeito, Nunes Fernandes (2008, p.4) afirma que a aprendizagem da música entre os seresteiros se caracteriza pela transmissão oral, principalmente pela observação do modelo e pelos ensinamentos recebidos dos mais velhos, e pela imersão no ambiente de seresta desde cedo, o que faz com que passemos a encarar como aprendizagem não-formal de música. É interessante observar que o aprendizado do canto através da imitação não se restringiu aos cantores populares. Durante muito tempo, o ensino formal no Brasil foi bastante limitado, e nem todos os cantores líricos contavam com orientação profissional, motivo pelo qual aprendiam por imitação:

> Além do ensino formal, que era ainda incipiente, os que não tinham aulas aprendiam imitando os artistas estrangeiros. É o que constata Job (1909 *apud* FÉLIX, 1997, p.13), em artigo publicado na revista Gazeta Artística: "muitos cantores brasileiros aprendiam, intuitivamente, por imitação, usando como modelo cantores das companhias de ópera italiana que vinham para o Brasil". E muitas vezes, segundo o autor, "vinham companhias com cantores de má qualidade". Gil de Valadares (1911 *apud* FÉLIX, 1997, p.14) reforça, na mesma

> revista: “Infelizmente o canto artístico (...) é ainda um modo prático de aprender músicas cantadas, ou a imitação grotesca de cantores de companhias lyricas” (PICCOLO, 2006, p.35).

Mesmo no caso de cantores que tinham aulas, a observação e a imitação eram componentes importantes do ensino. Mariz (2013) ressalta como característica do método tradicional o processo de aprendizagem vicariante[13] ou por modelação, além do conjunto de regras estilísticas que deveriam ser cumpridas. Além disso, diversos cantores que tinham conhecimento formal, mesmo os não brasileiros, também investigavam procedimentos próprios, como “Caruso, [que] foi, em grande medida, autodidata. Sua consciência, ainda que um tanto intuitiva, permitiu-lhe desenvolver uma técnica de modo a preservar o aparelho fonador, poupando-o de qualquer tipo de esforço ou lesão” (Valente, 2003, p.67).

Assim, antes que a Pedagogia Vocal incorporasse conceitos científicos mais precisos, visando a criação de metodologias nas quais a compreensão do aparelho fonador tivesse destaque, o ensino de canto era fundamentalmente empírico:

> A característica marcante do método tradicional de ensino é uma formação artesanal e empírica, perpetuada por um processo vicariante de aprendizagem. Nesse processo, os termos e práticas formativas de um professor-mestre são reproduzidos por seus alunos-aprendizes, que, uma vez bem-sucedidos, tornam-se professores potenciais e transmissores dos saberes do mestre, e assim por diante.
>
> Esse tipo de formação em geral depende de um ambiente de admiração e confiança e de um compromisso de entrega incondicional por parte do aprendiz para funcionar, pois se fundamenta justamente na ideia de que o mestre é o modelo ideal a seguir. Nesse contexto, termos, gestos, vocalises, preferências estéticas e até mesmo ideias e posturas éticas fazem parte de um complexo amálgama que representa a totalidade da figura do mestre (MARIZ, 2013, p.23).

A identificação e consequente imitação de modelos vocais específicos tornaram-se também a base pela qual os cantores populares desenvolveram sua arte.

[13] Termo cunhado pelo psicólogo behaviorista Albert Bandura para descrever os processos de aprendizagem em que o sujeito aprende uma nova conduta observando os atos de um outro indivíduo e imitando-o (Andalécio, Souza, 2008 *apud* Mariz, 2013, p.23)

Machado (2012, p.22), servindo-se do termo "genealogia da voz[14]", explica como se operaram as influências estilísticas no canto popular brasileiro, ressaltando as relações existentes entre as sucessivas gerações de cantores populares, através das quais o estilo de um cantor serviu como referência estética para outro[15], o que culminou em "um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção". Como essa técnica não era obtida através de aprendizado formal, diversos intérpretes descobriam maneiras inéditas de utilização da voz. O aprimoramento vocal acontecia a partir da própria realização das canções, sendo selecionados, intuitivamente, procedimentos que se mostravam mais eficazes na comunicação com o público. Com o passar do tempo, alguns desses recursos se constituíram como próprios do canto popular brasileiro, em especial aqueles ligados à fala.

1.3. Canto falado

A primeira gravação etiquetada no Brasil foi o lundu "Isto é Bom", da autoria de Xisto Bahia, na voz do cantor Baiano, em 1902, através da Casa Edison. Baiano e Cadete se tornariam os primeiros intérpretes da música popular comercial a fazer grande sucesso. Pode-se notar, nesses dois intérpretes, uma conduta vocal "que tinha na fala sua principal referência sonora e estilística" (Machado, 2012, p.23-24), com ausência de *vibrato* ou prolongações de notas, além da emissão aberta, porém, com um tipo de declamação que ampliava o volume da voz, pois esta deveria ser projetada para que se fixasse no sulco do disco. As origens dessa estética vocal baseada na fala podem ser encontradas na tradição indígena e também na tradição afro-brasileira do canto responsorial e, na época das primeiras gravações fonográficas, nas manifestações musicais que aconteciam nas casas das *tias* baianas.

---

[14] O termo "genealogia da voz" foi formulado por Júlio Diniz em "Sentimental demais: a voz como rasura", in *Do samba-canção à tropicália* (Diniz, 2003, p.99 *apud* Machado, 2012, p.21).

[15] Segundo a autora, Elis Regina baseou-se em Ângela Maria; Roberto Carlos em Orlando Silva e João Gilberto; Gal Costa em Dalva de Oliveira e João Gilberto; Marisa Monte em Gal Costa. (Machado 2012, p.21-22). É importante notar também que em todos esses casos a influência foi processada, gerando vozes personalizadas que, por sua vez, influenciaram novos cantores.

As *tias* eram, ainda no início do século XX, figuras centrais na organização da família, da religião e do lazer pertencentes à comunidade baiana que se instalou no bairro da Saúde, no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX (Sandroni, 2012, p.102). Nessas casas, com destaque para a de Tia Ciata, foi lançada a matriz do samba urbano. Sodré (2007, p.15) explica a estratégia utilizada para se realizarem os batuques longe dos olhos das autoridades, que consistia na organização espacial dessas casas. Assim, "na sala de visita realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada", os últimos devidamente escondidos pelos "biombos culturais" da sala de visita.

O samba de partido-alto[16] teve especial destaque entre as primeiras gravações fonográficas. As limitações técnicas dos primeiros aparelhos determinaram o principal critério da escolha: centralidade na melodia e na letra dando destaque para a voz, que era captada com certo sucesso. Outras manifestações musicais foram preteridas no processo num primeiro momento: música orquestral, que exigia fidelidade na reprodução dos detalhes e que já dispunha de uma forma de registro, a partitura; gêneros associados à dança e aos ritos religiosos, que dependiam demais da expressão corporal e elementos cênicos; músicas que apresentavam volume percussivo demasiado, como a batucada, além da capacidade de captação desses primeiros aparelhos (Tatit, 2008, p.93-94).

Esta seleção de ordem técnica, que elegeu o samba de partido alto em detrimento dos outros gêneros, foi chamada por Tatit (2008, p.92-93) de *triagem*, e é o outro processo responsável pela transformação da música popular, além do processo de *mistura*. O autor explica que a *triagem* se dá pela extração e seleção de elementos musicais considerados inadequados ou adequados à determinada visão estética ou situação histórica que, "ao contrário da assimilação, contínua e gradativa, tem caráter de intervenção cultural e, portanto, de demarcação histórica".

Em 1917, a música "Pelo Telefone", trazendo a indicação de gênero *samba*, tornou-se um marco na história da música popular brasileira gravada. O samba de partido-

[16] Canção urbana que se assemelhava em forma e temática à música folclórica, com refrão estabilizado alternado a versos improvisados.

alto teria surgido numa noitada musical na casa de Tia Ciata, sendo colhido e registrado pelo músico Donga (juntamente com Mauro de Almeida) sendo, por isso, alvo de acusações de plágio por parte do grupo (Sandroni, 2012, p.120). A polêmica a respeito da autoria de "Pelo Telefone" provocou muitas reações. No carnaval de 1918, Sinhô, que também reclamava participação na autoria da canção, lançou a composição "Quem São Eles?" como resposta a Donga e, por extensão, a todo grupo baiano. A música que trazia os versos "A Bahia é boa terra/ Ela lá e eu aqui" recebeu respostas imediatas com as composições "Não És Tão Falado Assim", de Hilário Jovino Ferreira, "Fica Calmo Que Aparece", de Donga e "Já Te Digo", de Pixinguinha e China. Tatit (2008, p.122-123) encontrou nessas polêmicas uma acentuada presença da inflexão da fala, componente que nem as serestas românticas baseadas em poesia escrita, nem as canções folclóricas com refrãos de conteúdo lúdico, deixavam transparecer de forma evidente. No exercício de mandar recados musicais, o pesquisador identificou o surgimento de uma maneira de compor canções baseada na fala coloquial, que tinha como consequência natural imprimir credibilidade ao que estava sendo dito. O desenvolvimento de uma "técnica" intuitiva da entonação[17] e da articulação rítmica[18], enfatizando mais ou menos a presença da fala na melodia cantada, tornar-se-ia determinante na construção da conduta vocal popular brasileira.

A utilização de textos cantados inspirados na fala cotidiana era novidade na época. Até então, com raras exceções, as letras das canções baseavam-se na poesia escrita, como era o caso das serestas, das músicas compostas para o teatro de revista e, no início do século XX, graças ao sucesso do formato canção, do choro, quando poetas como Catulo da Paixão Cearense criaram letras para choros[19] originalmente instrumentais na intenção de popularizá-los. Cazes (2008, p.172) explica que as fórmulas de Catulo "são bastante fiéis às

---

[17] "Modulação na emissão de uma sentença, que indica se se trata de uma afirmação, pergunta, pedido ou ordem, ou se o falante está contente, surpreso, etc." (Houaiss, 2001 *apud* Machado, 2012, p.24).

[18] "A maneira como a voz articula os tempos do discurso musical associados ao discurso linguístico; como constrói, no plano da expressão, cada sílaba (ação local), cada palavra (ação local ampliada) e, depois, cada frase (ação global) e cada período (ação global ampliada), atuando na construção de uma significação no campo extenso, mediante ações intensas" (Machado, 2012, p.52).

[19] Entre os choros letrados por Catulo podemos citar "Flor Amorosa" (Joaquim A. Callado), "O Boêmio" (Anacleto de Medeiros) e "Bambino" (Ernesto Nazareth).

melodias originais, e utilizam todos os recursos parnasianos: trocar a ordem das palavras, usar a adjetivação mais rebuscada possível". Como o procedimento teve sucesso, tornou-se habitual a criação de letras póstumas para choros consagrados, o que causou forte oposição, pois essas composições não favoreciam o uso da voz. Diferentemente das modinhas e serestas que se desenvolviam através de graus conjuntos, os choros possuíam características pouco usuais na música cantada da época como grandes saltos e cromatismos, exigindo do intérprete extrema agilidade para simular a execução instrumental. Criou-se, então, uma polêmica em relação ao choro cantado, considerado por muitos até hoje como inadequado à voz. Isso não impediu que intérpretes como Ademilde Fonseca desenvolvessem técnicas próprias de abordar o choro e construíssem suas carreiras focalizando esse repertório.

Com a perda do interesse na música instrumental, nos anos 30, os grupos de choro passaram a acompanhar cantores, aproveitando a demanda provocada pela produção de discos. À formação básica, que incluía um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, foi acrescentado o pandeiro. O regional, como ficou conhecido esse tipo de formação instrumental, popularizou-se por ser muito mais fácil de administrar do que a orquestra, dispensando até mesmo o arranjo escrito (Severiano, 2009, p.254). Com os conjuntos de choro atuando junto aos cantores, logo o gênero ganhou nova direção ao ser composto, então, de forma a favorecer o uso da voz:

> Era um momento em que a música instrumental perdia importância; e a música vocal ganhava importância com o rádio, com a gravação elétrica, com a divulgação dos cantores, a geração de cantores surgidos em torno de 1930. Por essa época surgiu a melhor experiência de convivência entre aquela musicalidade desenvolvida pelos chorões (que agora já contavam com seu gênio, Pixinguinha, o maior craque de todos) e a parte dos versos: o encaixe perfeito, a fórmula perfeita que pudesse utilizar os elementos da musicalidade chorística – uma melodia bastante rica, variada, comportando modulações e cromatismos. Tais elementos foram filtrados, resultando numa espécie de fórmula que foi o chamado samba-choro. Não por acaso, ele teve entre os seus maiores intérpretes cantores que não possuíam voz privilegiada, como Almirante. E teve Carmen Miranda, conhecida no mundo inteiro. Foi ela quem gravou "O tic-tac do meu coração", de Alcir Pires Vermelho e Valfredo Silva, que é um exemplo de perfeição na convivência entre versos e o choro (CAZES, 2008, p.172).

Os letristas de choro acompanharam a simplificação musical, passando a se utilizar, como os sambistas, da linguagem cotidiana, tendência que se tornava cada vez mais comum na canção brasileira.

1.4. Estética da simplicidade

Naves (1998, p.77) enxerga na tendência ao coloquial que despontou na literatura a partir da década de 1920, o surgimento de uma nova sensibilidade que denominou *estética da simplicidade*. Operando no registro da fragmentação e se contrapondo ao registro erudito de Villa-Lobos e Portinari, pode ser observada na obra modernista de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Apesar de valorizar a linguagem direta, não se recusa ao transbordamento, matizando-o, porém, com o senso de humor. A pesquisadora também encontra esse despojamento nas canções de Noel Rosa e Lamartine Babo, que renovaram a poética das letras com obras compatibilizadas com o modernismo literário, ainda que à parte do movimento.

Severiano (2009, p.136) lista o *nonsense*, o verso livre de métrica irregular, a paródia e o poema-piada como alguns dos procedimentos que alinham Noel Rosa com o movimento de 1922. O cancionista também se distinguia dos letristas de seu tempo pela "frequente utilização de rimas ricas, extravagantes, inesperadas, como as que misturam palavras portuguesas e estrangeiras ("você-soireé", do samba "Dama do Cabaré")", desenvolvendo essas características num estilo "enxuto, realista, de grande poder de síntese, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher" (2009, p.136). Noel também estimulou os cantores a desenvolverem recursos expressivos inéditos para darem conta de suas inovações estilísticas, observadas em canções como "Gago Apaixonado". Entre seus principais intérpretes estão Marília Batista, "fina (de origem aristocrática), com um estilo leve e caracterizado pela discrição" e Aracy de Almeida, cantora "suburbana, pobre e mulata" que desenvolveu um "estilo mais popular" e que, segundo Noel, "nasceu sabendo" (Naves, 1998, p.106).

Já Lamartine Babo dedicou à marchinha carnavalesca grande parte de sua obra. Musicalmente, inspirava-se nas melodias das operetas e hinos facilmente memorizáveis,

assim como na música realizada no teatro de revista para o qual também compôs. Seu texto é "carregado de traços constitucionais do autor", como "o humor, a paródia, o trocadilho e o lirismo – este, em geral, associado a certa nostalgia rural (cf. Rancho Fundo, Serra da Boa Esperança) que mais tarde se transformou em nostalgia dos carnavais dos anos 30" (Tatit, 2002, p.63). O compositor, que não possuía formação musical, elaborava os arranjos intuitivamente e cantarolava para os maestros, imitando os instrumentos com a voz.

Nessa época, em que não havia ainda uma regulamentação de direitos autorais e os cachês dos bailes eram destinados aos músicos e intérpretes, os compositores de marchinhas não contavam com proveito financeiro. Para estes, em geral provenientes da classe média[20], a recompensa estava muito mais na popularização de suas músicas, e muitos deles se sentiam constrangidos em aceitar dinheiro em troca da criação musical. (2002, p.62). Ainda que não fosse marcada financeiramente, a criação de marchinhas de carnaval estava fortemente associada ao consumo:

> Nessa busca frenética da canção ideal nunca houve tanta experimentação no sentido de unir texto e melodia com o máximo de eficácia. Qualquer deslize técnico eliminava a canção do páreo. Os compositores foram se tornando cada vez mais hábeis e infalíveis. Como não eram músicos, estavam desenvolvendo a habilidade do cancionista em todos os sentidos, até na extrema valorização do consumo. Em troca, apenas o prestígio do reconhecimento popular (e dos demais cancionistas) (TATIT, 2002, p.62).

Tanto Noel como Lamartine, que não possuíam vozes trabalhadas, além de produzirem repertório para os principais cantores da época também gravaram suas próprias canções, incentivando a crescente aceitação do canto coloquial e contribuindo para a valorização de dicções autorais nas interpretações populares.

---

[20] Ao contrário do samba, oriundo das camadas mais humildes da população, a marchinha carnavalesca foi uma invenção de compositores de classe média, ligados ao teatro de revista carioca, como Eduardo Souto, Freire Júnior e José Francisco de Freitas, na década de 1920, inspirados nas marchas portuguesas, trazidas pelas companhias teatrais, e ritmos americanos como o *one-step* e o *charleston*. As marchinhas eram, ainda, descendentes da polca-marcha, matriz de todos esses gêneros (Severiano, 2009, p.77), atingindo um período de grande popularidade no Brasil nos carnavais da década de 1930, quando superaram o samba, através das obras de Lamartine Babo e de seu contemporâneo Braguinha (2009, p.126).

A estética da simplicidade também esteve presente no samba que surgiu no bairro carioca do Estácio de Sá por volta de 1930 e que se difundiu pela vizinhança (morros do Salgueiro e Mangueira, etc.). Diferentemente dos músicos das comunidades baianas, que tendiam a adotar um estilo de vida pequeno-burguês na medida em que se orientavam por ideais de respeitabilidade, essa segunda geração do samba ligava-se, sobretudo, a redutos associados à boemia e ao cotidiano das favelas (Naves, 2010, p.69). Os novos cancionistas valorizavam a temática da malandragem, adotando "um tom humilde que muitas vezes se realizava com a linguagem chula com que representavam seu cotidiano, ou então, ao estilo de Manuel Bandeira, conciliavam o baixo com o sublime" (Naves, 1998, p.93).

Ismael Silva, compositor do Estácio, "compõe com bastante força essa atmosfera marcada pelo desregramento e avessa a um tipo de ordem pequeno-burguesa" (Naves, 1998, p.100), assumindo compromisso tanto com o samba como com o carteado. O comportamento boêmio de Cartola, da Mangueira, aparece "inscrito no próprio apelido do compositor, já que o chapéu compunha o traje completo que o malandro gostava de usar" (1998, p.101). Também é o caso de Bide, "ao se vestir com os indefectíveis terno branco e colarinho engomado" (Naves, 2010, p.71). Naves ressalta que se entende melhor o tipo de indumentária do malandro "quando se leva em conta que, ao mesmo tempo em que sinaliza para uma busca de respeitabilidade, ao copiar o modelo universal do terno burguês, ela traduz a opção pelo inverso da condição burguesa, na medida em que, ao fazer uso da cor branca, aciona o signo da diferença" (2010, p.71-72). Os músicos dos morros representaram "um estilo de vida marcado pelo imponderável em diversos planos", quer se trate da vida amorosa e do "café da manhã regado a cachaça", quer se trate da "sobrevivência à custa dos mais diversos expedientes – do pequeno biscate diário à composição musical produzida em mesa de bar e ali mesmo negociada, por uns poucos trocados" (Naves, 1998, p.102).

Os compositores do Estácio (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide e Brancura, entre outros) foram, ainda, responsáveis por realizar transformações no samba, estabelecendo outro paradigma rítmico para o gênero. Sandroni (2012) analisou esse paradigma discutindo o papel da síncope na música brasileira e substituindo o termo, comprometido com conceitos da música europeia (na qual teria caráter de exceção), pelos

termos *cometricidade* e *contrametricidade*[21], identificando um aumento no índice de *contrametricidade* no samba do Estácio em relação aos primeiros sambas gravados.

O novo modelo de samba obrigou os cantores a reavaliarem sua maneira de "dividir" o ritmo. O cantor Francisco Alves, por exemplo, ao ouvir em uma das mesas do Café Trianon um novo estribilho do compositor Rubens Soares, pediu que este o repetisse diversas vezes para que pudesse assimilar a "bossa" contida ali (2012, p.214). O fato, além de mostrar que o novo estilo começava a se propagar pelos bares, demonstra também o "zelo quase etnográfico do cantor em aprender a música 'como o compositor fez'" (2012, p.215). Em suas análises dos fonogramas gravados por Alves, Sandroni observou que o cantor compreendeu perfeitamente a nova rítmica do samba do Estácio, enquanto os músicos da orquestra que o acompanhavam ainda se utilizavam do modelo antigo:

> Já se fez menção ao fato de que as gravações de samba a partir dos anos 1920 passaram a adotar, além das introduções instrumentais, uma versão instrumental da melodia, situada geralmente, nas gravações, antes da última repetição do samba pelo cantor. (...) Isto possibilitou ver que Francisco Alves empregava, em suas versões das melodias, ritmos mais próximos do paradigma do Estácio, ou, para dizê-lo de maneira mais geral, ritmos mais contramétricos, que os instrumentistas. Talvez isso se devesse a que Francisco Alves, e talvez também outros cantores da época, possuía uma proximidade em relação às "fontes"– por assim dizer – que fazia a diferença em relação a outros profissionais envolvidos com a produção de gravações de sambas, como arranjadores e músicos de orquestra (SANDRONI, 2012, p.215).

Essas mudanças, que eliminaram o caráter "amaxixado" do samba, contribuíram com uma maneira mais solta de cantar, na qual se podem observar atrasos e antecipações determinantes para a constituição do canto popular brasileiro urbano.

---

[21] Os termos cometricidade e contrametricidade foram cunhados pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, preocupado com o caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope. "Kolinski postula, como outros autores, a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo propriamente dito. A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. (...) A 'metricidade' de um ritmo seria, pois, a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente" (Sandroni, 2012, p.23).

II – Consolidação

Surgimento das primeiras vozes-modelo

O período entre 1929 e 1945 ficou conhecido como Época de Ouro e caracterizou-se pelo "aparecimento de um grande número de artistas talentosos numa mesma geração" (Severiano, 2009, p.107), sendo também a fase em que "surgem e se consolidam as vozes-modelo da nossa canção", cujas referências "influenciariam de modo significativo as gerações seguintes até o final dos anos 1980" (Machado, 2012, p.23).

Percebe-se nas gravações desse período o aprimoramento dos dois modelos vocais abordados anteriormente. O canto vinculado ao modelo erudito precisou sofrer adaptações após o advento das gravações elétricas, já que um volume de voz excessivo poderia comprometer a qualidade do som captado no microfone, bastante sensível. O canto associado à emissão coloquial foi favorecido pelo avanço tecnológico, pois, a partir de então, os cantores que se utilizavam desse modelo puderam manter a naturalidade da fala sem uma projeção incompatível com o seu estilo.

O rádio e o cinema falado, por sua vez, foram determinantes para a popularização da canção brasileira, elevando seus intérpretes à condição de astros, como no caso de Carmen Miranda, que se tornou internacionalmente conhecida. Com o sucesso de Carmen o número de cantoras, que era muito inferior ao de cantores devido ao preconceito relativo à atuação artística feminina, aumentou, iniciando-se um caminho que faria com que as mulheres fossem cada vez mais valorizadas, a ponto de, recentemente, o número de intérpretes femininas em disco superar o de intérpretes masculinos[22]. Percebendo o potencial da nova classe artística, a mídia investiu na premiação das "Rainhas do Rádio" e em programas de auditório, provocando o surgimento de fã-clubes que confirmaram essa como uma fase de culto às grandes vozes.

[22] Martins e Vitale (2007) "apontam que, em 2006, mais de 100 intérpretes femininas chegaram às lojas, enquanto que, do sexo masculino, apenas 34 foram lançados" (Santanna, 2009, p.99).

2.1. Vozes masculinas e adaptação ao microfone

Três novidades tecnológicas proporcionaram um ambiente favorável para uma fase de culto à voz cantada que se instaurou a partir de 1930: a gravação eletromagnética substituindo a mecânica e trazendo maior apuro na captação de áudio dos instrumentos e vozes em 1927; o cinema falado a partir de 1929, que permitiu a produção de filmes musicais brasileiros; e a transmissão radiofônica, que surgiu em 1923 mas só se popularizou a partir de 1932 quando Getúlio Vargas, então chefe do governo instituído pela Revolução de 1930, assinou um decreto autorizando sua exploração comercial. As novas tecnologias contribuíram para que nossos músicos, cantores e compositores adquirissem consciência profissional, pois "no acanhado meio em que então viviam, dependendo quase que exclusivamente do teatro de revista para se sustentarem, eles eram, na maioria, pouco mais do que amadores ingênuos e mal remunerados" (Severiano, 2009, p.103).

O advento das gravações elétricas obrigou os cantores acostumados à estética lírica a se adaptarem. Gilda Abreu, esposa de Vicente Celestino, relatou as dificuldades por que passou seu marido nessa fase de transição por causa dos técnicos que, inexperientes com a aparelhagem muito sensível, "obrigavam-no a ficar de costas e a 20 metros de distância para gravar, ficando prejudicadíssimos o timbre e a dicção" (Latorre, 2002, p.24). Somente algum tempo mais tarde, as melhorias na tecnologia possibilitariam o registro de maior gama de dinâmicas, ampliando possibilidades estéticas. Por um curto período, Celestino ficou relegado ao "arquivo morto da música[23]" retornando para uma fase de sucesso no teatro ligeiro, no cinema e no rádio com as composições de sua autoria "O Ébrio" e "Coração Materno", entre outras. Mas, se por um lado seu público manteve-se fiel, por outro o apego do cantor a músicas com versos empolados fez com que este ficasse associado a uma estética ultrapassada, já que a maioria dos letristas começava a adotar a linguagem coloquial para compor suas canções.

[23] Expressão cunhada por Luís Antonio Giron (Latorre, 2002, p.24).

A valorização da voz[24] trouxe destaque para a canção romântica, revitalizada através da valsa brasileira, na qual se identificam duas vertentes, uma mais tradicional e rebuscada, próxima à modinha, e outra mais moderna, com letra coloquial. A valsa foi trazida para o Brasil diretamente de Viena em 1816, por iniciativa de Sigismund Neukomm, responsável pela introdução da dança de origem popular nos bailes da corte vienense. O compositor foi nessa época professor de música do futuro Imperador Dom Pedro I e de sua esposa D. Leopoldina. Acomodando-se nos diversos níveis artísticos da música, erudito, popular e folclórico (Albin, 2006, p.763), o ritmo tornou-se na década de 1930 o terceiro mais gravado no Brasil, perdendo apenas para o samba e a marchinha. Durante todo o século XX e até hoje, a valsa brasileira se impôs como importante meio de experimentações musicais, em que a estética erudita e a popular puderam conviver de forma especial. Podemos destacar como exemplos da Época de Ouro "Chão de Estrelas" (Orestes Barbosa/ Sílvio Caldas) e "Lábios que Beijei" (J. Cascata/ Leonel Azevedo) [25]. Compatibilizados com esse tipo de repertório, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo e Orlando Silva ficaram conhecidos como "Os Quatro Grandes".

Francisco Alves foi quem inaugurou a gravação elétrica no Brasil em 1927, com a marcha "Albertina" e o samba "Passarinho do má", ambas do compositor Duque. Diferentemente de Celestino, não demorou a se adaptar à nova tecnologia, percebendo que deveria dosar adequadamente a intensidade de sua voz e investir na dicção clara do texto, lições aprendidas com o compositor Sinhô, que "buscava nesse período uma conduta vocal quase falada para os seus sambas amaxixados" (Latorre, 2002, p.48). Dessa forma, trouxe para suas interpretações maior sutileza, enquanto ainda preservava as características da estética lírica. A mudança de emissão pode ter sido responsável pelo enorme sucesso atingido por Alves a partir de então, pois em suas primeiras gravações, entre 1920 e 1926,

---

[24] Na década de 1930 o investimento na música vocal resultou no aumento significativo do número de gravações cantadas em relação às instrumentais, fazendo com que se computassem 83,65% de gravações com voz contra 13,73% de gravações instrumentais, sobrando 2,62% para as gravações faladas. (Severiano, 2009, p.206).

[25] Exemplos modernos de valsas brasileiras são: "Chovendo na Roseira", de Tom Jobim, "Valsa Brasileira", de Chico Buarque e Edu Lobo, "Londrina", de Arrigo Barnabé e "Valsa pra Leila", de Guinga e Aldir Blanc, nas quais podemos perceber a fusão de elementos populares e eruditos.

período em que também atuou no teatro de revista imitando o padrão vocal de Vicente Celestino, o cantor permanecia longe do sucesso. A partir de 1927, porém, apresentando estilo próprio e gravando intensamente, o "barítono Francisco Alves" caminhou direto para a fama, "aliando sensibilidade a uma bela voz de ampla tessitura" e cantando canções para todos os gostos, "da marchinha carnavalesca à modinha romântica, do então nascente samba às valsas, tangos e foxes, enfim, seu repertório era uma síntese do universo musical popular da época" (Severiano, 2009, p.207-208).

Silvio Caldas celebrizou-se como o cantor sentimental por excelência através, principalmente, da seresta, apesar de também se destacar como sambista. Com uma bela voz, porém não tão forte e extensa como a de Francisco Alves, desenvolveu um primoroso estilo de interpretação através da utilização da técnica e da emoção na dose certa. "Pode-se mesmo afirmar que ninguém foi capaz de superá-lo na maneira de interpretar letras românticas, até mesmo de dizer certas palavras – 'saudade', por exemplo –, a inflexão precisa no momento exato" (Severiano, 2009, p.215).

Carlos Galhardo foi um dos cantores brasileiros com maior discografia e, mesmo não contando com o carisma de Francisco Alves e Silvio Caldas, "conquistou merecidamente um lugar entre os melhores cantores populares brasileiros de seu tempo, pela beleza e correção de seu canto e pelo alto grau de popularidade de que sempre desfrutou" (Severiano, 2009, p.216).

Dos quatro cantores, o que trouxe mudanças mais significativas para o canto popular foi Orlando Silva. Atenuando o uso do *vibrato*, revitalizou o canto impostado, adaptando-o às gravações elétricas. Dono de grande extensão vocal e domínio musical, sem nunca ter estudado canto, "cultivou o *rubato* por mera intuição, dele tirando efeitos magníficos pela habilidade de alterar o ritmo primitivo sem comprometer o andamento da melodia" (Latorre, 2002, p.106). Segundo Severiano (2009, p.211), "jamais tivéramos um cantor que, como ele, aliasse tão bem uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação a uma excepcional capacidade de interpretação". A análise realizada por Machado de sua gravação para a valsa "Lábios que Beijei" (J. Cascata/ Leonel Azevedo) revela as particularidades de seu estilo:

> Seu fraseado melódico e sua articulação rítmica, bem como o controle de dinâmica, mostram um domínio muito grande do ponto de vista técnico. Ao mesmo tempo destaca-se uma força interpretativa suportada por esses elementos, os quais justificam sua presença não apenas como demonstração de virtuosismo vocal, mas sim como mediadores de uma força emotiva que se expressa através da voz. Sua emissão vocal é predominantemente posteriorizada, o que permite antever a ocupação do espaço interno da boca próximo ao palato mole. No entanto, destaca-se a articulação rítmica combinada com a dicção bastante clara, revelando a importância dada ao texto, pelo intérprete, na construção do canto. A ênfase em recursos técnicos, como as apogiaturas, empregadas, por exemplo, sobre as sílabas em negrito, reforça o caráter dramático da interpretação: "Passo os dias solu**çan**do com meu **pi**nho/ Deus tem compaixão **des**te infeliz/ Por que sofrer assim". Em virtude do tipo de colocação vocal, a voz aguda do intérprete apresenta um ligeiro escurecimento no timbre, especialmente nas seguintes terminações: "Sem esperança de vê-la ja**mais/** Compadecei-vos dos **meus ais/** Tua imagem permanece imacu**lada/ Em mi**nha retina can**sada/** De chorar por **teu amor**". Estas ações locais reforçam o aspecto dramático, que se projeta de forma extensa pela canção, compatibilizando-se com o estado disjunto entre sujeito e objeto (MACHADO, 2012, p.113-114).

Se a sensibilidade dos modernos microfones causava dificuldades aos cantores semieruditos, o mesmo não acontecia com os cantores coloquiais que, em épocas passadas, necessitavam elevar o volume de suas vozes para que estas pudessem ser captadas, e agora podiam mantê-las numa intensidade mais próxima à da fala, rapidamente desenvolvendo técnicas de utilização do microfone que ampliaram suas opções interpretativas. Passada a fase de adaptação, o transcorrer do tempo transformou o microfone num componente indispensável da *performance*, não apenas por sua função inicial de amplificar e fixar as impressões acústicas, mas também pela expressividade gestual. Assim, o gesto vocal pode ganhar significado pela maneira como o aparelho é utilizado: o cantor romântico o cola nos lábios como que sussurrando no ouvido da amada; a proximidade pode ser a confidência de um segredo; o cantor lírico, cuja voz é projetada duplamente pela emissão natural e pela amplificação artificial, ao afastar-se do microfone pode exibir triunfalmente sua técnica, ocupando todo o espaço cênico; o *crooner* aprende os detalhes de eco e reverberação, expandindo a ressonância da voz sem interferência de ruídos (Valente, 2003, p.108-110). Conforme a tecnologia avançava, detalhes antes imperceptíveis, como respirações e ruídos, passaram a ser notados, e muitos intérpretes os utilizaram como elementos expressivos.

Quem melhor tirou proveito das possibilidades oferecidas pelo microfone e pelas gravações elétricas de som na Época de Ouro foi o cantor estreante Mário Reis, jovem pertencente à classe alta carioca do bairro da Tijuca. Adepto do canto coloquial, Mário criou uma nova interpretação para o samba. Mammì (1992, p.66-67) chama a atenção para sua forma de cantar "marcando cada acento, quase cada sílaba, com pequenas articulações, como golpes de palheta de um clarinete" o que "conferia às suas interpretações uma elegância peculiar, como se um leve riso corresse abaixo da melodia". Dessa forma, realçava o texto segmentando as frases em pequenas células marcadas por ataques, diferentemente dos outros cantores que, para isso, se utilizavam das alterações de dinâmica e do *vibrato.* Mário Reis "abria ao samba, então em fase de afirmação, boas possibilidades de aceitação pela classe média e até por parte da alta sociedade" (Severiano, 2009, p.112). Realizou com Francisco Alves uma série de gravações antológicas, nas quais os cantores provavam ser possível a convivência criativa das duas formas de emissão. Nas últimas gravações, "quando o envelhecimento da voz tornou difícil pronunciar [as] articulações numa única emissão", ele desenvolveu um canto "em *staccato*, sílaba por sílaba, entremeadas por pausas" (Mammì, 1992, p.67).

Outro intérprete que investiu no canto falado foi Luís Barbosa, que alcançou sucesso cantando samba num estilo "coloquial como Mário Reis, mas com uma bossa toda especial, cheia de breques[26] e, a grande novidade, batendo o ritmo num chapéu de palha" (Severiano, 2009, p.113). Para o crítico Luiz Rangel, Barbosa, dono de um ritmo desconcertante e de musicalidade rara, foi o mais extraordinário cantor de sambas, acrescentando sua contribuição personalíssima ao repertório que cantava (2009, p.113).

[26] Inspirado pelos breques de Luís Barbosa, Moreira da Silva criou o samba de breque, conforme ele mesmo esclareceu em entrevista ao jornal *Última Hora*, em 2 de abril de 1982: "Em 1936, num cinema do Méier, descobri o mapa da mina. Cantando um samba de Tancredo Silva, chamado 'Jogo Proibido', prolonguei os breques que Luís Barbosa já fazia, meti umas frases da linguagem popular pitoresca dos malandros que eu conhecia e aí a 'palmatória' comeu do lado de lá. O sucesso é assim: você sente o eco dele no termômetro da platéia. Era ali que estava o meu petróleo! Aí eu cavei e hoje sou um 'texano' vivendo dos meus rendimentos no terreno fértil do samba de breque". Severiano (2009, p.185) ressalta que "Luís Barbosa e outros já cantavam 'sambas com breques' antes de Moreira da Silva. Só que há uma diferença fundamental entre 'sambas com breques' e 'sambas de breque': nos sambas de Barbosa os breques curtos, cantados, eram bossas, chistes, detalhes utilizados para enriquecer sua interpretação; no samba de Moreira os breques longos, falados, são a alma, o cerne, a razão de ser de um estilo que a criatividade do intérprete transformou na mais pitoresca e espirituosa modalidade de samba".

Latorre (2002, p.168) cita o intérprete entre aqueles que levam para a divisão rítmica do samba um "jeito malandro de ser", também conhecido como "ginga". A ginga é resultante da maior liberdade rítmica inerente ao modelo de samba proposto pelos compositores do Estácio, pois, nesse caso, a síncope, "insurgindo contra a previsibilidade do tempo, funciona como elemento surpresa, tendo como resultado, um balanço mais flexível" (Latorre, 2002, p.168), diferente do balanço dos sambas amaxixados da década de 1920.

Um campo que se formou com a valorização do canto foi o dos conjuntos vocais. Diversos grupos de cantores/instrumentistas surgiram com trabalhos próprios e também acompanhando cantores, estabelecendo uma genealogia de conjuntos vocais na História da Música Popular Brasileira.

O primeiro conjunto vocal urbano importante foi o Bando de Tangarás que atuou entre 1928 e 1933 e tinha entre seus integrantes Noel Rosa, Braguinha, Almirante, o violonista Henrique Brito e o cantor Alvinho. Inspirado pelo conjunto Flor do Tempo, que por sua vez se inspirara no grupo sertanejo nordestino Turunas da Mauriceia, o Bando de Tangarás trazia emboladas e cateretês em seu repertório, sendo urbano muito mais pela origem de seus integrantes do que pelas músicas que faziam. "Sem requintes harmônicos, o bando cantava sempre em uníssono, revezando-se Noel, Braguinha, Almirante e Alvinho na função de cantor solista" (Severiano 2009, p.258).

O Bando da Lua foi outro grupo importante que se notabilizou por acompanhar Carmen Miranda em suas apresentações nos Estados Unidos a partir de 1939. Antes disso, atuou em emissoras de rádio e shows e viveu uma grande fase, realizando temporadas na Argentina e registrando pela Victor músicas como "Maria Boa" (Assis Valente) e "Pegando Fogo" (José Maria de Abreu/ Francisco Matoso). Nessa época, o grupo "já firmara um estilo, suave e intimista, inspirado nos Mill's Brothers, um trio americano muito apreciado por Aloysio [de Oliveira], Hélio [Pereira] e Ivo [Astolfi], os harmonizadores do conjunto" (2009, p.259). Desde que chegou aos Estados Unidos até o seu final, em 1955, o grupo gravou diversos discos na Decca americana, além dos que já gravava com Carmen.

Nos anos 1940, dois grupos dividiram a preferência do público: os Anjos do Inferno e os Quatro Ases e um Curinga. Os Anjos do Inferno lançaram, entre outras

músicas, "Requebre Que eu Dou um Doce" (Dorival Caymmi) e "Cinco Horas da Manhã" (Ary Barroso). Segundo Severiano,

> O bom gosto dos arranjos, embora um tanto ingênuos, a graça e o ritmo seguro de Léo [Villar], um exímio cantor de sambas e marchinhas, mais as intervenções do exótico pistão nasal de Harry [Vasco de Almeida], o perfeito entrosamento das vozes do conjunto e o acerto na escolha do repertório foram as qualidades que possibilitaram o seu grande sucesso (SEVERIANO, 2009, p.260).

No caso dos Quatro Ases e um Curinga que começaram em 1940, a homogeneidade "somada à adequação dos arranjos e ao ecletismo das interpretações – 'cariocas', geralmente, mas 'nordestinas' autênticas, quando necessárias – foram sempre o ponto alto" (2009, p.262).

O grupo Os Cariocas surgiu na década de 1940, mas se tornou conhecido nas duas próximas décadas, quando seus sofisticados arranjos vocais se compatibilizaram com as harmonias da bossa nova. A partir dos anos 1960, diversos grupos vocais surgiriam, apresentando arranjos cada vez mais elaborados, como MPB4, Quarteto em Cy e Boca Livre, entre outros.

2.2. Brasilidade

Com a ascensão de Vargas e a implantação de seu projeto hegemônico[27], que, entre outros objetivos, pretendia transformar o samba em símbolo nacional, surgiu um novo estilo que, devido à ideologia do trabalhismo promovida pelo Estado Novo, repudiou o discurso da malandragem do samba do Estácio – o "samba-cívico" ou "samba-exaltação". Operando "num viés mais sinfônico e monumental" (Naves, 1998, p.105), este modelo de samba foi responsável pela popularização da música brasileira no exterior através de letras nas quais as belezas do país eram exaltadas.

[27] O projeto pretendia conquistar legitimidade perante as massas urbanas com um discurso dominante nacional-popular marcado pela ideia de identidade cultural brasileira, que chegava, por inúmeras mediações, ao mundo da música popular (Zan, 2001, p.111).

Segundo Latorre (2002, p.169), o samba-exaltação conta com uma interpretação típica, que pode ser encontrada nas vozes de Francisco Alves e Ângela Maria, e é caracterizada "pelo uso de dinâmica vocal intensa, pela exploração de *vibrato*, *glissando*, grandes *fermatas*, e exacerbação da expressão com uma clara intenção de exaltar sentimentos, belezas[28]".

O compositor Ary Barroso tornou-se um dos principais artífices do samba-exaltação, com composições como "Na Baixa do Sapateiro", "Rio de Janeiro" e, principalmente, "Aquarela do Brasil". Contraposta à estética da simplicidade do samba do Estácio, "Aquarela do Brasil", interpretada no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo barítono Cândido Botelho e gravada em disco por Francisco Alves, aspirava à arte monumental. Nesse processo de "elevação" do padrão estético, acabou dialogando "com um gosto popular em afirmação, descompromissado e aberto a várias tendências musicais internacionais e às emoções baratas e faceiras do cancioneiro" (Napolitano, 2007, p.126). O arranjo de "Aquarela do Brasil" conjugou "diversos vetores musicais – samba, jazz, tradição sinfônica e *bel canto* – numa só canção", e ainda assim funcionou como "uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30" (2007, p.126). Ao deslocar a base rítmica da percussão para os metais, instrumentação típica do jazz, e utilizar-se de harmonias mais sofisticadas, Ary Barroso modernizou e internacionalizou o samba, obtendo êxito na consolidação de uma música nacional através da proposta ambígua que incorporava a influência estrangeira. No final dos anos 30, época em que o samba foi lançado, o modelo rítmico proposto pelos compositores do Estácio já estava assimilado, como se pode perceber na introdução da gravação de 1939, na atuação, sem hesitações, dos músicos (Sandroni, 2012, p.224). A inclusão de "Aquarela do Brasil" no desenho *Alô, Amigos*, de Walt Disney, divulgou a música brasileira ao mundo, situação que se repetiu em outro filme do animador, *Você Já Foi À Bahia*, que contou com outras duas canções de

[28] O samba-enredo também se tornou, na época, um dos símbolos nacionais, galgando estágios de aceitação, admiração e paternalização juntamente com as escolas de samba. Originalmente, o samba realizado nos carnavais não tinha enredo. A entrada do Estado Novo em 1937 na organização dos desfiles teve como contrapartida o compromisso de os temas serem sobre a história oficial do Brasil (Albin, 2006, p.663). Diversos sambas-enredo se notabilizaram além de sua execução no carnaval, como "Exaltação a Tiradentes" (Fernando Barbosa Jr/ Mano Décio da Viola) e "O Mundo Encantado de Monteiro Lobato" (Hélio Turco/ Darci/ Jurandir/ Batista/ Luiz).

Ary, “Na Baixa do Sapateiro” e “Os Quindins de Iaiá”. Com o nome “Brazil”, “Aquarela” é popular ainda hoje no exterior, “que a mantém como peça supergravada e executada, décadas depois de seu lançamento, com rendimento de direitos superior ao de todo o restante de sua obra” (Severiano, 2009, p.155).

A cantora Carmen Miranda, tal qual Ary Barroso, também foi responsável pela popularização da música brasileira no exterior, sendo uma das primeiras intérpretes femininas a obter notoriedade. Estreando em 1929, depois das mudanças no sistema de gravação, obteve êxito com a gravação da marchinha “Pra Você Gostar de Mim” (Joubert de Carvalho), também conhecida por “Taí”, que foi uma das músicas mais cantadas no carnaval de 1931. Influenciada por Araci Cortes, Carmen ampliou, em seu canto, o aspecto coloquial que naquela aparecia discretamente, “fazendo da entonação o principal veículo da construção de sentidos para a voz cantada” (Machado, 2012, p.24). E, se no início Carmen forçava o registro para alcançar os agudos na intenção de imitar Araci, não demorou a se livrar desse “cacoete” e “em pouco tempo, Carmen é que influenciaria Araci”, quando se tornou “a grande estrela nacional e todas queriam cantar como ela” (Castro *apud* Latorre, 2002, p.77). Tinha preferência por alguns compositores, “como Assis Valente e Ary Barroso, que melhor entenderam a jovialidade de seu estilo que ela temperava com alguns sambas sentimentais de Sinval Silva” (Severiano, 2009, p.149), e encontrou em Mário Reis um parceiro compatível, o que pode ser observado nos diversos duetos que gravaram.

A partir dos anos 1940, Carmen atingiu sucesso mundial através do cinema hollywoodiano, desenvolvendo um estilo de “*performance* cênica atrelada à expressão vocal. Anos mais tarde, aquela atitude artística seria referência para a criação cênica dos artistas ligados à Tropicália” (Machado,2012,p.24). Dona de um cantar brejeiro e alegre apropriava-se das canções, acomodando-as ao seu estilo, comportamento que fica claro na análise de Machado para a interpretação do samba-canção “Na Batucada da Vida”, de Ary Barroso, na qual o gesto vocal da cantora atenua o componente trágico presente na letra:

> Constatamos (...) que a cantora Carmen Miranda apropriou-se da canção, destacando na interpretação elementos que já faziam parte de seu universo musical, no qual sempre prevaleceu a capacidade entoativa e a articulação que valoriza o componente rítmico da palavra, em conformidade com a diluição da intensidade dramática. O repertório

> gravado pela cantora era composto predominantemente por marchas, choros e sambas, nos quais, se havia o elemento trágico, ele não se apresentava de forma objetiva. Seu gesto vocal sempre privilegiava a leveza e a alegria, que se expressavam na articulação rítmica e na capacidade de extrair a entoação do texto verbal, destacando seu componente musical e linguístico. Ao delinear seu gesto vocal sem entrar em contato com o conteúdo trágico da letra, Carmen enfatiza, pelo aspecto entoativo, a superação do seu próprio destino, conferindo outro sentido à frase: "Seguirei sempre sambando, na batucada da vida" (MACHADO, 2012, p.134).

Outro dos compositores favoritos de Carmen Miranda, Dorival Caymmi, deve a ela seu primeiro sucesso, a canção "O Que é Que a Baiana Tem?", incluída de última hora no musical *Banana da Terra*. O compositor teria auxiliado na criação da concepção cênica da cantora durante as filmagens, sugerindo "meneios a Carmen, revirando os olhos com malícia – gesto carregado de picardia que o público mais tarde iria reconhecer como uma de suas marcas registradas", e que a cantora, "brejeiríssima, incorporou facilmente", emprestando aos trejeitos "um charme todo especial" (Caymmi, 2001, p.137). Caymmi notabilizou-se pelo perfeccionismo que dedicava às suas canções[29], antecipando-se no uso de harmonias dissonantes na música popular brasileira. Apesar de ter se projetado no ambiente do samba-exaltação (tendo composto músicas que serviam como roteiro turístico, como "Você Já Foi à Bahia?") e de atuar também durante a fase do dramático samba-canção (lançando obras como "Só Louco"), destoava de seus contemporâneos por recusar-se ao exagero passional:

> Quando fala de paixão e de seus estados interiores, o compositor jamais se dilacera nas tensões de carência. Trata o sentimento com delicadeza e cuidado como se assim preservasse a integração de seu ser com a natureza. As emoções culturalmente marcadas, como ciúme, frustração, vingança, desprezo, não fazem parte de sua dicção. Só aquelas que brotam espontaneamente em qualquer idade, em qualquer época, em qualquer circunstância. Busca a emoção humana essencial, sem vícios, tão antiga e natural quanto a natureza. E, por vezes, nesse gesto, anula-se como compositor já que algumas de suas canções parecem ter sempre existido (cf. *Acalanto*, *Peguei um Ita no Norte*, *Roda Pião*). Declarou diversas vezes que seu sonho era chegar à perfeição de compor uma

[29] O samba "João Valentão" levou nove anos para ser concluído e mais sete para ser gravado (Severiano, 2009, p.233).

> *Ciranda-Cirandinha* que se perdesse no meio do povo ("Dorival Caymmi", em *Nova História da Música Popular Brasileira*, 1976, p.09) (TATIT, 2002, p.106).

A presença de Dorival Caymmi como cantor mostra a disposição da indústria fonográfica da época em testar estilos vocais diferenciados. Bastante incomum, sua voz grave apresentava um "timbre escuro e denso, capaz de se estender pelo tempo ou mesmo realizar recortes rítmicos particulares" (Machado, 2012, p.35). Sendo o intérprete de suas próprias composições quando isso não era usual, Caymmi descreveu a Bahia através de pescadores, baianas e lendas locais, tendo como característica "o teor descritivo-pictórico das letras, uma influência do pintor que coexiste com o poeta, o cantor e o compositor Dorival Caymmi" (Severiano, 2009, p.233).

A obra do compositor também agradou aos estrangeiros. Sua canção "... Das Rosas" ganhou versão para o inglês em 1965 por Ray Gilbert, e alcançou grande sucesso na voz de Andy Williams com o nome de "*And Roses And Roses*". Após viajar a Los Angeles como convidado de Williams, Caymmi gravou um disco produzido por Aloysio de Oliveira chamado *Caymmi and the Girls from Bahia*[30], pela Warner Bros (Caymmi, 2001, p.411-412). Mas foi na voz de João Gilberto que se evidenciou a modernidade das canções do compositor baiano, como "Doralice" (parceria com Antonio Almeida) e "Rosa Morena". Essas interpretações ajudaram a definir as bases da bossa nova, em outro momento de internacionalização de nossa cultura.

2.3. Vozes femininas e dicção radiofônica

A primeira transmissão radiofônica em nosso país se deu em sete de setembro de 1922 na cidade do Rio de Janeiro, durante a comemoração do centenário da independência, patrocinada por empresas americanas que pretendiam vender o sistema para os brasileiros. Graças aos esforços e influência do professor Roquette Pinto, que estava presente no evento e tinha convicção do valor informativo e cultural do produto, uma das

[30] "The Girls From Bahia" foi o nome dado, por ocasião desta gravação, para as cantoras do Quarteto em Cy, Cylene, Cynara, Cybele e Cyva – esta última estava casada, na época, com Aloysio de Oliveira.

emissoras oferecidas foi comprada pelo governo, sendo inaugurada em 1923 com o nome de Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Durante a década de 1920, foram inauguradas diversas outras emissoras, como a carioca Mayrink Veiga e a paulista Rádio Sociedade Record. A sobrevivência dessas emissoras, no entanto, era extremamente difícil, pois dependia de clubes e sociedades de ouvintes, e as pessoas, "podendo ouvir as transmissões de graça, acabavam não pagando as mensalidades" (Severiano, 2009, p.97-98). Em 1932, a situação mudou, pois nesse ano Getúlio Vargas assinou um decreto autorizando a veiculação de publicidade no rádio, e o meio ganhou um novo impulso. Em 1936, estreou a Rádio Nacional, tornando-se, rapidamente, a mais importante do país, sendo inclusive cooptada por Vargas em 1941 para seu projeto de construção da identidade nacional:

> Fundada em 1936 e sendo transferida para o governo federal em 1941, a Nacional dispensava a ajuda oficial, pois, durante mais de 20 anos, foi o veículo de comunicação com a maior receita publicitária do país. Tal receita era suficiente para pagar o salário de 9 diretores, 240 funcionários administrativos, 10 maestros, 124 músicos, 33 locutores, 55 radiatores, 39 radiatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores de programas, 1 fotógrafo, 5 repórteres, 13 informantes, 24 redatores e 4 editores de jornais falados (CABRAL, 2004, p.87).

Nos primeiros anos, a programação da Rádio Nacional, assim como a das outras emissoras, era voltada a segmentos médios da população urbana e tinha propostas ambiciosas de difundir cultura e informação às massas, em programas polidos e empolados como *Curiosidades Musicais* (1938), de Almirante, e *Um Milhão de Melodias* (1943), de Radamés Gnattali (Napolitano, 2010, p.65). A programação contava, ainda, com atrações humorísticas, coberturas esportivas, jornalismo radiofônico e as radionovelas, que estrearam em 1941. Mas os programas musicais direcionados às classes populares logo ganhariam destaque, e os cantores que passaram por eles permaneceram ligados à história da Nacional (Cabral, 2004 p.87). Os primeiros cantores contratados para o elenco da emissora foram Orlando Silva e Nuno Roland, ao lado de diversas cantoras, como Sonia Carvalho, Elisinha Coelho, Silvinha Melo, Aracy de Almeida e Marília Batista (Albin, 2006, p.612), situação inusitada visto que, até então, as vozes femininas eram pouco valorizadas. Após o sucesso de Carmen Miranda, porém, ampliou-se consideravelmente o número de cantoras brasileiras atuantes no disco, no rádio e no cinema.

Aracy de Almeida, uma das mais expressivas entre as intérpretes citadas, começou a cantar em 1932 e, após uma fase inicial em que ostentava uma voz aguda, limpa e inspirada no canto de Araci Cortes, aprendeu a cantar sambas "com a entoação da fala, como se contasse uma história, com inflexões narrativas exigidas pelos sambas de Noel" (Latorre, 2002, p.84). Ao mesmo tempo em que dominava a ginga do samba, tornou-se uma das mais expressivas intérpretes do *canto dolente*[31], no qual a entoação conturbada ressalta a relação de sinceridade entre o sujeito apaixonado e as perturbações típicas de seu estado. Segundo Latorre (2002, p.85), essa conduta vocal "lamentosa" fica evidente em sua interpretação da canção "Último Desejo" (Noel Rosa), na qual a cantora "faz uso de sons anasalados que, pela sua maior duração, denotam movimentos lentos, lânguidos e melancólicos, potencializados pelo uso do *glissando* no prolongamento de sílabas e frases". Com o tempo, Aracy intensificou, em seu estilo, o deboche e o escracho, incluindo em suas apresentações ao vivo na década de 1950, *performances* escandalosas "para os colunáveis do *high society*, que a apreciavam e se deliciavam com o repertório de palavrões que costumava dirigir ao público presente" (Lenharo, 1995, p.25 *apud* Latorre, 2002, p.88).

Outras cantoras também se destacaram nos primeiros anos do rádio: Aurora Miranda, irmã de Carmen; Marília Batista, também intérprete de Noel Rosa; Isaura Garcia, sambista paulistana do Brás que iniciou sua carreira como seguidora de Aracy e depois tomou caminhos próprios; as irmãs Batista, Linda e Dircinha; a afinadíssima Odete Amaral; Ademilde Fonseca, especialista em choro; Violeta Cavalcânti; Carmen Costa; Emilinha Borba e Marlene, rivais na preferência do público; e Dalva de Oliveira, que se tornou um fenômeno de vendas em sua carreira individual, após o rompimento com Herivelto Martins e o grupo vocal Trio de Ouro (Severiano, 2009, p.155).

Percebendo o potencial comercial das emergentes cantoras, a mídia da época tratou de investir em programas que explorassem essa novidade, como os concursos de

---

[31] Latorre (2002, p.167-169) seleciona diversos parâmetros de conduta vocal, descrevendo-os como índices indicativos de intenções, ressaltando que também podem ser realizados de forma combinada: *canto breve, canto prolongado, canto brejeiro, canto dolente, canto sincopado, canto exaltação e canto pequeno*. A pesquisadora utiliza esses parâmetros em sua proposta pedagógica, que abordaremos no oitavo capítulo desta dissertação.

Rainha do Rádio, instituídos em 1936. Esses concursos estimularam o consumo de discos e revistas, perdurando até 1958 quando a radiofusão foi perdendo espaço para a televisão como principal veículo de entretenimento. A primeira Rainha do Rádio foi Linda Batista, indicada por um colégio eleitoral formado por diretores e representantes da direção das emissoras na noite de 18 de fevereiro de 1936, mantendo cetro e coroa até 1948, quando sua irmã, Dircinha Batista, foi empossada. Depois disso, receberam o título as cantoras Marlene, Dalva de Oliveira, Mary Gonçalves, Emilinha Borba, Ângela Maria, Vera Lúcia, Dóris Monteiro e Julie Joy (Morais e Siqueira, 2008). Os grandes programas de auditório gravados ao vivo despontaram em 1945 e deram voz às torcidas[32] das cantoras, chegando a comportar seiscentas pessoas em sua plateia:

> A eleição de Rainha do Rádio galvanizava o gosto popular e o culto a personalidades direcionadas para o mundo da comunicação de massa, fazendo mesclar valores privados com imagens públicas, base do *star-system* precário que se formava e que, na sua precariedade técnica e estilística, traduzia os limites do meio técnico sobre o qual se formava a indústria da cultura no Brasil. O transe tomava conta das fãs, que não tinham vergonha de se expressar, de maneira exagerada e até histérica em muitos casos, o culto aos seus ídolos, fossem homens ou mulheres. O clima melodramático e histérico dos auditórios era considerado exagerado e vulgar pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas e defensores de um rádio de caráter educativo e de uma música popular mais refinada e "autêntica", como rezava a utopia nacionalista-folclorista (NAPOLITANO, 2010, p.65).

Alguns desses programas eram dedicados aos concursos de calouros, responsáveis por revelar futuros cantores de sucesso. Os calouros se destacavam inicialmente pela similaridade de sua interpretação à de algum cantor em evidência, mas o desafio maior era o estreante "mostrar-se a que veio construindo um jeito próprio de cantar. Esta era a condição para vir a ser uma nova grande estrela" (Souza e Silva, 2008, p.2). Outras atrações apresentavam intérpretes reconhecidos como Emilinha Borba, profissional desde os 14 anos, tendo se apresentado em diversas emissoras de rádio e nos cassinos da

[32] Os fã-clubes iriam se expandir durante a década de 1940 e atingir seu auge na década de1950. Bryan McCann sugere que a cultura popular urbana da década de 1950, ao menos no Rio de Janeiro, era marcada pela confluência de três espaços de sociabilidade e de "pertencimento": o partido "populista", a torcida de futebol e o fã-clube radiofônico (Napolitano, 2010, p.65).

Urca e Copacabana, até ser contratada pela Rádio Nacional em 1945. Tornou-se, então, o principal destaque dos programas de auditório, passando a contar com um fã clube que produziu filiais por todo Brasil. Sua soberania só foi abalada em 1949 quando perdeu a eleição de Rainha do Rádio para Marlene, o que rendeu uma das rivalidades mais famosas da história da música brasileira. Aproveitando a situação para ampliar sua audiência, a Nacional escalou as cantoras para os dois maiores programas de auditório que possuía: o de César de Alencar (Emilinha) e o de Manuel Barcelos (Marlene) (Cabral, 2004, p.87-88).

Os programas de Alencar e Barcelos instauraram um novo paradigma para o tipo de rádio que surgia nos anos 1950, que deixou de apostar em atrações culturais e buscou uma comunicação mais fácil com o ouvinte, investindo no "culto da personalidade e da vida privada dos artistas, ao mesmo tempo em que mudava a cultura musical popular, com a circulação de novos gêneros musicais e *performances* mais extrovertidas" (Napolitano, 2010, p.65). Um bom exemplo desse interesse pela vida pessoal dos artistas se encontra na evolução da carreira de Dalva de Oliveira. Dalva estreou profissionalmente em 1937, quando o compositor Herivelto Martins, então seu marido, teve a ideia de convidá-la para cantar com a dupla Preto e Branco, formada por ele e por Nilo Chagas, dando origem ao Trio de Ouro. O grupo alcançou sucesso imediato, em grande parte pelos arranjos vocais realizados por Herivelto de forma intuitiva, que exploravam o aspecto contrastante entre as duas vozes graves e a voz de Dalva, expressiva e superaguda (Severiano, 2009, p.163). Em sua análise de "Ave Maria no Morro" (Herivelto Martins) na versão do Trio de Ouro, Machado comenta a tessitura aguda que era marca da cantora, ressaltando o aspecto transcendental que esse tipo de voz, muito distante do registro da fala, traz:

> De certa forma, a capacidade de manipulação vocal em regiões tão distantes da fala projetava (e projeta) sobre o cantor uma aura divinizada. Sendo essa característica vista como uma particularidade dos cantores líricos, a realização desse tipo de ajuste vocal por um cantor popular, formado de maneira espontânea, sem que ninguém soubesse exatamente quando ou como essa formação se deu, projetava sobre ele um poder especial de sedução. Neste sentido, esse poder é reforçado quando Dalva de Oliveira abandona a melodia para vocalizar um contracanto, com os vocalistas entoando a melodia principal. Nesse momento é como se a solista transcendesse a dimensão humana, enquanto a voz materializa corporalmente a prece mencionada na letra. (MACHADO, 2012, p.70).

Sua carreira já caminhava para os quinze anos sem grande destaque além daquele proporcionado pelos duetos com Francisco Alves e por ser o vocal feminino do Trio de Ouro, quando se separou do marido e, consequentemente, do grupo. A popularidade da cantora aumentou enormemente após sua estreia como solista com o samba-canção "Tudo Acabado" (Jota Piedade/ Osvaldo Martins). Tratava-se de uma resposta à composição "Cabelos Brancos" (Herivelto Martins/ Marino Pinto), lançada por Herivelto, em que o protagonista hostilizava um ex-amor, e foi seguida por diversas canções de ambos os lados, que funcionavam como contendas, provocando uma polêmica estimulada pelos dirigentes da Rádio Nacional "que os ouvintes acompanhavam como se fosse um folhetim", com expressiva vantagem para ela que, contando com a simpatia do público, "transformava suas músicas em sucessos excepcionais" (Cabral, 2004, p.88). Dalva, assim como outros cantores e cantoras da Época de Ouro, apresentava, além da utilização de ampla tessitura vocal e *vibratos*, outros procedimentos ligados ao canto erudito como, por exemplo, o uso do [r] "rolado", de ascendência italiana, considerado por muito tempo a melhor opção para uma boa dicção.

Pessotti (2005, p.354) lembra que o canto italiano é frequentemente citado como referência para uma boa emissão, sendo também valorizada a abordagem italiana em relação às vogais, o que leva cantores não italianos a soarem como italianos. Além disso, para "Tosi (1723) e Agricola (1757) a pronúncia clara e exata das palavras é requisito indispensável para a compreensão do que se escuta", e "Printz (1678), citado por Agricola (1757), afirma a necessidade de se exagerar a pronúncia das consoantes no canto". Já "Moreira (1937) faz menção ao uso do /R/ 'rolado' como mais correto para o canto, assim como Mansion (1947) e Kienle (1895)" (Pessotti, 2005, p.354-355). Desde cedo, no país, pesquisas dedicadas à fonética no canto questionaram este tipo de abordagem para o [r], e hoje o cenário já se configura de forma diferenciada, cabendo outros tipos de abordagem.

O uso do [r] "rolado" ou "vibrante" pelas cantoras do rádio foi observado por Souza e Silva (2008), em uma análise comparativa das vozes de Dalva de Oliveira e sua

discípula Ângela Maria[33]. A pesquisa, que contou com gráficos produzidos a partir do programa de análise acústica Praat, procurou descrever traços prosódicos (duração, *pitch*, entoação, ritmo) que permitissem observar possíveis influências de Dalva sobre Ângela. Foram analisadas também as variáveis regionais para a dicção, constatando-se que Dalva e Ângela, mesmo sendo naturais do Rio de Janeiro (onde o [r] não é frequente num contexto de fala espontânea), utilizavam-se, ao cantar, do recurso, o que indicou a possibilidade da transmissão estilística. Na análise acústica, os pesquisadores detectaram uma diferença no alongamento do [r] de uma palavra analisada, "rede", nas duas cantoras, que em Dalva teve a duração de aproximadamente 0.28 segundos e em Ângela, 0.18. Além disso, Ângela apresentou várias pausas durante a realização das músicas avaliadas e significativa variação de entonação durante suas enunciações. Já Dalva apresentou maior prolongamento das sílabas finais (apesar da queda brusca de tom na conclusão das frases), emissão contínua e pausas imperceptíveis, variando a entonação menos que Ângela, "apenas oscilando a voz nas vibrações estilísticas que realiza" (2008, p.8). Os pesquisadores constataram que Ângela é "muito mais sucinta que Dalva". (2008, p.9). Duas hipóteses foram apresentadas: a de que, de fato, houve transmissão estilística de uma cantora para a outra, embora Ângela adaptasse as influências recebidas[34]; e a de que o [r] era utilizado por ser uma característica do período histórico em que as cantoras estiveram em evidência, aparecendo na oralidade cotidiana e em normas para a língua falada no teatro e na locução radiofônica (2008, p.5). As duas suposições se mostraram pertinentes.

O fato de Ângela ter atenuado o [r] e desenvolvido um canto mais "sucinto", pode ter relação com a mudança de referenciais que se operava em sua época, em que o parâmetro deixava de ser o canto lírico e passava a ser o canto realizado no cinema musical norte-americano, com tonalidades mais baixas e entoação mais proeminente. Mesmo assim,

---

[33] As canções analisadas, na interpretação de ambas as cantoras, foram "Segredo" (Herivelto Martins), "Olhos Verdes" (Vicente Paiva) e "Mentira de Amor" (Lourival Faissal/ Gustavo de Carvalho).

[34] É importante observar que as gravações de Ângela Maria pertencem a um disco-tributo que fez em 1997 para homenagear sua antecessora, o que poderia indicar uma modernização de seu estilo em relação à primeira fase de sua carreira. Porém, ouvindo seus primeiros fonogramas, nota-se que sua emissão não se transformou de maneira significativa, e que já trazia uma variação maior na entonação do que o canto de Dalva, o que faz com que as análises desta pesquisa sejam relevantes.

Ângela preservou do modelo anterior a "tradição de um canto em que o atributo musical das vozes é explorado ao máximo na construção de uma expressão dramática" (Machado, 2012, p.25).

Poucos anos depois, o sucesso da bossa nova, realizada por compositores e intérpretes cariocas, instauraria entre os cantores cada vez mais a pronúncia do [x] (r gutural falado por cariocas). Além, disso, se antes havia um padrão para a dicção no rádio, conforme o canto coloquial ganhava espaço, ampliavam-se também as possibilidades para outros tipos de sotaques, como se pode perceber nas vozes dos cancionistas baianos. Mas, mesmo antes disso, pronúncias diferentes daquelas consideradas como mais "corretas" já marcavam presença nos discos e no rádio.

2.4. Sotaques

Em 1929, o músico e folclorista Cornélio Pires tentou convencer os representantes da gravadora Columbia no Brasil a gravar um repertório de músicas e anedotas caipiras. Diante da recusa dos executivos que alegavam não haver mercado para o gênero, Cornélio propôs patrocinar do próprio bolso a produção dos discos, exigindo, porém, que tivessem numeração e selo próprios, embora sob a marca da Columbia. Ao receber a encomenda, cuidou também das vendas, partindo para uma viagem a Bauru com o carro abarrotado de discos. No meio da viagem, ao chegar a Jaú, o estoque já se esgotara, obrigando-o a pedir nova tiragem. O sucesso dessa série prosseguiu até 1931, já com o folclorista cedendo sua distribuição à Columbia. Os discos apresentavam anedotas, imitações, contradanças, valsinhas, toadas e modas de viola gravadas por Cornélio e diversos intérpretes que se tornariam conhecidos no país, como Raul Torres e Arlindo Santana. As modas de viola, maior expressão do artista caipira, predominavam[35].

[35] A viola foi introduzida no Brasil no século XVI, já no início da colonização portuguesa, e se tornou o principal instrumento de acompanhamento do gênero caipira, juntamente com o violão. O termo "viola de arame" é utilizado para denominar todas as espécies de viola oriundas da viola portuguesa, como forma de distinção da viola de cordas friccionadas utilizada na música erudita, possuindo, normalmente, dez cordas, mas podendo ter de cinco a doze cordas (Severiano, 2009, p.237).

Peças musicais rurais já haviam sido gravadas por cantores urbanos, como Cadete, Baiano e Eduardo das Neves, mas o registro por cantores caipiras era uma novidade, o que acrescentava a este tipo de canção a pronúncia específica desses cantores (Severiano, 2009, p.235). Mário de Andrade preocupou-se particularmente com a incorporação da dicção regional no canto, valorizando inclusive, a expressão verbal típica dos cantores caipiras, ao afirmar que "no papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca" e que "a língua realmente viva" "é irredutível a sinais convencionais, é o que dá o sentido expressional duma nacionalidade" (Andrade, 2012, p.81). A questão da nasalidade nas pronúncias regionais, em especial, foi bastante abordada na obra do pesquisador, que observou cantores populares, inclusive caipiras, interessado em estabelecer o que seria o timbre brasileiro, importante para o projeto nacionalista no qual estava engajado:

> Mas então, o que é o timbre nacional? (...) São numerosos os discos, de vozes principalmente cariocas, carioquizadas ou nordestinas, em que se poderá surpreender o caráter vocal brasileiro. (...) A língua portuguesa se caracteriza por uma fala de forte constância nasal (...). É provável que o português, convertido em língua nacional dos brasileiros, tenha se acrescido de mais frequente nasal. É aqui que raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e outras línguas, estas, quase sempre, fortemente nasais. Do nasal caipira, tão diverso do carioca e do nordestino, a discografia nacional nos oferece ótimas e numerosas provas. Observe-se, por exemplo, a notável moda caipira "Prende os Cabritinhos" (Arte-Fone, 4124), bastante característica em sua entoação nasal (...). Também os cantadores Olegário e Lourenço, na moda "Triste Festa de São João" (Victor, 33922) são bons exemplos deste nasal caipira, que se manifesta especialmente no canto, e não é constância do falar. (...) Mais vagos, ao nosso ver, como regionalismo de caráter vocal, ainda surgem numerosos cantores brasileiros, bem constantemente nasais. É, por exemplo, o sr. Mota da Mota (*Vou girá*, Victor, 33380), embora exagere um pouco a maneira rural de entoar. É o nasal admirável do sr. Raul Torres nesse dolente e brasileiríssimo *É a morte dum cantadô* (Odeon, 11238). É o sr. Gastão Formente, que no *Foi boto, sinhá* (Victor, 33807), apesar de sua voz bastante ingrata, adquire uma cor nasal perfeitamente nossa (ANDRADE, 2012, p.85-92).

Nas décadas de 1930 e 1940, difundiram-se as duplas, "geralmente de tenores", com "uso acentuado de falsete típico, com alta impedância e tensão vocal" em que os agudos alcançam "às vezes a extensão de soprano" (Ulhôa, 1999, p.48), cantando em

terças, com a segunda voz sendo sempre a mais grave (Severiano, 2009, p.240). Entre as duplas caipiras que se destacaram nessa época podemos citar Raul Torres e Serrinha, Mariano e Caçula, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco e as Irmãs Castro. A partir da segunda metade do século XX, a música caipira seria também conhecida como música sertaneja, após incorporar diversos elementos à sua sonoridade, do som orquestral a modelos padronizados e de consumo massivo sem, no entanto, alterar significativamente o estilo vocal, a não ser pelo contorno melódico, que enquanto nas modas e toadas caipiras está mais próximo da linguagem falada, na música sertaneja romântica "cobre uma grande extensão de notas" (Ulhôa, 1999, p.52). As primeiras influências vieram da música paraguaia e da mexicana, embora a velha moda de viola ainda fosse o gênero básico. Nos anos 1960, a dupla Tibagi e Miltinho promoveu uma aproximação do gênero com a Jovem Guarda, através de arranjos que incluíam guitarras elétricas e orquestra, iniciando um processo que culminaria na crescente padronização do estilo e na divisão da música sertaneja entre modernizadores e tradicionalistas. Entre os continuadores da tradição estão Tião Carreiro e Inezita Barroso, que se tornou também pesquisadora e divulgadora da música caipira.

Diversos aspectos particularizam a emissão vocal utilizada na música sertaneja e, entre eles, um dos mais marcantes é a qualidade "metálica" das vozes:

> O termo voz metálica veio sendo utilizado para caracterizar a voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda, picante. (...) A metalização é relacionada a hipertonicidade de constritores faríngeos e com elevação de laringe, os quais diminuem tanto o comprimento quanto a largura da faringe. (...) A voz metálica pode constituir característica indesejável ao falante por ser considerada aguda e irritante. Mas pode se desenvolver deliberadamente e ser eficiente, como no caso do orador diante de ambientes ruidosos e com acústica deficitária, do vendedor para chamar atenção (...). Pode ser útil como recurso teatral na caracterização de um personagem, em determinados tipos de canto como o sertanejo, o country americano, ou algumas modalidades como o canto nordestino. (...) Observou-se, por meio de registros de imagens endoscópicas, incidência relevante de ajustes do trato vocal tais como abaixamento velar, medialização de paredes faríngeas, constrição ariepiglótica e lateral na caracterização da voz metálica (HANAYAMA, TSUJI, PINHO, 2004, p.436-445).

Ataques laríngeos também fazem parte do estilo. Eles foram incorporados ao canto sertanejo pela influência da música *mariachi* mexicana que alcançou grande sucesso no país nos anos 1950 principalmente através do cantor Miguel Aceves Mejia. Podem ser observados na interpretação dos cantores Milionário e José Rico que, além dos golpes de glote que produzem uma qualidade soluçante na voz, introduziram também outros elementos dessa tradição mexicana, como floreios de violino e trompete, para preencher espaços entre frases (Ulhôa, 1999, p.50). O *vibrato* é outra marca do gênero. Bezerra (2006, p.61-62) observou as vozes de cantores eruditos e sertanejos, concluindo que os cantores sertanejos analisados, por não dominarem a técnica de apoio respiratório, tendem a produzir o *vibrato* "na garganta" com tensão, principalmente em virtude da intensidade exigida para o canto sertanejo no qual "há grande apelo para a interpretação".

Outra vertente regional, a música nordestina, já era conhecida no Sul do país desde as primeiras gravações fonográficas. Seu primeiro grande compositor foi João Pernambuco, autor de "Luar do Sertão" e "Caboca de Caxangá", feitas em parceria com o poeta e letrista Catulo da Paixão Cearense. Nas gravações realizadas, Catulo teria omitido o nome de Pernambuco que, "sem muita noção do que representavam os direitos autorais de uma música célebre, (...) jamais tratou de reivindicá-los judicialmente" (Severiano, 2009, p.244). Exímio violonista, Pernambuco chegou ao disco gravando como solista nos anos 1920, unindo-se em seguida ao grupo Os Oito Batutas que era dirigido por Pixinguinha.

Em turnê realizada no Recife, os Oito Batutas conheceram Os Boêmios, músicos regionais que causaram ótima impressão a Pixinguinha, levando o compositor a sugerir que atuassem no Rio. O grupo, então, rumou para o Sul, rebatizado como "Turunas Pernambucanos". Em suas apresentações, os Turunas "usavam chapelões com seus nomes artísticos escritos nas abas, sendo anunciados como 'caboclos brasileiros' que cantavam 'cantigas de sertão, emboladas e desafios'" (2009, p.245).

Em 1927, completou-se o primeiro ciclo de sucesso da música nordestina fora de sua região, quando outros "Turunas", os Turunas da Mauriceia, se apresentaram no Rio. O conjunto contava com um trunfo, a bela voz de Augusto Calheiros, que ficou conhecido como "Patativa do Norte" e alcançou grande sucesso pela singeleza de seu repertório e pela curiosidade despertada por suas vestimentas rústicas. Esse sucesso contribuiu para a

propagação de uma mania pelo assunto "sertão", no Rio de Janeiro, refletindo-se no aparecimento de imitadores, além de canções e quadros sertanejos explorados pelo teatro de revista. Nessa época foi fundada a Casa de Caboclo, destinada a apresentações de espetáculos de estilo sertanejo, por onde passaram Jararaca e Ratinho, Augusto Calheiros e o pernambucano Manezinho Araújo, cantor de emboladas[36] (Severiano, 2009, p.246).

A década de 1940 presenciou o revigoramento da música nordestina, concretizado com o sucesso alcançado pelo baião. A origem do gênero remonta a uma dança surgida no século XIX no interior da Bahia a partir de uma variação do lundu, descrita como "rasgada, lasciva, movimentada, ao som de canto próprio, com letras e acompanhamento a viola e pandeiro" (Severiano, 2006, p.280). Com o tempo, subvariantes da dança difundiram-se por outros estados do Nordeste, popularizando-se com o nome de "baião", uma corruptela de "baiano". A era do baião durou de 1946 a 1957, alcançando o auge entre 1949 e 1951, período em que Luiz Gonzaga, baseado nos grupos que ouvira nos tempos de criança, "fixou o conjunto ideal para acompanhá-lo, que se tornaria o conjunto padrão adotado pelos cultores do baião: acordeão, zabumba e triângulo" (2006, p.281).

> O baião teve seu auge entre o final dos anos 1940 e a primeira metade da década de 1950, proporcionando clássicos ao cancioneiro popular brasileiro, tais como "Paraíba", "Vozes da Seca", "Qui Nem Jiló", "Xote das Meninas", imortalizados por Luiz Gonzaga. Também do Nordeste, veio Jackson do Pandeiro, estreando no Sul do país com o sucesso "Sebastiana" (1952). A música nordestina marcou o rádio carioca desde o final dos anos 1940, acompanhando o dramático fenômeno migratório que inchou as cidades brasileiras. O mesmo fenômeno ocorria em São Paulo com o incremento das músicas "caipiras", presentes nas rádios da cidade desde os anos 1930. Tanto as velhas mitologias e narrativas do Norte-Nordeste, sintetizadas por Euclides da Cunha, pelo cordel e pelo romance regionalista dos anos 1930, como a cultura popular do interior de Centro-Sul ganhavam uma formatação apropriada para o rádio, adaptando-se à audiência em boa parte formada por migrantes. A visão ora amena, ora trágica da vida no campo compunha um quadro sentimentalista que sublimava as tensões advindas da urbanização sem regras em processo nos anos 1950 (NAPOLITANO, 2010, p.68).

[36] Gênero de teor geralmente cômico-satírico apresentado na forma estrofe-refrão e cantado em andamento rápido, utilizando recursos de aliteração e assonância e exigindo do intérprete dicção e fôlego para não "tropeçar" nas palavras e se fazer entender com clareza (Severiano, 2009, p.247).

A grande contribuição de Luiz Gonzaga, juntamente com o parceiro Humberto Teixeira, foi oferecer um tipo de canção "semelhante às que tocavam no rádio, mas com vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental", servindo como "solução providencial em termos de música fisicamente estimulante fora do período carnavalesco" (Tatit, 2002, p.149). A capacidade de combinar numa mesma obra aspectos eufóricos e disfóricos (um aparente paradoxo do baião) é responsável por grande parte de seu apelo:

> O efeito dessa solução técnica é quase sempre subliminar ao ouvinte que, em geral, só toma consciência da estampa rítmica. No fundo, trata-se de uma oportuna fusão entre a tradicional dança de umbigada (baião ou baiano) e a toada, canção sentimental de caboclo que, vez por outra, os compositores urbanos (Sinhô, Lamartine Babo, Ary Barroso etc.) abraçavam para expressar nostalgia (TATIT, 2002, p.149).

Apesar do padrão de pronúncia exigido pelo rádio, Gonzaga – cujas origens rurais "deixaram-no fortemente impregnado da sonoridade própria da língua coloquial do sertão" – aos poucos impôs seu sotaque, conforme o público a que se dirigia, fazendo "uso intencional do falar nordestino" para a audiência de migrantes (Ramalho, E., 1998, p.31). Assim como o samba se tornou o paradigma musical popular do Brasil nos anos 1940 através da obra de Ary Barroso, o baião, disseminado por Luiz Gonzaga, representa uma outra identidade possível. Construindo um personagem típico ao vestir-se como cangaceiro, Gonzaga criou um estereótipo do povo nordestino, ampliado por outros artistas como Jackson do Pandeiro que, por sua vez, soube explorar a plasticidade da televisão para apresentar suas *performances* coreográficas de danças e ritmos exóticos ligados à tradição do coco. O sucesso desses artistas foi importante para a construção do ideário musical nacional que vigoraria na obra de compositores cariocas dos anos 1960 (Tiné, 2008, p.21).

Uma das características marcantes da música nordestina é o uso do modalismo que pode ter origens diversas, sendo apontadas influências ibéricas, africanas, mouriscas, gregorianas e indígenas (Tiné, 2008, p.44). Em situações étnicas, é comum o não temperamento na afinação dos cantos do Nordeste brasileiro, geralmente adaptado quando esses cantos são realizados através de instrumentos temperados ou de harmonizações para peças eruditas, como aconteceu durante o modernismo nacionalista (2008, p.45). Boa parte

do repertório de Gonzaga e Jackson do Pandeiro também são melodias modais harmonizadas dentro de uma perspectiva de estilização dos gêneros étnicos. No entanto, Tiné (2008, p.160) também encontra na obra desses cancionistas um repertório mais ligado às origens, e "pode-se dizer que as músicas mais significativas e representativas deste segmento e que causaram impacto nos meios de comunicação da época eram as notadamente modais, como o caso do *Baião* e *Canto da Ema*":

> É exatamente essa frequência auditiva que levou os compositores da década de 1960 a construir seus repertórios de embasamento popular dentro de características modais porque são qualitativamente significativas; qualitativamente porque, além do aspecto rítmico, elas se determinam pela diferença, na medida em que esse fenômeno pertence quase exclusivamente a essa região do Brasil (TINÉ, 2008, p.160).

Nas décadas de 1940 e 1950, projetaram-se, além de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Jackson do Pandeiro, diversos intérpretes e compositores ligados à música nordestina como João do Vale, Marinês, Carmélia Alves e Claudette Soares. A popularidade do gênero atraiu, ainda, intérpretes de outras áreas, como Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e Dolores Duran. A partir dos anos 1960, a música nordestina seria revitalizada na obra de músicos como Edu Lobo e Geraldo Vandré. Nos anos 1970, uma aproximação com o rock se fez presente nas canções de Alceu Valença, Fagner e Zé Ramalho, entre outros. Desde então diversas experiências, da música instrumental de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti ao manguebeat de Chico Science, reafirmariam a presença da música nordestina como elemento importante da música popular artística e comercial realizada no país.

III – Transição

Influências Estrangeiras

Influências estrangeiras sempre existiram na música popular brasileira. As primeiras delas, já comentadas aqui, foram as das óperas europeias e a da estética musical do teatro de revista francês. A música francesa, segundo nos informa Severiano e Mello (2006), foi a música estrangeira que mais se ouviu no Brasil no início do século XX. Aos poucos, foram acrescentadas, durante a década de 1910, as músicas populares italianas, espanholas, norte-americanas e outras, que passaram a fazer parte do gosto brasileiro. Especialmente a música norte-americana foi ganhando força durante a década de 1920, quando o jazz propagou-se pelo mundo todo. O *foxtrote*, na década de 1930, foi o primeiro ritmo americano incorporado à canção brasileira, e se consolidou nas composições de Custódio Mesquita e Roberto Martins, no período 1938-1945, em que surgiram os maiores clássicos do gênero, como "Nada Além" (Custódio Mesquita e Mário Lago) (Severiano, 2009, p.204).

A partir de então, tivemos um período em que a presença da música norte-americana se intensificou no Brasil, principalmente pela popularização das canções ouvidas nos filmes de Hollywood e logo também pela disseminação do *bebop* e do *cool jazz* entre as classes média e alta, o que contribuiu para o enriquecimento harmônico da nossa música. Severiano (2009) identifica essa como uma fase de transição entre a consolidação e a modernização da música nacional, situando-a entre 1946 e 1957. Nessa época, o samba-canção cresceu em importância e conquistou o espaço que era ocupado, até então, pela valsa e pelo fox, passando a ter seu andamento desacelerado e sua passionalidade acentuada devido a outro tipo de influência, a do bolero ibero-americano, mais um gênero estrangeiro que chegou ao país, na segunda metade da década de 1940.

As vozes desse período também sofreram transformações, ao adotarem tonalidades mais graves, ganhando contornos dramáticos e intimistas pelos cantores de samba-canção (chamado então de "música de fossa" devido à predominante temática da perda amorosa), e fraseados jazzísticos e valorização do timbre por aqueles adeptos do emergente sambajazz. Conforme as vozes afastavam-se dos modelos técnicos utilizados

para a construção de um canto impostado, mais evidentes se tornavam os timbres e dicções particulares. A assinatura vocal, que sempre foi valorizada no canto popular, foi cada vez mais se impondo, situação para a qual pode ter contribuído a influência do canto jazzístico, no qual a marca identitária é imprescindível.

Alguns aprimoramentos tecnológicos favoreceram os intérpretes, destacando-se o surgimento da televisão em 1950, o LP em 1951, e sofisticados processos de gravação do som, com a substituição da cera pela fita magnética e o emprego da máquina de múltiplos canais de som. "Tais aprimoramentos contribuíram para o sucesso dessa geração, promovendo-a e conduzindo-a ao caminho da modernidade" (Severiano, 2009, p.278).

3.1. *Crooners*

Após a proibição dos cassinos em 1946, por decreto do presidente Dutra, proliferaram as boates[37] no estilo *night club* no Brasil, atendendo à demanda por entretenimento. Esses *night clubs*, apelidados de "*cafés-society*", tornaram-se o principal meio de subsistência para os músicos que anteriormente integravam as orquestras dos cassinos e que se viram subitamente desempregados. Atuavam então em grupos pequenos, pois o espaço do *café-society* era bem menor, o que contribuiu para o aspecto intimista que se instaurou na música brasileira. Os *crooners*, como passaram a ser chamados os cantores, tiveram que se adaptar à diversidade musical dos *cafés-society*, onde eram realizadas, além das músicas brasileiras e americanas, outras de diversas nacionalidades. Saraiva (2008, p.86) ressalta que "a exigência maior quanto à boa qualidade de um determinado cantor ou músico era a versatilidade em executar satisfatoriamente diferentes tipos de música". A chamada "música de boate" teve na cantora Dolores Duran uma de suas maiores especialistas, por sua capacidade de transitar por diversos idiomas, como inglês, alemão, italiano e francês, além de dominar a técnica da improvisação vocal.

---

[37] Saraiva (2008, p.83) cita como as mais famosas da época as boates Vogue, Plaza, Drink e Fred's na Princesa Isabel; Arpège, Sacha's, Havaí e Texa's na Gustavo Sampaio; Au Bon Gourmet e Midnight do Copacabana Palace na Av. N. Sra. de Copacabana; Club 36, Manhattan e Carrousel na rua Carvalho de Mendonça; Dominó, Ma Griffe, Bottle's, Bacará e Little Club na rua Duvivier, lugar que ficou conhecido como Beco das Garrafas.

> Dolores se destaca como uma cantora capaz de transitar por gêneros musicais absolutamente diversos, indo do jazz ao baião com uma flexibilidade vocal raramente vista na música brasileira até então. A serviço das canções, mais até do que da própria personalidade, Dolores moldava diferentes timbragens à sua voz, para fazê-la atuar como um veículo de expressão do sentido inscrito na composição (MACHADO, 2012, p.26).

Como compositora, ao mesmo tempo em que impunha sua presença no ambiente do samba-canção dramático, como na composição "Castigo", incorporava procedimentos do jazz em canções com feição mais moderna, principalmente naquelas feitas em parceria com Tom Jobim, como "Estrada do Sol". Levando também para o canto esse comportamento, promoveu "uma espécie de ponto de encontro de ambas as tendências", fazendo uso de "*vibratos* e *glissandos* (geralmente descendentes)", mas também "de uma emissão mais próxima da fala, tendendo ao canto intimista" (Nestrovski, 2013, p.78). Como veremos adiante, foi também responsável pela primeira improvisação vocal de influência jazzística adaptada aos parâmetros do samba-canção brasileiro.

Nesse período, o padrão vocal na música popular brasileira começou a mudar, pois os intérpretes, inspirados pelas trilhas do cinema norte-americano, em que predominavam os cantores com registros médio-graves como Frank Sinatra e Judy Garland, passaram a valorizar as tonalidades mais baixas, imprimindo caráter intimista às suas apresentações. Ainda que perdurassem as vozes impostadas, como no caso de Dalva de Oliveira, muitos foram os que aderiram à nova tendência:

> É nesse momento que, até certo ponto, a voz abre mão do atributo da potência da emissão para dar vazão à expressão dramática, traduzindo também no plano da expressão, ou seja, no seu componente sonoro, os conteúdos dos textos musicais e linguísticos. No entanto, mantém-se ainda a utilização acentuada de *vibrato* e os prolongamentos de finais de frases como componentes de uma força expressiva, embora já fosse possível notar fraseados nos quais o padrão entoativo se pronunciasse com mais ênfase, como, por exemplo, em interpretações das cantoras Nora Ney e Dolores Duran, e também em gravações do cantor Lúcio Alves (MACHADO, 2012, p.24).

Entre os intérpretes desta fase que tinham um "comprometimento com a modernidade desempenhando alguns deles (...) papel relevante no movimento bossanovista" (Severiano, 2009, p.274), podemos citar os cantores Dick Farney, Lúcio

Alves, Tito Madi e Agostinho dos Santos, além do conjunto vocal Os Cariocas. Entre as cantoras, além de Dolores Duran, destacam-se Nora Ney, Maysa, Sylvia Telles, Dóris Monteiro, Marisa Gata Mansa e Elza Laranjeira. Esses artistas investiram num canto intimista, com enfoque no timbre, antecipando aspectos estilísticos que seriam consolidados pelos cantores da bossa nova. Com eles conviveram cantores que preservaram interpretações mais tradicionais como Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves, Jamelão, Jorge Goulart, Ângela Maria e Elizeth Cardoso (2009, p.274), embora a utilização de tessituras mais graves tenha proporcionado maior aproximação com a fala.

A gravação de Dick Farney de "Copacabana", composição de Alberto Ribeiro e Braguinha com arranjo de caráter renovador de Radamés Gnattali, marcou a estreia de um modelo vocal masculino romântico mais suave e intimista que o dos cantores da Época de Ouro, "uma adaptação para o gosto brasileiro da maneira de cantar dos dois grandes cantores americanos da época, Bing Crosby e Frank Sinatra" (Severiano, 2009, p.274). O novo estilo, porém, foi alvo de críticas daqueles que consideravam excessiva a influência estrangeira, como o compositor Almirante, que em seu programa de rádio condenava os cantores que queriam imitar Bing Crosby ou Frank Sinatra, por espremer "melodias afora, numa forma gemente, antecipando e atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras da música que determinam os tempos fortes e fracos" (Napolitano, 2010, p.63). Dick Farney, que planejava projetar-se no exterior, só gravou em português para atender a uma imposição da gravadora a qual pertencia, mas diante do sucesso alcançado com "Copacabana" e reforçado por "Marina" (no lado B do disco), seguiram-se doze gravações, das quais dez eram sambas-canção, firmando o prestígio do gênero em sua forma moderna e a carreira do cantor, que ganhou um clube de admiradores, o Sinatra-Farney Fã Clube (Severiano, 2009, p.296).

Lúcio Alves foi outro intérprete que investiu nesse modelo de canto, tornando-se rapidamente um competidor de Farney. De voz grave e macia, diferenciava-se por sua formação mais ligada à música brasileira, tendo atuado como criador e arranjador de conjuntos vocais como Os Namorados da Lua, pelo qual passaram catorze componentes em diversas formações organizadas e ensaiadas por Lúcio de 1942 até 1947. Pela influência que tinha dos conjuntos vocais norte-americanos, esse grupo serviu como laboratório para o

canto intimista que o cantor iria emplacar na década seguinte. Tanto Lúcio como Dick adaptaram-se rapidamente quando a bossa nova surgiu, tendo gravado muitas músicas do novo estilo.

Tito Madi, compositor de obras situadas entre o samba-canção tradicional e a bossa nova, como "Chove Lá Fora" e "Cansei de Ilusões", que antecipavam nos versos e harmonias algumas características do novo movimento, foi também excelente intérprete do estilo intimista, assim como Agostinho dos Santos que ficou conhecido como "o cantor de voz derrapante" (Severiano, 2009, p.298).

Nora Ney iniciou sua carreira cantando música americana em programas de calouros e espetáculos amadorísticos até ser levada por Lúcio Alves para o elenco da Rádio Tupi em 1951. Logo, porém, influenciada pelo compositor Haroldo Barbosa, descobriu que com seu registro de contralto e sua maneira de cantar "dizendo" as letras das músicas, era uma cantora talhada para o samba-canção, consagrando-se no gênero. Criou um estilo "dramático, confidente, porém seco, sem derramamentos" (Severiano, 2009, p.297), sendo bastante imitada na época.

Maysa, uma jovem senhora da sociedade paulista, obteve enorme sucesso com o lançamento de suas canções "Ouça" e "Meu Mundo Caiu", destacando-se entre as melhores cantoras do samba de fossa. Com seu canto "denso, torturado, os imensos olhos claros estáticos, fixos na câmera, Maysa foi a primeira cantora brasileira a tirar proveito da televisão" (Severiano, 2009, p.300). Parte do apelo da voz de Maysa deve-se à textura encorpada e ao mesmo tempo rouca de seu timbre, conjugando passionalidade e sedução.

> O trabalho dos cantores sobre o fraseado musical e a timbragem tornou-se mais pronunciado, e a voz passou a objetivar um *glamour* característico da canção norte-americana também associada ao cinema. (...) A vocalidade buscada se referenciava mais na suavidade expressiva que na potência; a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução, e essa nova identidade conduz naturalmente a emissão vocal a regiões mais graves.
>
> Se notamos aqui um distanciamento do padrão entoativo revelado pelo samba, devemos, no entanto, destacar que naquele momento a necessidade de exposição da voz através de melodias, cujos conteúdos passionais tornaram-se dominantes, levou os cantores a uma busca de aprimoramento técnico, ainda que intuitivo, no sentido de encontrar referenciais de beleza que obtivessem resposta junto ao

> público. Intuitivamente delineava-se maior rigor quanto à afinação, à realização do fraseado, à consciência timbrística e à capacidade expressiva, ainda que em um caminho mais próximo da música que da fala, tecendo-se um elo com o ouvinte a partir de elementos de sedução amorosa. (MACHADO, 2011, p.34-35).

Sylvia Telles, como Maysa, fez a ligação entre a música de fossa e a bossa nova. Embora suas vozes preservassem as vocalidades próprias do samba-canção, como *vibratos* e uma leve impostação, traziam também a suavidade das cantoras de *cool jazz*, como Peggy Lee e, notadamente, Julie London cuja gravação de "Cry me a River", na qual a cantora é acompanhada ao violão por Barney Kessel, é apontada como referência pelos músicos da bossa nova. Julie seria, ainda, modelo para jovens cantoras que estreariam na bossa nova, como Wanda Sá e Norma Bengell (Castro, 2013). Tanto Maysa como Sylvinha cantaram *standards* em inglês, e a segunda teve o privilégio de gravar acompanhada pelo próprio Barney Kessel. Telles registrou, ainda, uma das primeiras composições de Tom Jobim, a canção "Foi a Noite", feita em parceria com Newton Mendonça, que o então diretor artístico da Odeon, Aloysio de Oliveira, hesitou em rotular como samba-canção, vendo na construção melódica e na interpretação da cantora o germe de um novo estilo (Severiano e Mello, 2006, p.322).

As boates, além de fortemente marcadas pela música de entretenimento, eram também lugares de experimentações, pois nos seus palcos eram comuns as "canjas" e *jam sessions* instrumentais (Saraiva, 2008, p.84), o que tornou esses espaços ambiente propício ao surgimento do sambajazz, estilo que ampliava consideravelmente as possibilidades harmônicas do samba.

3.2. Canto jazzístico

O jazz marcou presença no país "tanto através da transposição direta (isto é, temas originais norte-americanos executados por formações instrumentais semelhantes às desenvolvidas nos EUA) como por influências diversas em formas da música popular brasileira" (Calado, 2007, p.221). Mário de Andrade (1972, p.7) comentou em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* que os processos polifônicos e rítmicos do jazz estariam se infiltrando no maxixe, mas que isso em nada prejudicava o caráter da peça, certamente

porque os antepassados coincidiam. Curiosamente, o músico defensor do nacionalismo afirmava nesse texto que o artista não deveria sucumbir ao exclusivismo reacionário e que "a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela formação e adaptação dele. Não pela repulsa".

Calado encontrou diversos pontos comuns no processo de desenvolvimento do jazz e do samba: seu surgimento a partir da tradição religiosa africana reunindo dança, canto, música e elementos cênicos numa única manifestação; cantos de trabalho que misturavam a fala e o canto; a fusão dos elementos musicais africanos com os europeus; a prática dos cultos africanos incorporados e disfarçados em costumes religiosos locais; as danças de origem africana ingressando nos espetáculos teatrais no Brasil e nos Estados Unidos. E quando a linguagem do jazz insinuou-se nas composições brasileiras, como se pode notar em "Carinhoso" de Pixinguinha[38], o pesquisador identificou não um oportunismo comercial de adotar um estilo da moda, mas "uma espécie de identidade entre ambas as manifestações musicais" (Calado, 2007, p.238). Pixinguinha, inclusive, além de sintetizar as ideias dos músicos de choro que o precederam, inseriu no gênero "a rotina do improviso, um de seus maiores talentos" (Calado, 2014, p.580).

Mas, enquanto o samba consolidou-se principalmente através da canção, o jazz evoluiu em direção à música instrumental, mesmo no caso da utilização da voz. Isso porque o canto jazzístico, diferentemente do blues[39] e do gospel, dos quais se origina e que têm em sua matéria-prima o canto falado, o grito e o lamento, adquiriu, em seu desenvolvimento,

---

[38] O contato do compositor com os primeiros conjuntos de jazz se deu em 1922, durante uma temporada de seis meses, na França, como flautista do conjunto regional Oito Batutas, do qual também fazia parte o sambista Donga. Nesta temporada os músicos conviveram com o ragtime e alguns modismos musicais, como o charleston e o shimmy. Ao retornar ao Brasil, o grupo passou a incluir o sax, banjo e bateria em sua instrumentação, além de trocar seu nome para Jazz Band Os Batutas (Calado, 2014, p.580-581).

[39] Para Hobsbawm (2012, p.129), "o blues é essencialmente expressionista. A técnica está totalmente subordinada ao conteúdo e é mesmo determinada por ele. Basta ouvir a maravilhosa flexibilidade do verso cantado ou tocado por um bom artista para apreciar a maneira pela qual qualquer leve variação na entonação, no ritmo ou na melodia expressa a emoção com a maior precisão e força". A definição poderia ser aplicada com a mesma acuidade para o canto popular brasileiro.

um caráter instrumental, como destaca o crítico musical Bruno Schiozzi a respeito do canto de Billie Holiday[40], influenciado pelo estilo do saxofonista Lester Young:

> Os silêncios, os atrasos, a liberdade rítmica, o aperfeiçoar uma nova linha melódica, próxima, mas não demais, da linha original, o "relaxamento" que encontramos constantemente em Lady Day têm origem, provavelmente, em Lester Young. Com efeito, o canto de Billie Holiday é de inspiração predominantemente instrumental. E isso foi confirmado por ela: "Não penso jamais estar cantando. Parece-me estar tocando um instrumento de sopro. Tento improvisar como Lester Young, como Armstrong ou qualquer outro que admiro" (SCHIOZZI, 1980, p.4).

O crítico, responsável pelas resenhas da série italiana de discos *I Grandi Del Jazz*, publicada no Brasil em 1980 com o nome *Gigantes do Jazz*, comenta, ainda, a respeito da cantora Dinah Washington, que esta possuía "um *vibrato* forte e compacto, que [alcançava] com frequência dimensões e dilatações instrumentais" (Schiozzi, 1980, p.6). Já para o crítico inglês Leonard Feather o trompetista Louis Armstrong, quando cantava, o fazia de "um jeito displicente muito especial, tomando liberdades que conferiam às suas gravações um caráter desenvolto de improvisação" (Feather, 1980 p.94). Com o intuito de empregar vozes como instrumentos, Duke Ellington trabalhou com Adelaide Hall e Kay Davis de maneira que suas vozes se sobrepusessem à orquestra "graças a uma espécie de emissão de soprano ligeiro, muitas vezes em paralelo com um clarinete, o que levava a um entrecruzamento de vozes bem peculiar" (Berendt & Huesmann, 2014, p.498). Atualmente podemos observar a abordagem instrumental no vocalista-*performer* Bobby McFerrin. Na faixa "I'm my own walkman" do disco *The Voice*, que conta exclusivamente com voz e percussão corporal prescindindo de outros instrumentos, "interpreta simultaneamente o baixo elétrico, a percussão eletrônica, guitarra em alguns momentos e faz os vocais" (Calado, 2007, p.216). A vocação instrumental do canto jazzístico pode ser observada, ainda, na técnica do *scat singing*, modalidade de canto em que as palavras são substituídas por silabações aleatórias, permitindo ao intérprete improvisar melodias livremente, como

[40] Com o tempo, Billie Holiday orientou seu estilo para uma abordagem mais próxima à fala, mas nos primeiros anos, principalmente quando participava como *crooner* da orquestra de Teddy Wilson, é nítida a influência instrumental em seu canto.

fazem os instrumentistas. Seus maiores representantes são Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, que teria inventado a técnica:

> Outra consequência da concepção instrumental do canto de jazz é o desenvolvimento do *scat vocal*, isto é, a renúncia completa à letra, o uso "não semântico" de sílabas. Louis Armstrong "inventou" o canto em *scat* nos anos de 1920. Segundo a lenda, em 1926, durante a gravação de "Hebbies Jeebies", ele teria esquecido parte da letra. (...) É importante perceber que o *scat* (...) não tem nada a ver com uma "vocalização *nonsense*. Pois o *scat* vocal dos grandes cantores de jazz nem sempre permite alterações. De fato, não é qualquer sílaba que cabe numa dada situação musical. "Cantoras de *scat* escolhem suas sílabas prediletas como as damas da corte escolhem suas pérolas com o joalheiro", manifestou um crítico.
>
> Algumas sílabas propiciam aos cantores imitar algumas qualidades específicas dos instrumentos, ao passo que outras configuram aquele som individual que os cantores desenvolvem como uma marca sua. Por isso todo vocalista de *scat* tem sua própria especialidade no uso das sílabas. Como esclareceu Carmen Lundy: "Muitas cantoras de *scat* empregam a sílaba *dwee* com muita frequência. Ella Fitzgerald, ao contrário, não utiliza muito o *dwee*. Ela utiliza mais o *beb-bop-bop-ooo-doo-bee*. Ela utiliza mais o som *bee* e o *dee.* Depois fui ouvir Betty Carter. Ela usou mais o *da* e o *la*, as sílabas *louie-ooie-la-la-la*, como se isso fosse para ela mais uma questão de língua. Sarah Vaughan fazia *shoo-bee-oo-bee shoo-doo-shoo-shoo-bee-ooo-bee*. Ela tinha mais esse som *shoo-eee-bee-dee*. Uma vez, Betty Carter me disse: 'O que você precisa é encontrar suas próprias sílabas'".
>
> O canto em *scat* movimenta-se num terreno situado além da "linha-canção" e das palavras da letra. Ele sacode, por assim dizer, a grade dos significados semânticos. (BERENDT & HUESMANN, 2014, p.498).

Para o cantor de jazz, a individualidade do som reconhecida tanto no timbre como no estilo é uma das características mais valorizadas. E a maneira como desenvolveram sua técnica, longe das convenções da música europeia, trouxe para suas vozes toda sorte de sonoridades, como fica claro na fala de Hobsbawm (2012, p.50) quando diz que "não há, no jazz, tons ilegítimos: o *vibrato* é tão legítimo quanto um som puro, tons 'sujos' (*dirty*) são tão legítimos quanto sons 'limpos'". O pesquisador ressalta que "os músicos de jazz são ainda grandes experimentadores, explorando até as últimas consequências os recursos técnicos de seus instrumentos", produzindo assim suas "próprias tonalidades não ortodoxas" (2012, p.50-51), o que podemos estender para os cantores. "O jazz desenvolveu certas formas musicais específicas e um repertório específico, no entanto

nenhum dos dois é muito importante" (2012, p.51), pois, sendo o jazz uma música de executantes, o repertório é valorizado na medida em que oferece condições para as variações musicais, estando, portanto, subordinado à individualidade dos músicos.

Diferentemente do jazz, na música brasileira o repertório é o principal referencial, orientando efetivamente o gesto interpretativo dos cantores que tendem, por isso, a preservar as melodias originais das canções. Mas, embora não seja predominante na canção popular brasileira, a improvisação e a utilização instrumental da voz também podem ser observadas em cantores brasileiros. Isso aconteceu de forma especial no final da década de 1950 e na década de 1960, na vertente musical que ficou conhecida como sambajazz.

3.3. Voz instrumental no Brasil

Em meados dos anos 1950, músicos que trabalhavam em boates começaram a realizar experiências misturando o ritmo do samba com procedimentos específicos do jazz, produzindo uma música com mais dissonâncias e com espaço para a improvisação, dando maior destaque para a habilidade dos instrumentistas. Essas experiências geraram o sambajazz, que foi desenvolvido por artistas como Johnny Alf, João Donato, Moacir Santos, Tamba Trio, Bossa Jazz Trio e Sergio Mendes e Bossa Rio entre outros.

Fazer parte desse ambiente musical, para um cantor, significava ter capacidades virtuosísticas e de improvisação que o equiparassem aos músicos na abordagem desse tipo de repertório. No Brasil, como nos Estados Unidos, o *scat singing* se tornou uma das formas de utilização instrumental da voz, sendo incorporado por cantores como Johnny Alf, Dolores Duran, Miltinho, Leny Andrade, Elza Soares e, posteriormente, por Jane Duboc e Djavan, entre outros. Alguns deles, como Dolores Duran e Leny Andrade, adaptaram a técnica para fonemas mais próximos à sonoridade do português brasileiro, criando vocalizações bastante originais:

> O ponto nevrálgico em Dolores Duran é sua gravação, em 1959, não de um standard americano, mas um samba-canção de sua própria autoria: Fim de Caso, lançado no mercado poucos meses antes de sua morte. Aqui, Dolores não apenas registra seu único scat em um tema brasileiro (pelo menos, até onde sabemos), como ressignifica a linguagem do improviso vocal, mesclando as sílabas do tradicional scat

> jazzístico, com o qual tinha tanta intimidade, a sons bem abrasileirados. Tueioubá, baoiobá, babaduí, drí-u-tum-bá, do-rô-dn, são algumas das sílabas ouvidas num improviso que também inova pela complexidade rítmica e melódica (NESTROVSKI, L., 2013, p.133).

Por ser um samba-canção em que são utilizados procedimentos oriundos do jazz, Nestrovski destaca "Fim de Caso" como um exemplo típico de "fricção de musicalidades". O conceito foi cunhado por Piedade (2003, p.11) para a análise do jazz brasileiro, inspirado na teoria da fricção interétnica do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira. Segundo essa teoria, a relação entre as nações indígenas e a sociedade brasileira é marcada pelo conflito devido aos diversos interesses das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e sua interdependência, afastando a ideia de transmissão, aculturação ou assimilação. Piedade leva a teoria para o campo musical, encontrando, na música instrumental brasileira, uma tensão em relação à música norte-americana, em que as musicalidades dialogam, mas não se misturam. Por conter elementos que destacam particularidades culturais, o sambajazz aponta para o conceito de hibridismo, diferentemente da bossa nova, que buscou uma síntese entre diferentes universos musicais:

> Para Walter Garcia, autor de *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto,* o diferencial da bossa nova e, especificamente de João Gilberto, foi justamente sua capacidade de resolver "o hibridismo rítmico do sambajazz ou do jazzsamba, dissolvendo-o em um estilo original", o que representaria um equilíbrio "não só entre a tradição local e o influxo externo como também entre as conquistas de duas músicas de uma mesma raiz, mas, até então, em estágios artísticos diferentes" (GARCIA; 1999: 98). O sambajazz seria, deste ponto de vista, uma espécie de fusão mal-resolvida entre samba e jazz, em que os elementos não teriam conseguido "dissolver-se num estilo original".
>
> Outra forma de enxergar a questão (...) é através do conceito de fricção de musicalidades (...). Aqui, as musicalidades do samba e do jazz "dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (PIEDADE; 2005:200). A questão remete a um problema de ponto de vista, de modo que podemos optar por enxergar estas tensões como passíveis de gerar produtos fecundos (...). (NESTROVSKI, 2013, p.54).

Principalmente nos anos 1930, o conceito de identidade nacional se baseava na noção de mestiçagem, através da qual seria possível encontrar o ponto comum entre esferas culturais opostas, como o negro e o branco, o rico e o pobre, o culto e o popular. O samba,

escolhido como representante musical do Brasil, por muito tempo foi objeto de polêmicas, que consideravam nociva a contaminação de influências estrangeiras, por sua capacidade de comprometer a autenticidade das práticas culturais nacionais. Com a reavaliação proposta pelo conceito de hibridismo, considera-se legítima a instabilidade das trocas culturais, pois o termo prevê "algo em constante movimento, algo que não se preocupa com a questão da 'autenticidade' ou das raízes de seus mananciais, muito menos com a ideia de pureza" (Nestrovski, 2013, p.49).

> Dos anos 1980 para cá, através de estudos de autores como Néstor García CANCLINI (2003) e Jesús MARTÍN-BARBERO (2009[1986]), entre outros, a cultura latino-americana, sobretudo no século XX, vem sendo analisada não como fruto da miscigenação de "três raças primordiais", ou "puras", mas como um complexo produto híbrido; não como algo que foi fruto da interação passiva do negro com o branco e com o índio, mas como uma resultante que abriga tensão, conflito, rebeldia, relações de poder e dos desvios no uso de práticas ou objetos culturais impostos às classes subalternas. O híbrido, diferentemente do mestiço, "é produto instável [...]; pressupõe, assim, uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais situações provisórias responde sempre por formas inusitadas e inovadoras" (VARGAS; 2007:20-21) (...) o caráter particularmente híbrido da cultura latino-americana não tem seu ponto de partida no momento de fusão entre as "três raças", mas em tendências pré-coloniais dos povos que somente mais tarde se misturariam em solo brasileiro. A inclinação ao hibridismo ocorre "desde as variações dos povos indígenas de múltiplas latitudes, até seus cruzamentos com porções de africanos e ibéricos, estes já sincretizados na complexa junção entre Ocidente cristão e Oriente muçulmano" (idem:24) (NESTROVSKI, 2013, p.42)

Muitos apontam o cantor e compositor Johnny Alf como o responsável por lançar as bases do sambajazz. Sua composição "Rapaz de Bem", conhecida desde 1953 pelos que o assistiam no bar do Hotel Plaza, em Copacabana, foi gravada em 1956 e novamente em 1961 quando atingiu maior sucesso, trazendo uma linha melódica que "ficava a meio caminho do jazz e apresentava uma concepção totalmente nova para a época" (Severiano e Mello, 2006, p.324). É possível observar semelhanças com a canção-ícone "Desafinado" (Tom Jobim/ Newton Mendonça), composta anos depois. "Rapaz de Bem" antecipava fundamentos da bossa nova como a marcação do piano em acordes blocados desvinculada do contrabaixo e da bateria, investindo em um jogo rítmico que não

dava sustentação para a voz do cantor, mas que dialogava com ela. "O breque 'Vê se mora' parecia ter um duplo sentido, convidando o ouvinte a descobrir a novidade daquela construção melódica" (2006, p.324). Como cantor, Johnny Alf também incorporou procedimentos jazzísticos, tanto pela utilização do *scat* como por sua maneira de ornamentar a melodia, que lhe renderam comparações com Sarah Vaughan:

> Os ornamentos de Alf podem ser ouvidos em grande quantidade em seu primeiro LP, de 1961, Rapaz de Bem, em canções como a própria faixa-título, onde as vogais de algumas palavras são alongadas, deslizando por várias notas (...). Ainda no mesmo disco, na faixa Escuta, Johnny Alf substitui a palavra "amor" dos versos "Alivia a minha dor/ Dá pra mim o teu amor" por um pequeno improviso, transformando a frase em "Alivia a minha dor/ Dá pra mim o teu a-a-re-re-rô, ba-ba-du-duí-ra, o-o-or". Já na canção Que Vou Dizer Eu, as únicas palavras pronunciadas são "que vou dizer eu", no início da canção, "eu e você", no meio, e "você e eu", ao final, todas surgidas em meio a uma melodia cantada sem palavras (...). Mas o ponto máximo do uso de vocalises nos discos de Alf é o Tema Sem Palavras, que, como sugerido pelo próprio título, é apenas vocalizado, sem presença de letra. Nesta faixa, a voz torna-se um instrumento por completo, já que nas outras canções citadas, a voz ainda repousa num limiar entre seu uso tradicional enquanto veículo de expressão de palavras e sua utilização como transmissor de significados menos concretos (NESTROVSKI, L., 2013, p.129-131).

Miltinho foi outro cantor que se expressou através de improvisações, incluindo aí o humor e a paródia. Integrante desde a década de 40 de conjuntos vocais como Namorados da Lua e Anjos do Inferno, o cantor só veio a gravar em 1958 com os Milionários do Ritmo, grupo no qual pôde revelar seu lado mais criativo. Nessa época, fez uso de vocalidades inusitadas e bem-humoradas, buscando na comicidade um de seus eixos centrais, como nas imitações de personagens de desenhos animados, Pica-Pau e Pato Donald, inseridas na versão do grupo para "*Tea for Two*". Este comportamento "situa o cantor de modo similar aos artistas do teatro de revista, que não por acaso reservam suas semelhanças com artistas americanos do *vaudeville*, cujos improvisos eram recheados de personificações e caricaturas" (Nestrovski, 2013, p.136).

Leny Andrade, uma das cantoras mais emblemáticas do sambajazz, nasceu numa família de músicos populares e eruditos, e estudou piano desde os 8 anos de idade, o que lhe permitiu adquirir conhecimento formal numa época em que isso não era habitual

entre cantores populares. Estreou em programas de calouros como cantora mirim e depois, profissionalmente, na Orquestra de Permírio Gonçalves aos 15 anos em 1958. Mas o que de fato determinou sua formação como cantora, foi a experiência adquirida nos bares do Beco das Garrafas[41], onde pôde travar contato com instrumentistas adeptos do sambajazz e com a improvisação. Num desses bares conheceu Sérgio Mendes que lhe emprestou discos de cantoras como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, sua iniciação ao canto jazzístico. Sua admiração por Dolores Duran e por seu "improviso em Fim de Caso foi (...) uma espécie de gatilho para que Leny tomasse este tipo de procedimento como algo fundamental em seu canto, o que a partir daí passaria a caracterizar e diferenciá-la como intérprete" (Nestrovski, 2013, p.69). A cantora, ainda que explorasse a linguagem do jazz, preservou também aspectos do samba-canção que contribuíram para que desenvolvesse uma sonoridade única:

> Leny Andrade (...) abordou o canto a partir de um procedimento do jazz, o *scat singing*, incorporando sua estrutura e aspectos de sua sonoridade (como a utilização em larga medida da escala pentatônica), mas aplicando a ele novos sons e novas funções, que permanecem numa espécie de fusão cujos conflitos nunca se apaziguam, já que é possível detectar sempre os aspectos oriundos do jazz separadamente dos aspectos vindos do samba-canção ou da bossa nova (a colocação da voz, o tipo de *vibrato*, por exemplo, mostram sempre de onde vieram). (...) Talvez a figura de quem tenha mais se aproximado em termos vocais neste período tenha sido Johnny Alf. No entanto, Leny leva o improviso vocal mais adiante que ele, desenvolvendo-o num repertório mais eclético e utilizando sua voz de modo mais amplo em termos de timbre, tessitura e trejeitos (*vibrato*, *glissando*, ornamentação, etc.). Leny Andrade configura-se, portanto, como figura única no que diz respeito ao desenvolvimento do canto no âmbito da canção popular brasileira. Seu scat é, sem dúvida alguma, uma interpretação brasileira de um procedimento oriundo do jazz (NESTROVSKI, 2013, p.142).

A cantora Elza Soares, depois de passagens por programas de auditório e uma orquestra de baile, foi descoberta por Aloysio de Oliveira que a levou para gravar na Odeon, em 1959. "Atuando nessa empresa pelos seguintes quinze anos, viveu uma fase de ouro de sua carreira, quando, com sua personalíssima voz rouca e um senso rítmico de

[41] O Beco das Garrafas era uma pequena ruela situada perpendicularmente entre as ruas Duvivier e Rodolfo Dantas, em Copacabana, cujo nome era devido à quantidade de boates que nele se aglomeravam. No Beco das Garrafas, muitos dos grandes instrumentistas e cantores da época se apresentavam numa base diária (Nestrovski, L., 2013).

inigualável precisão, consagrou-se como uma das mais originais e competentes cantoras de samba de todos os tempos" (Severiano, 2009, p.417). Na construção de seu estilo, Elza incorporou o *growl*, efeito típico do jazz, aprendido pela imitação de Louis Armstrong:

> A impressão para o ouvinte é de uma voz rascante (ARAÚJO; FUKS, 2001, p.281) e está sendo usada muita pressão de ar para sua produção. Seu mecanismo de produção envolve vibrações regulares das pregas vocais em co-oscilação com estruturas supraglóticas, particularmente o ligamento ariepiglótico, cartilagens aritenóide e epiglote e mesmo das mucosas da faringe (SAKAKIBARA et AL., 2004). As aritenóides são tensas contra a epiglote e entram em vibração durante a fonação, perturbando a voz modal. Na análise acústica realizada por Araújo e Fuks (2001) em dois exemplos com growl, foi identificada a presença de subarmônicos "indicando que neste efeito as estruturas supraglóticas da epiglote e aritenóide vibram em alguns casos de forma regular" (PICCOLO, 2006, p.93).

A análise do canto de Elza Soares pode contribuir para a discussão sobre o quanto a sistematização do ensino do canto popular pode interferir na realização artística, principalmente se considerarmos a busca por um canto saudável, inerente a muitas das metodologias em voga. A discussão é pertinente, uma vez que a cantora, que aparentemente desenvolveu algum tipo de desgaste vocal decorrente do uso radical da voz – que é o caso do efeito *growl* – continua na ativa e cantando de forma cada vez mais expressiva. Piccolo preocupa-se que, "sob a justificativa de se 'corrigir defeitos', alguns aspectos fundamentais e característicos da interpretação do canto popular" "sejam desprezados em nome de uma pretensa 'saúde vocal'" (2006, p.78).

> Rodolfo (Piccolo, 2003) cita o exemplo de Elza Soares como um caso de estudo à parte e diz que é "um verdadeiro milagre" estar cantando até hoje. Conta que nos anos 70 ela tinha uma voz plena e usava aqueles efeitos que usa até hoje. Mas naquele tempo não tinha acontecido nada. "Agora, você vai fazendo, fazendo, fazendo, no que dá? Ela está com a voz raspada, com a voz soprada". Ao mesmo tempo, ressalta que não gostaria que ela cantasse hoje como cantava antes: "porque às vezes, o que a gente chama de defeito se tornou uma herança musical, aquilo é uma marca da pessoa, é uma impressão digital, é uma coisa tão pessoal e tão fundamental pra expressão daquela pessoa...". Por outro lado, diz que ela tem "super agudos, notas que quase você não tem no piano. [...] É um registro que muita cantora saudável, com a vozinha toda no lugar, não tem (PICCOLO, 2006, p.76-77).

Atualmente, principalmente na área da sistematização do ensino vocal para teatro musical e para a música pop norte-americana, pesquisam-se formas saudáveis de utilização de diversos tipos de distorções vocais[42]. A utilização dessas técnicas pode trazer muitos benefícios para o canto popular brasileiro, considerando-se que não interferirão na naturalidade e na expressividade do intérprete. Mas a discussão que se coloca é mais profunda. A música popular sempre foi um campo suscetível a experimentações e muitos cantores desenvolveram formas inéditas de canto por não terem receio de se arriscar em prol de sua identidade artística. Ao investirmos em metodologias para o ensino do canto popular, devemos cuidar para que estas "formem" as vozes, e não as "formatem", inibindo sua exploração.

Durante a década de 1960, o canto jazzístico continuou a influenciar diversos artistas brasileiros, como Wilson Simonal, por exemplo, que se tornou um dos maiores *performers* na história da música brasileira, tendo realizado memorável dueto com a diva do jazz Sarah Vaughan. Elis Regina, em seus primeiros trabalhos, também trouxe a marca do sambajazz[43], aos poucos diluída num estilo mais personalizado. Podemos destacar, ainda, o caso de cantoras brasileiras que, aproveitando a popularidade da bossa nova nos anos 1960, construíram suas carreiras no exterior, conectadas a diversas vertentes musicais derivadas do jazz, como Astrud Gilberto, Flora Purim, Tania Maria e, recentemente, Bebel Gilberto e Luciana Souza. Mesmo com a ascensão da bossa nova, o sambajazz continuou se desenvolvendo, convivendo com o novo samba e novamente influenciando-o durante os anos 1960, através dos arranjos feitos para os festivais da canção.

---

[42] O ensino de técnicas para a produção de efeitos e distorções vocais vem sendo abordado em métodos de canto popular, como, por exemplo, o *Estill Voice Training*™, da norte-americana Jo Estill, e o *Complete Vocal Technique*, da suíça Cathrine Sadolin (2005), métodos que têm como objetivo "o uso flexível e consciente de determinados ajustes de fonte e de filtro, com vistas à obtenção de sonoridades específicas" (Mariz, 2013, p.44).

[43] Como se pode comprovar em suas interpretações para "Menino das Laranjas" (Theo de Barros) e "Upa Neguinho" (Edu Lobo/ Gianfrancesco Guarnieri), e nos duetos que realizou nos anos 1960 com Elza Soares ("Devagar com a Louça", de Haroldo Barbosa e Luis Reis) e Wilson Simonal ("Vem Balançar", de Walter Santos e Tereza Souza), durante o programa O Fino da Bossa.

IV – Modernização

Novos parâmetros vocais

O projeto de um samba moderno no final da década de 1950 se articulava com as ideias desenvolvimentistas do governo do presidente Juscelino Kubitschek, que buscava aderir ao processo de urbanização e assumir uma atitude cosmopolita tanto no plano socioeconômico quanto no cultural (Naves, 2010, p.25-26). Tom Jobim e Vinicius de Moraes deram os primeiros passos ao compor um cancioneiro dentro de uma concepção moderna, tanto nos aspectos musicais quanto no texto, adotando, para isso, a "estética do menos", rejeitando nesse processo "as tradições comprometidas com o excesso" (2010, p.26), como o dramático samba-canção dos anos 1950. A chegada de João Gilberto, registrando[44] a composição de Tom e Vinícius "Chega de Saudade" em agosto de 1958, trouxe os elementos que faltavam para o surgimento desse novo samba que se tornaria conhecido como bossa nova[45]. Nessa gravação, Gilberto extraiu do samba o que lhe era central e investiu em parâmetros pouco explorados como a relação contrapontística entre instrumento e voz, atualizando concepções de interpretação que melhor aproveitavam o que os cancionistas estavam realizando no campo da composição. O estilo lançado pelo cantor deu impulso ao nascimento de uma nova escola na qual os intérpretes utilizavam suas tessituras mais próximas ao registro da fala, valorizando assim seus timbres naturais e dicção pessoal. Contribuíram para a criação do repertório bossanovístico compositores como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, Johnny Alf, Baden Powell, João Donato, Sérgio Ricardo, Oscar Castro Neves, Durval Ferreira, Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Dori Caymmi, além de cantoras como Alaíde Costa, Sylvia Telles, Leny Andrade, Wanda Sá, Astrud Gilberto e Nara Leão.

---

[44] A composição já havia sido gravada por Elizeth Cardoso meses antes no LP histórico *Canção do Amor Demais*, apenas com canções de Tom e Vinicius, e já trazendo João Gilberto ao violão.

[45] Termo utilizado desde os anos 30 para designar um jeito novo, engenhoso, diferente de fazer qualquer coisa. Foi utilizado pela imprensa carioca para nomear a música produzida por jovens músicos de classe média que realizavam experiências com o samba urbano na virada da década de 1950 para 1960 (Severiano, 2009, p.329).

Após a intervenção de João Gilberto, a tendência estética que enfatizava o canto falado tornou-se predominante, não eliminando, no entanto, aquela mais ligada ao canto lírico, que continuou a existir, denominada, a partir de então, *estilo antigo* (Machado, 2012, p.20). Este *estilo antigo* pode ser percebido nas vozes dos cantores veteranos que continuaram gravando, como Elizeth Cardoso e Cauby Peixoto, mas também, em algum grau, em cantores de gerações posteriores, como, por exemplo: Pery Ribeiro, filho de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins que se dedicou à bossa nova mas manteve a emissão típica do samba-canção; Clara Nunes, que também preservou, de forma sutil, a impostação e o *vibrato*; Ney Matogrosso, discípulo vocal de Ângela Maria; e Cida Moreira, que aliou a emissão das cantoras de samba-canção dos anos 1950 à dramatização do cabaré alemão. Além disso, continuou bastante forte a influência do sambajazz em cantores mais extrovertidos, como Elis Regina. Pode-se dizer que, a partir de então, as diversas tendências vocais conviveram e se influenciaram de maneira mais intensa. Nestrovski, ao comentar o *vibrato* na voz de Paulinho da Viola, nos mostra como certos elementos do canto tradicional perduraram reavaliados pelos cantores modernos:

> Ele usa pouco *vibrato*; geralmente num fim de frase ("Não posso definir aquele a-*zul*"), mas também para reforçar certas sílabas ("Senti-*men*-tos, em meu peito eu *te*-nho de-*ma*-ais"), Às vezes, canta um trecho inteiro a seco. E é justamente por isso que o *vibrato* tanto importa: na vibração delicada da voz, sempre controlada e justa, abre-se uma fresta para outro tempo, resgatado sem sentimentalismo (NESTROVSKI, A, 2009, p.264).

Nos anos 1960, muitos dos músicos ligados à bossa nova se engajaram na criação de uma canção politizada, atuando de forma crítica e participativa nos textos dessas canções e influenciando novos cancionistas que "procuraram conciliar a veia experimental de compositores e intérpretes como Tom Jobim e João Gilberto com as informações políticas e culturais de um momento marcado pela busca de igualitarismo social, de liberdade política e pelo sentimento de brasilidade" (Naves, 2010, p.40-41). Essa canção politizada tornou-se conhecida pela sigla MPB e os novos cancionistas como Chico Buarque, Edu Lobo e Geraldo Vandré consolidaram a prática dos próprios autores interpretarem suas composições.

O rock, que despontou no fim dos anos 50 através de versões de músicas estrangeiras, ganhou novas canções nos anos 60, através da Jovem Guarda, fortalecendo-se nas próximas décadas. Após as transformações operadas no gênero pelo grupo inglês *The Beatles*, influenciou também, no final dos anos 60, a atitude musical e vocal dos intérpretes da Tropicália, que incorporaram à sua emissão estridências e sonoridades inusitadas.

4.1. Depuração

Mammì (1992, p.65) encontra na concepção estética de Tom Jobim um comprometimento com o canto, pois, para ele, suas melodias "compridas, complexas e livres" não podem ser esquematizadas nem modificadas em suas linhas essenciais sem perder o caráter, impondo-se, por esse motivo, sobre os outros elementos da composição. Nesse sentido, sua música seria de natureza fundamentalmente distinta da do jazz que tem ênfase na harmonia e nas melodias "compactas, claramente seccionadas e organizadas em volta de centros tonais definidos", ou seja, funcionalmente voltadas para a improvisação:

> O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, privilegia o acorde. A harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas. É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade. (MAMMÌ, 1992, p.64-65)

Para o pesquisador, o alto grau de profissionalização[46] do jazz e o desempenho virtuosístico ostensivo através de instrumentos com ataques de alta definição como os metais, seriam outras características fundamentais que distinguiriam o estilo norte-

[46] Mammì (1992, p.64) destaca que "a organização interna da big band, na década de 1930, repete a da fábrica" e que "a atividade do músico é altamente especializada, como a do operário na divisão taylorista do trabalho", ressaltando que "o produto final, porém, não é o resultado da mera divisão de tarefas, e sim da adição de atos criadores".

americano da bossa nova. Esta, diferentemente, tenderia a apresentar "seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite" (Mammì, 1992, p.65). Então conclui que "se o jazz é vontade de potência a bossa nova é promessa de felicidade" (1992, p.70). No texto "A Gaia Ciência", Wisnik (2004) faz sua própria análise deste texto de Mammì, destacando as consequências que as diferenças observadas têm para o uso da voz no canto americano e o no brasileiro:

> Essa tendência contrastada para estruturas melódicas voltadas para a harmonia e para a improvisação (no jazz) ou centradas no seu próprio movimento modulante e harmonicamente nuançado (na bossa nova) tem consequências opostas para o sentido do canto na música americana e brasileira: no jazz, a vocação do canto é instrumental, tendendo a se considerar uma voz "tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento"; na bossa nova, a vocação do canto é a "intuição lírica", tendendo a uma espécie de autossuficiência que preserva e sublinha o nexo necessário entre a voz e a palavra, consistindo na própria "forma sublimada do falar" (WISNIK, 2004, p.220-221).

A análise de Mammì da versão em inglês de Gimbel para "Garota de Ipanema" (Tom e Vinicius) demonstra como a prosódia da língua pode determinar aspectos musicais:

> Nada ilustra tão bem a transformação do tempo indeterminado e afetivo da bossa nova no tempo industrial da música norte-americana, como a versão em inglês de "Garota de Ipanema", realizada por Norman Gimbel. A tradução é ruim, sem dúvida; mas serve a um gosto e sensibilidade diferentes. "Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça, é ela menina" vira: "*Tall and tan and young and lovely, the girl from Ipanema*". Os versos em inglês têm várias sílabas a menos e recortes diferentes entre as frases, que obrigam a um rearranjo da melodia: menos notas, frases mais regulares e síncopes mais marcadas. Com suas oposições simétricas de adjetivos, feitas para serem acompanhadas por um estalar de dedos, "*Girl from Ipanema*" transforma o requebro da moça em tempo de metrônomo. *Tall and tan*, tique e taque. Nos versos originais, mesmo sem música, o tempo escoa, não bate (MAMMÌ, 2004, p.13-14).

Segundo o ensaísta, Tom Jobim, "profissional desde sempre, parece aceitar o pendor amadorístico da bossa nova como uma convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado". Suas orquestrações resistem "às tentações complementares de um tecnicismo jazzístico", além de possuírem um "caráter oscilante, vago" ao privilegiarem instrumentos com "ataque pouco definido, como as cordas e a

flauta", atitude "funcional para o predomínio absoluto da linha melódica, porque nega aos outros parâmetros a possibilidade de desenvolvimento autônomo" (MAMMÌ, 1992, p.65).

O comprometimento de Tom Jobim com linhas melódicas elaboradas fica evidente em muitas de suas obras realizadas em parceria com Vinícius de Moraes que antecedem a bossa nova, como "Estrada Branca", "Modinha" e "Canção do Amor Demais", que possuem inspiração erudita[47], o que "coloca a dificuldade de classificar as suas composições a partir dos critérios que se pautam pela oposição entre 'erudito' e 'popular'" (Naves, 2010, p.35). Essas composições foram registradas por Elizeth Cardoso em seu LP *Canção do Amor Demais*, de 1958, um álbum dedicado às "canções de câmara" (Homem e Oliveira, 2012, p.57) dos dois compositores. Sobre essa obra, Claudio Santoro "um dia ouviu de Villa-Lobos: 'Você, Claudio, que gosta de fazer canções, tome cuidado porque agora tem o Tom Jobim que anda por aí fazendo coisas formidáveis'" (2012, p.73). Os aspectos eruditos dessas canções ficaram ainda mais evidentes após muitas delas terem sido registradas no LP *Por Toda Minha Vida* por Lenita Bruno, cantora que conseguiu, de forma especial, compatibilizar o canto lírico com as melodias de Tom. Os arranjos ficaram a cargo de Léo Peracchi, marido de Lenita, que era compositor, arranjador, regente e pianista e havia sido professor de Tom, além de apresentá-lo a Villa-Lobos, de quem era amigo (2012, p.73). O LP teve ainda a particularidade de registrar pela primeira vez o clássico "Eu Sei Que Vou Te Amar", de Jobim e Vinícius. O maestro, na contracapa do disco, identificou no projeto e na maneira de cantar de Lenita algo inédito na música brasileira:

> Lenita Bruno aqui se apresenta em toda a doçura e plenitude de sua voz, o que empresta a esta gravação, creio, uma categoria inédita no Brasil. (...) Este LP nunca teria existido não fosse o desassombro de Irineu Garcia, que tem a coragem de lançar, nesta altura dos acontecimentos, um disco como este em que só as despesas da orquestra foram astronômicas (JOBIM *apud* HOMEM E OLIVEIRA, 2012, p.75).

Depois disso, outras cantoras líricas registraram a obra de Tom Jobim, como Maria Lúcia Godoy (para quem o maestro compôs "Gávea", transformada em "Sabiá" após

[47] A incursão do compositor por vertentes eruditas não cessou com o advento da bossa nova, e podemos destacar alguns trabalhos posteriores em que essa estética é recuperada, como as composições "Luiza" e "Tema de Amor de Gabriela" e o disco sinfônico *Matita Perê.*

parceria com Chico Buarque) e Céline Imbert (que dedicou um álbum a Vinicius, no qual constam parcerias com Tom), além de intérpretes populares com influência lírica como Vânia Bastos. Ney Matogrosso, no álbum *O Cair da Tarde* de 1997, registrou lado a lado músicas de Jobim e de Villa-Lobos, revelando afinidades entre os dois compositores.

A migração de Vinicius de Moraes do campo acadêmico para o popular trouxe a influência da alta cultura também para as letras das canções:

> (...) A partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos anos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. O paradigma estético resultante dessa migração, nas parcerias de Vinicius com Tom Jobim, poderia nos remeter, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin. Nas de Tom Jobim com Newton Mendonça, ao sentido irônico, paródico ou metalinguístico das canções de Cole Porter. (WISNIK, 2004, p.215-216).

Para Naves (2010, p.20-21) "a música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo", passando os compositores a atuar "criticamente no processo de composição". A autora propõe a expressão "canção crítica" como conceito para se refletir sobre este tipo de composição. Nesse sentido, podemos dizer que João Gilberto foi responsável por reproduzir essa postura no plano vocal, chegando a uma espécie de "canto crítico" pela primeira vez na história da música popular brasileira.

Apesar de "Chega de Saudade" ter sido registrada em 1958 por Elizeth Cardoso, o estilo conservador da cantora não ofereceu a radicalidade necessária ao nascimento do novo samba, e a bossa nova só se estabeleceu, de fato, com a regravação da canção por João Gilberto no final do mesmo ano, consolidando-se através do lançamento de seu LP *Chega de Saudade,* no ano seguinte. Com essas gravações, o cantor instaurou um novo paradigma para a emissão vocal que "desnudava a voz de qualquer recurso artificialista", exigindo assim "um grande rigor técnico no sentido de precisão na emissão das notas que não usufruíam do recurso do *vibrato*, por exemplo, como elemento

dissimulador de uma instabilidade na afinação" (Machado, 2012, p.26). Entre outros recursos dramáticos que foram descartados estavam *portamentos, fermatas* e prolongações de notas, aspectos que nos anos 1950 ainda eram determinantes para uma boa interpretação, sendo valorizados os recortes rítmicos e a coloquialidade da canção. Ao realizar as canções bossanovísticas, repletas de saltos e dissonâncias, sem o auxílio de artifícios melódicos, o cantor estabeleceu um virtuosismo não ostensivo, imperceptível numa audição desatenta, o que faz com que muitos atribuam seu estilo discreto à ausência de recursos vocais[48].

Esse comportamento vocal visava facilitar o caminho entre a canção e o ouvinte e fazia parte da construção de um projeto musical que previa violão e voz atuando de forma integrada. A diminuição do volume da voz tinha, nesse sentido, uma razão estrutural, pois o violão "sem amplificação elétrica, atinge o máximo de seu rendimento acompanhando a voz num volume bem próximo da fala corrente", esta devendo atuar "sem tratamento especial, pois basta uma leve impostação para encobrir a atuação e o brilho do instrumento" (Tatit, 2002, p.162). Também estrutural era a forma com que João Gilberto articulava o ritmo da melodia, ora recortando as sílabas, estabelecendo um contraponto rítmico com o violão, ora ligando as frases e fazendo uso de *rubatos* para adiantá-las ou atrasá-las, chegando assim à naturalidade da fala:

> Distribuindo os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da emissão vocal ininterrupta, João Gilberto cria uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se autossustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver. Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apóie sobre os acordes do acompanhamento. Muitas vezes, o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal. (MAMMÌ, 1992, p.67)

---

[48] No LP *Chega de Saudade*, além de registrar outras composições de Tom Jobim, como "Desafinado" (Tom Jobim/Newton Mendonça) e "Brigas Nunca Mais" (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes), e gravar compositores importantes para a bossa nova como Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, João Gilberto reinterpretou sambas tradicionais, como "Rosa Morena" (Dorival Caymmi,1942) "Aos pés da cruz" (Zé da Zilda/ Marino Pinto, 1942) e "Morena Boca de Ouro" (Ary Barroso, 1941), "todos eles devidamente 'joãogilbertizados'. Tal como no primeiro LP, essa tendência permaneceria pelo tempo afora, incluindo no repertório do cantor, além de muitos sambas, marchinhas, marchas-rancho, valsas, boleros, foxes e até um baião, chamado "Undiú", de João Gilberto" (Severiano, 2009, p.330-331).

Nestrovski enumera outros detalhes sutis da interpretação do cantor:

> Entre suas notas de bravura está um baixo virtual, uma nota grave demais para ser cantada, mas que ele faz a gente imaginar, sussurrando palavras sem tom.
>
> Também é um grande cantor de consoantes. Palavras simples como "faz força, se domina", ganham outra dimensão poética quando ele ressalta as sibilantes do meio – '-ça/ ssse domina" – transformando as palavras na imagem oral do que está escrito. Quando ele canta, não há uma sílaba desperdiçada. Pequenas variações de altura ou de timbre alteram a consistência das notas; e, quanto mais de perto se ouve, mais riqueza se encontra. É como uma vida subaquática, preciosa, que a gente precisa mergulhar para conhecer (NESTROVSKI, A., 2000, p.113-114).

O articulista destaca a importância do controle respiratório sem o qual Gilberto não poderia realizar seus recortes particulares com tamanha autonomia:

> Há duas obsessões que vão se traduzindo nesses milhares de compassos cuidadosamente ensaiados, até o ponto da maior liberdade: a linha e o ar. O que João Gilberto faz como ninguém é reinventar uma canção como uma sequência nova de linhas, de comprimento e perfil insuspeitados. Preste atenção à quantidade de sílabas ligadas sem nenhuma interrupção. Em *Sampa*, por exemplo, ou *Águas de Março*. Ou em *Eu Sambo Mesmo*, onde o final de um verso e o início de outro ficam ligados: "Mexe com a gente/ Dá vontade de viver/ A minoria diz que não gosta/ Mas gosta" – tudo isso numa linha só.
>
> Cada grupo de sílabas forma uma espécie de objeto sonoro, uma frase-objeto, completa em si, que pode ser deslocada mais para frente, ou mais para trás do que o habitual. Essa compreensão estranha da frase musical é muito característica e mais pessoal do que a entoação *cool* do cantor de microfone. E ela só pode ser posta em jogo pelo controle da respiração. João Gilberto é um grande cantor do ar, que ele domina como um verdadeiro instrumento (NESTROVSKI, A., 2000, p.113).

Angelo Fernandes (2009, p.205) explica que "aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória". No canto lírico, que exige demasiada pressão subglótica, desenvolveu-se uma técnica que pudesse viabilizar, sem prejuízo da saúde vocal, o intenso processo respiratório necessário à produção sonora, a técnica do *appoggio* (literalmente, apoio):

> Uma vez que os pulmões não são músculos, eles dependem dos movimentos do diafragma e de outros músculos do tórax e abdômen durante o processo respiratório. Respirar para se sustentar o som exige um esforço integrado de, pelo menos, 36 músculos posturais, inspiratórios e expiratórios. Além disso, a atividade de cada indivíduo é peculiar e depende de muitos fatores, incluindo o formato da caixa torácica. O caminho mais eficaz para se administrar a respiração e levar a musculatura envolvida neste processo a cumprir adequadamente seu papel durante o canto é, segundo a recomendação de grande parte dos atuais cientistas da voz, a técnica do *appoggio*. (...) O *appoggio* consiste na ação prioritariamente muscular abdominal mantendo o diafragma e a musculatura intercostal externa acionados, relaxando-os de forma mais lenta e gradativa, do princípio ao fim da frase. Durante essa ação o esterno deve permanecer levemente elevado e os ombros baixos. Essa manutenção é o mais difícil de aprender sobre o apoio. (...) Neste treinamento é importante lembrar os cantores que, como o diafragma e a musculatura intercostal externa são músculos inspiratórios, eles poderão, pois, manter durante o canto uma sensação contínua do ato de inspirar (FERNANDES, A, 2009, p.205-211).

Piccolo (2006, p.80) ressalta que "a principal diferença mencionada pelos professores entre a técnica para o canto popular e o lírico relaciona-se aos níveis distintos de se utilizar os mesmos mecanismos de funcionamento do corpo. Por exemplo, usa-se o mesmo mecanismo de apoio, mas no canto lírico esse apoio será maior, pois frequentemente a intensidade do som desejada é maior".

Podemos compreender a técnica do apoio como um melhor aproveitamento de processos fisiológicos naturais, pois, para falarmos, necessariamente temos que equacionar a respiração para que possamos chegar ao final da frase. Nesse sentido, treinando a própria respiração durante a execução das canções, João Gilberto chegou, de forma intuitiva, a um processo semelhante ao apoio praticado pelos cantores líricos (obviamente, devido ao uso previsto do microfone, sem necessidade de grande potência), visto que não poderia manter as frases musicais por durações tão longas e de maneira tão uniforme se não tivesse esse tipo de controle. Vale a pena lembrar que o cantor iniciou sua carreira imitando Orlando Silva, que tinha um canto inspirado na técnica lírica.

O treinamento obsessivo das canções, na busca por um estilo próprio, fez com que João Gilberto, indiretamente, trabalhasse diversos aspectos vocais. Castro relata como o intérprete afastou-se da cena musical carioca em 1955, descontente com os rumos de sua

carreira, passando oito meses em Diamantina, na casa da irmã, trancando-se no quarto e no banheiro dia e noite com o violão para se aperfeiçoar:

> Descobriu que a acústica do banheiro era ideal para ouvir a si próprio e ao violão. Todos aqueles ladrilhos e azulejos, infiltrados havia anos de umidade e vapor, formavam uma espécie de câmara de eco – as cordas reverberavam e ele podia medir sua intensidade. Se cantasse mais baixo, sem *vibrato*, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando o seu próprio tempo. Para isso, teria de mudar a maneira de emitir, usando mais o nariz do que a boca (CASTRO, 2013, p.141).

O perfeccionismo do cancionista, que se tornou notório, fez com que se ligasse à vocação artesanal da bossa nova pelo caminho oposto, pois, "sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação – pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado" (Mammì, 1992, p.66). Para Tatit (2008, p.177-178), Gilberto operou através do gesto da *triagem* estética, extraindo do samba o que lhe era central:

> A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência da voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a ideia dominante de que "música artística" só existe no campo erudito. Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intata, tanto no ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a bossa nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira (TATIT, 2008, p.49-50).

Enquanto Tom Jobim estruturava suas canções baseado em harmonias e melodias complexas, João Gilberto, no sentido oposto, promoveu a simplificação do samba. Os gestos aparentemente antagônicos se aliaram "na busca do núcleo vital da canção, por trás dos estilos, das modas e de todas as variáveis de época" (Tatit, 2002, p. 162). Dessa

maneira, os cancionistas foram responsáveis pela seleção dos "recursos essenciais para a criação de uma espécie de canção absoluta" (2008, p. 100-101). Os músicos destacar-se-iam da bossa nova enquanto movimento musical, decantando o samba e produzindo uma música que traz "dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país" (2008, p.179), e para a qual os cancionistas se voltariam de tempos em tempos, quando os excessos ameaçassem a integridade da canção.

Nos anos 1960, compositores egressos da bossa nova dirigiram-se às questões culturais e políticas do país. Vinícius compôs afro-sambas com Baden Powell; Carlos Lyra lançou a "Canção do Subdesenvolvido" e "Pau de Arara"; Sérgio Ricardo, "Esse Mundo é Meu"; e Nara Leão liderou a temporada do show *Opinião*, lançando as bases da MPB, consolidada em seguida por novos artistas, como Edu Lobo, Geraldo Vandré e Elis Regina. Para Tatit (2008, p.180), nessa fase a bossa nova "já havia desaparecido, mas sua menção produzia um efeito nostálgico de boa qualidade e de possível continuidade musical".

4.2. Ascensão das cantoras e dos compositores-intérpretes

O golpe de 1964 provocou reações na classe artística, particularmente no campo teatral. Surgiu, nessa época, um tipo de teatro musical político que vigoraria até os anos 1970, década em que as peças de Chico Buarque intensificariam o diálogo entre a dramaturgia e a canção. Uma das primeiras peças a incorporar essa temática foi o espetáculo *Opinião* (1965), escrito por Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, pertencente a um novo modelo de teatro que se firmava nos anos 60, inspirado pela obra de Bertolt Brecht. O espetáculo levava ao palco gêneros brasileiros diversos como o baião e o samba[49], e era focalizado na figura de Nara Leão, cantora associada à bossa nova, mas que já se aventurava no repertório de cunho político. A cantora seria a primeira de uma nova linhagem de figuras femininas fortes, contribuindo para que a música popular brasileira

[49] Durante a apresentação, três personagens principais alternavam-se representando diferentes estratos sociais: a alta classe-média, o morador do morro e o retirante nordestino, representados pela cantora de bossa-nova (Nara Leão), o sambista (Zé Keti) e o cantor de baião (João do Vale) (Freitas Filho, 2006, p.63-64).

testemunhasse "a atuação crepuscular dos cantores *strictu sensu* e o nascimento da era dos compositores-intérpretes[50] e das vozes femininas" (Tatit, 2014, p.216).

O vínculo do teatro engajado com o imaginário popular não era expresso apenas na escolha do repertório musical, mas também na dicção coloquial do texto utilizada também nas canções, contrapondo-se à dicção erudita das peças montadas pelo TBC, companhia criada em 1948 e considerada elitista pelos jovens politizados por investir num repertório internacional no qual não havia personagens pobres (Freitas Filho, 2006, p.25).

A canção engajada se traduzia, no plano vocal, pela forma enfática com que as músicas eram cantadas. Dessa forma, a peça *Opinião* ganhou contundência com a substituição de Nara Leão por Maria Bethânia, por conta de seu timbre grave e emissão altamente teatralizada que se compatibilizaram perfeitamente com o tema político. Na música "Carcará", em dado momento, ela partia da declamação de estatísticas sobre retirantes em busca de melhores condições de vida e logo rompia os limites da fala, alcançando as alturas características do canto, mas mantendo a entonação teatral:

> Maria Bethânia, que inicialmente cria uma imagem de artista politizada pelo trabalho que realizou no espetáculo Opinião, consolidará no canto popular um lugar especial para a voz grave, de expressão direta e articulação rítmica capaz de particularizar suas interpretações, porque totalmente baseada na valorização expressiva da palavra e na construção de um fraseado rítmico dramatizado. Ao longo de sua carreira, Bethânia deixará cada vez mais clara a presença da fala teatralizada como elemento norteador de seu canto e consagrará a criação de uma dramaturgia para a realização do espetáculo musical (MACHADO, 2012, p.30).

Avessa ao rótulo de artista engajada que a crítica musical pretendia lhe imprimir, Bethânia, apesar do sucesso retumbante que sua participação no espetáculo lhe proporcionara, afastou-se dos holofotes e voltou para Salvador. Em 1966, voltou ao Rio de Janeiro e retomou seu trabalho, livre de imposições e "ignorando qualquer tipo de

---

[50] Entre os poucos artistas exclusivamente intérpretes que se destacaram na década de 1960 podemos citar Pery Ribeiro, Wilson Simonal e Jair Rodrigues. Este último, que iniciara a carreira como cantor de sambas, se mostraria extremamente versátil ao compor um duo com Elis Regina em 1965 no programa O Fino da Bossa, e depois ao defender a canção "Disparada" (Theo de Barros e Geraldo Vandré), no II Festival da Record, em 1966, numa interpretação histórica. Criou, nessa época, um estilo enfático e bem humorado, utilizando a voz em toda sua extensão e valorizando especialmente a região mais aguda do sub-registro de peito.

comportamento vocal preestabelecido", e, conforme sua carreira avançava, incorporou a seus shows "elementos da linguagem teatral, inclusive a própria direção cênica" (Machado, 2011, p.39-40), com textos declamados, principalmente os de Fernando Pessoa, entremeando as canções. Com o tempo, diversos signos comporiam sua identidade artística, em particular aqueles ligados às tradições religiosas afro-brasileiras.

Em *Arena conta Zumbi*, de 1965, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal se associaram ao compositor Edu Lobo para contar a saga nordestina e seiscentista dos Palmares. Entre os atores-cantores que participaram da montagem não havia um foco na especialização vocal – até por que os teatros que comportavam os espetáculos políticos eram de pequenas proporções – e Freitas Filho (2006, p.67) constata, através da gravação do espetáculo, que a orientação vocal dos atores era "falha". Ele avalia que "hoje, com o que se sabe de técnica da voz, qualquer elenco poderia render mais", ressaltando, no entanto, que isso não os impediu de impactar o público com suas interpretações, pois o que faltava "em afinação e qualidade de timbres" sobrava "em garra e senso teatral[51]". O autor destaca também a qualidade das canções do espetáculo, "capazes de sobreviver fora do contexto original", como "Upa Neguinho" e "Zambi", que se popularizaram após reinterpretação de Elis Regina.

Elis Regina conquistou a atenção do público e da mídia após sua apresentação no I Festival da Excelsior em 1965 quando defendeu a canção vencedora "Arrastão" (Vinicius de Moraes/ Edu Lobo) que, "requintada e vibrante", mesclava "influências da bossa nova com asperezas da música nordestina[52]" (Severiano, 2009, p.347). O festival foi veiculado através do novo meio que se popularizava: a televisão, que chegou ao Brasil em

---

[51] Isso em breve mudaria, pois os atores-cantores estariam entre os primeiros intérpretes a incorporarem o estudo da técnica vocal voltada para o canto, como atesta Ney Matogrosso em entrevista a Piccolo. O cantor relatou que, antes de lhe ensinar, a professora Fernanda Gianetti já trabalhava com atores-cantores (entre eles Marília Pêra, Marcos Nanini e Zezé Motta), ressaltando, ainda, que isso era uma preocupação muito mais dessa classe artística do que dos cantores populares (Piccolo, 2006, p.44).

[52] A valorização de temas nordestinos na música dos anos 1960, assim como do uso de procedimentos modais e rítmicos típicos do gênero, era "um importante instrumento de caracterização de uma identidade, esteja ela ligada ao Brasil de uma maneira geral ou ao nordeste brasileiro" (Tiné, 2008, p.29). Este tipo de abordagem foi usado em larga escala, na época, por diversos compositores engajados e, particularmente, por Edu Lobo, que, após sua vitória no I Festival da Excelsior com Arrastão, se tornaria novamente vencedor no III Festival da Record em 1967 com outra canção de inspiração nordestina, "Ponteio", feita em parceria com Capinan.

1950 e "teve sua programação concebida por egressos das estações de rádio" (Bryan e Villari, 2014, p.21).

A TV viveu, nos anos 60, sua fase de maior interação com a música, através de programas como *O Fino da Bossa, Jovem Guarda* e *Bossaudade*, e de uma sequência de memoráveis festivais de canções, realizados pela TV Record de São Paulo, pela TV Globo do Rio e pelas TVs Excelsior do Rio e de São Paulo (Severiano, 2009, p.347). Elis, ao participar de festivais e ser escalada para apresentar *O Fino da Bossa*, tornou-se um símbolo desse período. Com seu canto enérgico e, por vezes, ácido, estabeleceu um alto padrão técnico-interpretativo, fazendo "uso de todos os recursos vocais possíveis para que sua expressividade, bastante passional, [pudesse] se projetar sobre a canção" (Machado, 2012, p.30). Isso fica claro na análise de Machado para a interpretação de Elis da música "Na Batucada da Vida". Diferentemente de Carmen Miranda que atenuou os componentes dramáticos da canção, na versão de Elis Regina os elementos passionais são valorizados graças ao seu domínio técnico que incluía o controle do timbre, "ora escurecendo", "ora enfatizando sua metalização" (2012, p.136):

> Nesta abordagem, a presença da tragédia desde o nascimento da personagem parece não ser aceita como fato corriqueiro, visto que a cantora faz uso de diversos recursos vocais para acentuar a percepção do drama. A articulação rítmica com prolongamento de algumas vogais, como em "Mamei um litro e meio de cachaça", e a ênfase em algumas consoantes, como em "polícia" e "malícia", somadas a uma ligeira metalização do timbre, de certa forma criam uma alteração na expressão vocal, que remete a um componente de cinismo. Esse gesto impresso no plano de expressão cria para o ouvinte a imagem de um enunciador que ironiza a própria tragédia (MACHADO, 2012, p.137).

Já a análise de Borém e Taglianetti da *performance* da cantora para a música "Atrás da Porta" (Chico Buarque/ Francis Hime) demonstra que Elis atingiu um equilíbrio em que cada expressão cênica conectava-se que era sugerido na letra:

> Embora para muitos fãs Elis Regina transmita principalmente emoção, pudemos observar como ela planeja e constrói sua performance em cada canção como uma cena teatral bem estruturada, com inícios e finais de seções bem demarcados, clímax bem preparados e uma riqueza de gestos, cujos movimentos corporais incluem o tronco, braços, mãos, cabeça e, especialmente, expressões faciais, gerando um "... contraponto

> genuíno com a música" (COOK, 1998, p.263). (...) o movimento em arco que se inicia na penumbra com cabeça baixa (...), atinge um clímax com a cabeça alta e iluminada, para depois retornar à posição inicial. Elis pontua momentos importantes (...) quando inclui uma combinação de expressões faciais intensas e complexas sem o canto, ampliando e amalgamando aí o papel de atriz na canção, o que enriquece o contexto psicológico da personagem. Quando canta, Elis recorre a técnicas vocais diversas, sempre relacionadas ao conteúdo emocional da letra, em inflexões da voz com tremor, crepitação, *glissando* e diversos tipos de vibrato (ou sua ausência) (BORÉM & TAGLIANETTI, 2014, p.66-67).

Elis, Caetano Veloso e Milton Nascimento foram os cantores escolhidos por Piccolo para terem as vozes esmiuçadas em sua dissertação de mestrado. A autora realizou um mapeamento e avaliou como cada intérprete utilizava ornamentos e gestos vocais, identificando a presença de muitos efeitos – sendo que, em Elis, em comparação com os outros cantores, ocorreu maior variedade. Isso mostra que a simplificação operada por João Gilberto, apesar de criar uma escola, não foi incorporada de forma unânime. Durante os anos 1960, diversos foram os intérpretes que recuperaram e mesmo ampliaram recursos dramáticos, porém livres da impostação característica dos cantores de samba-canção. Um dos gestos vocais que foi reavaliado pelos cantores modernos foi o *vibrato*.

> O *vibrato* é um fenômeno do canto caracterizado por uma variação na altura do som cantado como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem a partir de uma relação bem coordenada e balanceada entre os mecanismos respiratório e fonatório. Trata-se do resultado natural do equilíbrio dinâmico do fluxo do ar e da aproximação das pregas vocais. Miller (1986, p.82) comenta que este fenômeno contribui com a percepção da altura, da intensidade e do timbre vocal. (...) O autor ainda explica que, em geral, são três os parâmetros determinantes do *vibrato*: a flutuação da altura, a variação da intensidade e o número de ondulações por segundo. (FERNANDES, A., 2009, p.278).

No canto lírico, "a produção do *vibrato* está relacionada à pressão do ar conduzido através do trato vocal e à necessidade de se obter um volume de som eficiente para encher o ambiente físico onde se canta" (Fernandes, A., 2009, p.73) e, apesar de ser definido como ornamento, neste tipo de canto "seu uso é tão frequente [...] que chega a ficar amalgamado à voz, dispensando a necessidade de notação" (Piccolo, 2006, p.98). No caso do canto popular, realizado através de amplificação artificial, o recurso está mais ligado a aspectos expressivos do que como consequência de um modo de produção vocal.

Amplamente utilizado pelos cantores da Época de Ouro, após a intervenção de João Gilberto o *vibrato* ganhou contornos mais personalizados por aqueles que insistiram em utilizá-lo, como podemos constatar na análise de Piccolo:

> Na literatura musicológica o *vibrato* é um ornamento e todo ornamento é sujeito a ser avaliado e possivelmente ensinado. Nas aulas de canto lírico, porém, muito raramente o *vibrato* é ensinado. Como vimos antes, acredita-se que ele surge naturalmente como consequência do treinamento vocal. Na prática desse canto, portanto, o *vibrato* é não só almejado, como imprescindível para o canto ser considerado eficiente (...). Seashore (1967, p.35) mostrou através de gráficos que "o *vibrato* de altura está presente em cada nota através da música, independentemente da nota ser longa ou curta, alta ou baixa, fraca ou forte" Pudemos verificar a partir das audições que, ao contrário do que muitos pensam, o cantor de MPB também usa o *vibrato* com bastante frequência, - não, como observado por Seashore (ibid.), em todas as notas emitidas – e aprende a fazê-lo por imitação. Notamos ainda que os *vibratos* usados pelos intérpretes analisados têm características um pouco diferentes dos *vibratos* do canto lírico (PICCOLO, 2006, p.139-140).

As diferenças observadas por Piccolo entre o *vibrato* lírico e o popular dizem respeito a aspectos como número de ondulações por segundo, flutuações de altura e variações de velocidade. Constatou-se uma diferença na taxa de *vibrato* média que, enquanto no canto lírico[53] oscila em torno de 6 ou 6,5 ciclos por segundo, com uma variação média num mesmo artista de 8%, entre os cantores populares oscilou entre 4,3 c/s e 8,7 c/s, variando de forma distinta em cada artista analisado: Elis Regina variou em 2,3 c/s (5,2 c/s, a mínima e 7,5 c/s, a máxima), Milton Nascimento variou em 2,2 c/s (5,3 c/s, a mínima e 7,5 c/s, a máxima) e Caetano Veloso variou em 4,3 c/s (4,3 c/s, a mínima e 8,7 c/s, a máxima). As taxas de *vibrato* dos cantores populares excederam o padrão considerado ideal por Sundberg, para quem uma taxa menor que ou igual a 5,5 c/s soam muito lentas e maiores ou iguais a 7,5 soam nervosas. A flutuação da altura, que no canto lírico é em torno de um semitom e é razoavelmente constante e regular, variou nos cantores populares entre 0,5 st a 2,9 st, isto é, não foi constante e regular. Observaram-se também variações da velocidade nas finalizações de frase, maiores em cantores populares do que

[53] Para determinar os padrões eruditos a autora referenciou-se em pesquisadores como Prame (1994), Seashore (1967) e Sundberg (1987).

habitualmente nos cantores líricos, e procedimentos como o *vibrato* acontecendo depois de uma nota lisa (Piccolo, 2006, p. 144). Esse tipo de análise mostra a ausência de um padrão específico na utilização da técnica no canto popular.

Outra cantora que se tornou conhecida através dos festivais e dos programas televisivos foi Nana Caymmi que, assim como seus irmãos Dori e Danilo, herdou a densidade vocal de seu pai, Dorival Caymmi, tornando-se uma "intérprete cuja marca vocal é a intensidade dramática que se expressa não apenas pelo timbre, mas também pela particularidade de seus fraseados e articulação rítmica" (Machado, 2012, p.36). A cantora é capaz de trazer o ouvinte à intimidade da canção "com a inflexão melódica de quem percebe o encadeamento harmônico condutor, os momentos de pico e as notas de passagem" (Mello, 2014, p.295), sabendo resolver, "mesmo conhecendo pouco a técnica de canto", "a respiração, o ataque, a emissão, a dicção, o fraseado com naturalidade" (2014, p.294).

Ao mesmo tempo em que as mulheres se consolidavam como principais intérpretes da canção brasileira, também nos festivais notabilizaram-se os compositores-intérpretes que, livres da obrigação de ostentar vozes tecnicamente perfeitas, puderam defender suas próprias composições, investindo em dicções pessoais e na simplicidade do canto coloquial, como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo. As vozes desses cancionistas, em geral, "se apresentam na região média da tessitura, fato que confere veracidade à fonte sonora, por se aproximarem da sobriedade na referência falada. Ao mesmo tempo, conseguem impactar o ouvinte pela conclamação à reflexão e ação coletivas". Através dessa atitude vocal o público se compatibilizava com os artistas, reconhecendo "na simplicidade, na objetividade e na carga emotiva do intérprete um convite à participação ativa, como se se tratasse de um coro em uníssono." (Machado, 2012, p.27-28).

Após a intensificação da ditadura militar, em dezembro de 1968, com o decreto do AI-5, a MPB dos anos 1970, "ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior, manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado", em que muitos compositores "produziram um amplo repertório em que se podem identificar traços do 'romantismo revolucionário', por exemplo, o reconhecimento do povo como elemento de

resistência ao regime ditatorial" (Zan, 2001, 116). Entre os artistas que seguiram essa tendência, podemos citar Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins e Francis Hime. Com o tempo, os compositores-intérpretes construiriam gestos cancionais mais amplos, além do discurso político, e o próprio termo MPB deixaria de representar a música engajada, passando a abarcar praticamente toda música urbana comercial produzida no país.

É importante ressaltar que Chico Buarque, apesar de ter realizado, nos anos 1960 e 1970, uma produção importante dedicada à temática política, nunca esteve preso ao discurso engajado:

> Falar em avanço, retrocesso e engajamento na obra de Chico Buarque é insistir no supérfluo. Deve-se falar em profundidade. Emerso do centro da década de 60, Chico nada tinha a ver com as correntes típicas desses anos. Seu ponto de partida formal era João Gilberto (no manejo do violão e na colocação da voz), mas seu objeto era a canção-vivência, esquadrinhada por pioneiros como Noel Rosa e Ismael Silva (...).
>
> Profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão, liberdade, amor*, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional (...). Chico é um grande artífice de insinuações melódicas, mantendo o equilíbrio e a naturalidade entoativa do canto, mas o que o singulariza no panorama geral da canção brasileira é a capacidade de abrigar nesses contornos um vasto contingente de peripécias narrativas, agregado à composição do texto, ampliando, assim, consideravelmente, a espessura da canção (...). Essa atração especial pela narratividade talvez seja a mesma que aproxima Chico da dramaturgia brasileira. (...)
>
> Muitas vezes, suas canções são fragmentos de cenas dramáticas que, interpretadas no teatro, poderiam não ultrapassar o domínio do *kitsch*, mas que, na forma condensada e melodizada da canção, soam sublimes (*Atrás da Porta*, por exemplo) (...). Acontece que a dicção de Chico está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento narrativo. Tudo, para o autor, deve ser analisado e encenado, se não na fonte de criação, pelo menos na hora da captação do sentido final (TATIT, 2002, p.233-236).

Embora Chico Buarque, um cantor sem pendores para os excessos dramáticos, seja um dos melhores intérpretes de suas próprias composições – o que se comprova pelo enorme sucesso que o "Chico cantor" faz, principalmente com o público feminino –, sua obra, talvez pela ênfase dada à narratividade, incentiva interpretações numa chave mais teatral. Isso talvez explique por que alguns de seus intérpretes mais expressivos estão

ligados a uma dicção passional, como Elis Regina, Maria Bethânia e Milton Nascimento, capazes de "encenar" as músicas do compositor.

4.3. Estridências

A trajetória do rock no país se iniciou em 1955 com a música "Ronda das Horas" ("*Rock Around the Clock*", de *Bill Haley & His Comets*, tema do filme *Sementes de Violência*), interpretada pela cantora de samba-canção Nora Ney – apesar do título em português no selo do disco, a canção foi registrada em inglês devido à não aprovação da versão brasileira encomendada. Logo depois, surgiram intérpretes que se dedicaram basicamente ao rock, como Celly Campelo e Sérgio Murilo, cantando em sua maioria versões em português de sucessos estrangeiros, como "Estúpido Cupido" ("*Stupid Cupid*", de Neil Sedaka e H. Greenfield) e "Broto Legal" ("*I'm in Love*", de H. Earnhart) (Severiano, 2009). Só nos anos 1960, surgiria uma geração de cantores e compositores, conhecida como Jovem Guarda, que investiria principalmente em repertório inédito, consolidando o rock, agora chamado de iê-iê-iê, como parte da tradição cancional brasileira. Seu principal intérprete, Roberto Carlos, que tinha os cantores João Gilberto e Orlando Silva como modelos, também foi "um dos primeiros a introduzir na voz certo grau de estridência do rock, alternando-se entre esse gesto e uma expressão vocal mais contida, ligada à canção romântica" (Machado, 2012, p.29).

> Roberto Carlos era uma voz à procura de um estilo. Nada propunha à festejada década de 60 senão a própria voz. Assim como inúmeros jovens que buscavam (e buscam até hoje) o sucesso, Roberto pôs seu instrumento natural à disposição das tendências do mercado musical e, diferentemente desses mesmos jovens, obteve um estrondoso sucesso poucas vezes igualado por qualquer cantor brasileiro. Certamente há algo inexplicável em sua voz assim como ainda não foi devidamente avaliado seu trabalho de compositor. (...) Naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado, por vezes nasalado, algo assim como a voz de um rapaz muito novo mas já bem-sucedido. Nada que pudesse lembrar a figura de um senhor, homem feito, como era o modelo do tempo de Francisco Alves, Orlando Silva ou Nélson Gonçalves e que ainda recalcitrava na voz de um Agnaldo Rayol. (...) Enquanto a voz abaritonada inspirava respeito e um romantismo platônico, fundado em versos e ditos poéticos, a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato

> físico que a tevê da época reforçava a cada programa. (...) O significado da voz jovem, apontando para o artista fora da canção e unindo o som do canto a uma sensualidade carnal, passou a fazer parte integrante do mercado do disco, contribuindo para impulsionar inúmeras carreiras que depois se mostrariam efêmeras ou duradouras. A de Roberto Carlos enquadrou-se neste último caso (TATIT, 2002, p.186-190).

Também na década de 1960, surgiu, nos festivais televisivos, o embrião de outro movimento estético que ampliaria as possibilidades interpretativas do canto através da estridência – a Tropicália. Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram nos palcos desses programas "os primeiros gestos tropicalistas: composição de letras com temática e construção insólitas e adoção de atitudes do iê-iê-iê" (Tatit, 2008, p.57). Classificados entre os finalistas do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1967 com "Alegria, Alegria" (Caetano Veloso) e "Domingo no Parque" (Gilberto Gil), apresentaram-se, respectivamente, com as bandas de rock Beat Boys e Mutantes, trazendo para o palco, *performance* e figurinos inusitados. No ano seguinte, o movimento foi oficializado com o lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis,* do qual participaram, além de Caetano e Gil, Gal Costa, Nara Leão, Mutantes e Tom Zé, entre outros. O disco trazia a influência da música pop internacional e de várias vertentes da música nacional, incluindo o brega-popularesco e o baião. Rogério Duprat, compositor ligado à música erudita de vanguarda, uniu-se ao grupo na elaboração dos arranjos, assim como fizera em "Domingo no Parque". Numa década em que o Brasil se polarizou – "modernização tumultuosa ou arcaísmo, guitarra elétrica ou zabumba, calças boca-de-sino ou chapéu de couro, móveis de plástico ou de madeira maciça, pop ou tachismo" (Mammì, 2004, p.15) –, Caetano e Gil tomaram partido da liberdade de expressão e da atitude cosmopolita, incorporando tanto a guitarra quanto a zabumba.

O IV Festival da Record em 1968 impulsionou o declínio do formato devido a diversos fatores como "o comportamento agressivo e excessivamente politizado das plateias e, sobretudo, a saturação de determinadas fórmulas, repetidas à exaustão pelos participantes" (Severiano, 2009, p.355). Apresentou, no entanto, canções antológicas, e ficou marcado pela participação de Gal Costa em "Divino Maravilhoso", de Caetano e Gil. Gal já aparecera no disco *Domingo*, dividindo os vocais com Caetano Veloso, ambos referenciando-se em João Gilberto. Em "Divino Maravilhoso", vestida com uma roupa

coberta de espelhos, aderiu à estridência do rock com vocais gritados à maneira de Janis Joplin, trazendo para o canto brasileiro uma atitude vocal que não era utilizada ainda nem pelos próprios cantores de rock brasileiro. Com o tempo, agregaria diversos elementos à sua personalidade artística, particularmente o da sensualidade:

> Após a década de 1960, tendo a televisão se firmado como grande veículo de massa, a imagem do artista passou a ser um complemento direto do gesto vocal. Gal Costa, consciente dessa força, consolidou uma *performance* cênica apoiada em uma imagem vocal de extrema sensualidade, associada a ícones da feminilidade muito consolidados em nossa cultura. Em 1975, a consagração da atriz Sônia Braga no papel de Gabriela – personagem de Jorge Amado transportada para a televisão – remetia diretamente à voz de Gal Costa, que interpretava o tema de abertura da novela. O somatório da imagem de ambas sintetizava, na época, o ideal de uma mulher brasileira em seu estado mais puro. O canto de Gal foi construindo uma cumplicidade com essa identidade cênica, a ponto de ser possível detectar em sua voz o componente de sedução e feminilidade que se tornaram suas marcas interpretativas. Essas marcas estão associadas a um timbre claro e definido, à suavidade na emissão, bem como à tessitura predominantemente aguda (MACHADO, 2012, p.103).

Mesmo tendo chegado a um estilo tão marcante, Gal não se acomodou. A cantora, em sua carreira, desenvolveria apurada técnica, reinventando, quando lhe interessasse, tanto seu gesto vocal quanto sua atitude cênica, como já fazia desde a apresentação de "Divino Maravilhoso". Gal Costa, Maria Bethânia e Elis Regina tornar-se-iam as "três principais referências vocais femininas" da MPB, "matrizes para as vozes das gerações seguintes até os dias de hoje" (Machado, 2012, p.30).

Após o IV Festival da Record, Caetano e Gil participaram ainda do III Festival Internacional da Canção, também em 1968, com, respectivamente, "É Proibido Proibir" e "Questão de Ordem". Com essas canções, os compositores denunciavam o "caráter unidirecional [da] cruzada empreendida pela esquerda militante [e testavam] sua capacidade de suportar as diferenças" (Tatit, 2008, p.204). Gilberto Gil, em sua apresentação, "transportou o tema da assembleia estudantil com toda sua carga nacionalista para o limiar mais histérico do rock internacional, convertendo a sonoridade da letra em gritos de transe que, no final, se desfaziam numa espécie de agonia em que a voz e o corpo pareciam constituir um único elemento em decomposição" (2008, p.205-206), tendo sua

música desclassificada na primeira eliminatória do festival. Caetano apresentou-se em seguida e, embora fizesse uso também do ruído, com as guitarras eletrificadas dos Mutantes, teve sua composição classificada. Em sua segunda apresentação, Caetano, sob as vaias da plateia, protagonizou um *happening*:

> Na condição de classificado, Caetano teve de reapresentar sua canção para aquela furiosa plateia de estudantes. Resolveu provocar ainda mais ao fazer movimentos de quadril que simulavam o ato sexual. As vaias aumentaram e vieram acompanhadas de gritos cheios de ódio e gestos obscenos em direção ao palco. Uma parte da plateia se virou de costas para a apresentação e, como resposta, Os Mutantes se viraram de costas para o público. A hostilidade chegou a um nível insuportável e Caetano, furioso, disparou um célebre discurso aos berros: "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! O júri é muito simpático, mas é incompetente". (TERRA & CALIL, 2012, p.21).

Para Tatit (2008, p.206), este é o ponto focal da intervenção tropicalista "que se traduziu em decomposição da própria canção". Naves (2010, p.96) compreende que "a forma canção sofreu um abalo no Brasil a partir da Tropicália", pois a canção tropicalista perderia em autonomia ao recorrer a muitos elementos visuais e performáticos, além de arranjos que incorporavam a citação, a paródia e o pastiche[54]. Em sua leitura, a "estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita" (2010, p.97), trazendo de volta "as cores e os adornos rejeitados pela bossa-nova, embora não abandone o preto e o branco e pensando um Brasil híbrido e cheio de contrastes, em que a voz pequena convive com os excessos vocais com lugar para o registro fino quanto para o mau gosto" (2010, p. 104).

---

[54] "Em poucas palavras, podemos entender a citação como a reprodução *ipsis literis* de uma obra em outra. A paródia consiste numa obra totalmente original, mas que existe em referência a uma outra pré-existente. Já o pastiche é uma espécie de colagem de alguns elementos ou mesmo captação parcial de uma obra anteriormente composta. O pastiche, de um modo geral, mantém uma relação de ironia com a obra de referência" (Valente, 2003, p.141). "Exemplos de citação e paródia musical são fartos e, às vezes, até pitorescos. (...) são usados com frequência nas músicas em que a improvisação é dominante, como ocorre com o *jazz*" (2003, p.142).

Os tropicalistas, operando através da mistura *de maneira consciente*, transformaram a forma como a canção era concebida, e sua atitude reverbera até hoje.

> O resultado mais expressivo do tropicalismo como movimento musical foi a libertação estética e ideológica dos autores, intérpretes, arranjadores e produtores do universo da canção, o que acabou por influir em quase todas as áreas artísticas brasileiras. Seu principal gesto, a assimilação (...), foi definitivamente adotado pela maioria dos artistas surgidos a partir dos anos setenta. Nunca mais houve restrições que interferissem nas escolhas dos instrumentos e repertórios, nas atitudes de palco, na configuração temática ou construtiva das letras, nos arranjos, nas misturas de estilos e, sobretudo, na assimilação da música estrangeira. Sobre isso, aliás, somente o tropicalismo conseguiu de fato explicitar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira (TATIT, 2008, p.59-60).

Caetano Veloso e Gilberto Gil não ficaram presos a uma dicção autoral e, ao longo de suas carreiras, construiriam "um gesto interpretativo vocal ampliado" (Machado, 2012, p.31), revisitando obras de outros autores e explorando atitudes vocais diversificadas em suas próprias canções.

Tatit (2002, p.263) ressalta que Caetano, "ao compor e interpretar prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnando seus dons. Gosta de ser um pouco de Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Chico Buarque, Carmen Miranda, Vicente Celestino, Peninha e João Gilberto. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções". A pesquisa musical e vocal de Caetano Veloso atingiu uma de suas fases mais radicais em 1973, com o disco Araçá Azul, projeto ligado à estética da música erudita de vanguarda. O álbum "alterna canções de estrutura tradicional e faixas experimentais compostas a partir de vozes, ruídos e sobreposições de outras canções" (Dietrich, 2003, p.9), como na faixa "De conversa", "composta a partir da superposição de vozes trêmulas, sons guturais, percussões corporais, assovio e melodias incidentais" (2003, p.66).

Gilberto Gil, por sua vez, também levou a atitude investigativa dos tempos da Tropicália para além do movimento. Rennó identifica diversas facetas no músico: o "pós-bossa-novista", o "revolucionário em estética e política", o "tropicalista", o "antropofágico, que deglutia Luiz Gonzaga" e que "devorou os Beatles", "o cósmico-religioso", o

"cosmopolitizado resultante das vivências *underground swinging London* e das pesquisas *in loco* no campo do pop britânico", o "das letras em inglês das canções de exílio", o "das canções da volta" (Rennó, 2014, p.69-70). No campo vocal, Gilberto Gil também incorporou procedimentos experimentais, como falsetes e rouquidões. Em entrevista a Delanno (2000, p.94), Gil relata que, depois que foi para Londres – e por influência do *rock'n roll* de músicos como Jimmi Hendrix e Rolling Stones – começou "a cantar de forma mais áspera, mesmo, mais rascante", utilizando "improvisos, gritos, ruídos com a voz, utilização de falsete, falsetes ásperos". Na mesma entrevista, Gil conta que, devido a essas experimentações, começou a sentir a perda de qualidade vocal, tendo que passar por uma cirurgia para extrair um pólipo, incorporando, por esse motivo, exercícios de aquecimento e desaquecimento em suas apresentações – o que reitera a importância do preparo técnico para cantores populares. Nota-se, porém, que o intérprete soube adaptar-se à rouquidão decorrente desse uso abusivo da voz, tornando-a uma marca vocal e fazendo disso um elemento expressivo.

As experiências tropicalistas ampliaram as possibilidades estéticas da música vocal brasileira, influenciando as gerações posteriores e legitimando em nosso país a linguagem pop que, a partir de então, passou a integrar nossa identidade musical.

V – Instrumentalização

Recomposição do espaço social e cultural da MPB

O recrudescimento da repressão e a censura prévia impostos aos artistas pela ditadura militar a partir do final dos anos 1960 interferiram na sedimentação da faixa de mercado relativa à MPB dos primeiros anos da década de 1970, "tolhida em plena consolidação de uma audiência renovada" (Napolitano, 2002, p.5). Diversos artistas foram afastados da cena musical, alguns pela ação direta da ditadura, como Geraldo Vandré, outros através do exílio autoimposto, como Caetano Veloso, Gilberto Gil (de 1969 a 1971 na Inglaterra) e Chico Buarque (de 1969 a 1970 na Itália). Artistas promissores tiveram suas carreiras impedidas. Um bom exemplo é o cantor Taiguara. Após uma fase de sucesso com canções românticas como "Hoje" e "Universo do Teu Corpo", e do autoexílio na Inglaterra em 1973, devido à perseguição política, o músico voltou ao Brasil em 1975 com uma redefinida concepção musical, investindo na experimentação. Gravou então o disco *Imyra, Tayra, Ipy* com músicos como Hermeto Pascoal e Wagner Tiso, entre outros, e uma orquestra de 80 músicos. Porém, o show de lançamento foi cancelado pela ditadura que também recolheu as cópias do disco, obrigando o cantor a novamente sair do país[55].

O álbum *Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo* lançado em 1972 após a volta dos músicos ao país é particularmente significativo "para entender a recomposição do espaço social e cultural da MPB", representando o encontro de tendências vistas como antagônicas "em nome de uma frente ampla da MPB", então "consagrada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime" (Napolitano, 2002, p.7).

> O ano de 1972 marcou também o fim do ciclo histórico dos festivais televisivos, iniciado em 1965. Na tentativa de salvar o Festival Internacional da Canção (FIC) do desprestígio e do desinteresse da indústria fonográfica e do público, a Rede Globo contratou o veterano dos festivais, Solano Ribeiro, para organizar o evento. Este, por sua vez, pediu carta branca para a produção e para a montagem do júri, que não deveria sofrer interferências explícitas do "sistema". (...) A princípio, a emissora concordou, mas as pressões do sistema, em seus diversos níveis, acabaram

[55] Em 2014, músicos que participaram da criação dessa obra finalmente a apresentaram ao público em uma série de shows realizados no SESC.

> por triunfar. (...) O pivô da discórdia foi o interesse do júri pela música "Cabeça", de Walter Franco, enquanto a emissora preferia "Fio Maravilha" (de Jorge Ben, cantada por Maria Alcina), mais exportável e preferida pelo público. Os "morcegos sobre Gotham City", metáfora da repressão política cantada por Jards Macalé no FIC de 1969, triunfaram, apesar da atitude de protesto do júri destituído que tentou lançar um manifesto sobre a censura (NAPOLITANO, 2002, p.07-08).

Nesse período, "criou-se uma espécie de 'demanda reprimida' que, em parte, irá explicar o *boom* da canção brasileira a partir de 1975, quando as condições de criação e circulação do produto irão melhorar significativamente com a perspectiva da abertura política", pois "a política de 'descompressão' do regime militar exigia certa tolerância diante do consumo da cultura de 'protesto'" (Napolitano, 2002, p.5).

Ao mesmo tempo em que perseguia os artistas, a ditadura, indiretamente, contribuiu para a melhora nas condições das produções fonográficas desses mesmos artistas, pois o Estado brasileiro visava o desenvolvimento através de uma *modernização conservadora,* "fornecendo toda infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional" (Dias, 2008, p.51). Dessa forma, a indústria fonográfica expandiu-se, ocorrendo, além do aumento na produção da música gravada, um reaparelhamento do setor que "foi acompanhado pela maior especialização das funções e o desenvolvimento da divisão de trabalho no interior das gravadoras" (Zan, 2006, p.5). Nesta época foram implantados os grandes estúdios e os departamentos de *marketing*, reduzindo-se a defasagem tecnológica da produção brasileira e a dos países desenvolvidos. O avanço da racionalização da indústria fonográfica contrastou com a fase anterior, caracterizada por "certa artesanalidade" (2006, p.5).

A instrumentalização das gravadoras foi responsável pela constituição de "*casts* estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros" (Dias, 2008, p.55), que se tornaram grandes astros, através de um investimento que visava manter um quadro estável que vendesse discos com regularidade, mesmo que em pequenas quantidades. Uma das estratégias para viabilizar a continuidade da indústria e os cachês desses artistas – por vezes desproporcionais ao seu sucesso popular – foi a criação de um departamento dedicado ao desenvolvimento de projetos artísticos através de fórmulas consagradas, o que culminou no

conceito de "artista de *marketing*", "concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo[56], com o objetivo de fazer sucesso e vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido" (2008, p.78). Dessa forma, os artistas de catálogo tinham relativa liberdade artística, amparados pela produção e divulgação proporcionadas pela indústria, o que permitiu o surgimento de comportamentos vocais não padronizados na música brasileira comercial dessa época.

> 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[57]. Acrescentamos que este complexo cultural sofreu um processo de institucionalização na cena musical, tornando-se o seu centro dinâmico (NAPOLITANO, 2002, p.02).

Com o término dos festivais televisivos, "nenhum outro programa de televisão [foi] tão determinante para a construção do cenário musical brasileiro da década de 1970 em diante como a telenovela" (Bryan e Villari, 2014, p.21). Para atender à demanda crescente, as Organizações Globo, que arrebataram a audiência a partir do início dos anos 1970 ao introduzir "métodos modernos de gestão incluindo o uso das pesquisas sociológica e de mercado como meio de direcionar a programação" (Lima, 2008, p.88), "trataram de fundar uma gravadora para lançar os álbuns das novelas de sua emissora (...) e a Som Livre foi criada" (Bryan & Villari, 2014, p.55). Em seus primeiros anos, a gravadora investiu em produções próprias, pois "os intérpretes de renome estavam vinculados a outras gravadoras e não havia a cultura da cessão de fonogramas" (2014, p.55), sendo responsável por lançar artistas iniciantes, como foi o caso do cantor Djavan. Desta forma, popularizou através de

---

[56] Ao artista de catálogo caberia a parcela de investimento destinada à produção, como músicos e aparatos técnicos, enquanto o investimento no artista de marketing recairia sobre a esfera da promoção.

[57] Perrone, Charles. 1989. *Masters of contemporary Brazilian song*. Austin, University of Texas Press.

suas trilhas nacionais – muitas delas conceituais[58] – um repertório brasileiro bastante sofisticado.

As trilhas sonoras das telenovelas também difundiram de forma intensa o repertório estrangeiro, particularmente o anglo-americano – numa época em que a importação de discos era complicada –, contribuindo assim para a ampliação da cultura pop no país através do lançamento de coletâneas internacionais que passaram a responder por quase todo o faturamento da Som Livre. Visando o mercado de baladas românticas, muitos intérpretes brasileiros passaram a compor e cantar em inglês, ficando conhecidos como *Brazilian singers*, entre eles Tony Stevens (Jessé), Paul Bryan (Sérgio Sá), Mark Davis (Fábio Jr.), Chrystian e Ralph Richardson que mais tarde formariam a dupla sertaneja Chrystian e Ralf (2014, p.58) [59].

Com o surgimento dos primeiros videoclipes brasileiros veiculados pelo programa *Fantástico* da Rede Globo, a identidade visual e a *performance* cênica, interligadas com o estilo vocal, passariam cada vez mais a fazer parte da expressividade dos artistas, valorizando a personalidade única de cada um deles. Também suas ideias passaram a ser mais bem difundidas para o grande público. O programa *Ensaio*, idealizado e produzido por Fernando Faro desde 1969 na TV Tupi e levado para a emissora pública Cultura em 1972 com o nome *MPB Especial*[60]*,* mostrava "músicos em closes muitas vezes

---

[58] Nessa época diversas trilhas foram compostas e produzidas de acordo com a temática das novelas, e contavam com compositores convidados especialmente para cada uma delas, como *O bem amado* (Toquinho e Vinícius de Moraes), *Selva de pedra* (Marcos e Paulo Sérgio Valle), *O bofe* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), *O semideus* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro) e *O rebu* (Raul Seixas e Paulo Coelho). Mesmo quando a emissora passou a se utilizar da cessão de fonogramas e de artistas para compor coletâneas, algumas obras-primas surgiram por encomenda para novelas e seriados como: *Gabriela*, que recebeu uma trilha com arranjos de Dori Caymmi, ilustrando o universo de Jorge Amado; *Sítio do pica-pau amarelo,* com músicas encomendadas a diversos cancionistas, como Gilberto Gil, Ivan Lins e João Bosco, para realçar as criações de Monteiro Lobato; *Nina*, ambientada nos anos 1920 e 1930 e trazendo repertório de sambas, choros e marchinhas regravados pelos melhores intérpretes desses gêneros em atividade nos anos 1970; *Brilhante*, que teve a valsa "Luiza", composta e interpretada por Tom Jobim para sua abertura (Bryan e Villari, 2014).

[59] O movimento era vantajoso para a Som Livre, já que incluir gravações próprias nas trilhas internacionais diminuía a quantidade de *royalties* a serem pagos para outras gravadoras, mas os artistas deveriam se manter anônimos para manter a ilusão de se tratar de cantores estrangeiros. Pelo menos uma dessas produções, a música "Feelings", de Morris Albert, alcançou grande sucesso internacional, fazendo do intérprete "o cantor brasileiro que mais vendeu discos na história da indústria fonográfica" (Brian e Villari, 2014, p.58).

[60] O programa, veiculado até hoje pela TV Cultura, voltou a se chamar *Ensaio* em 1990.

'picassianos', recortando partes do rosto do artista, usando uma iluminação intimista e dando liberdade ao convidado para falar tanto quanto cantar" (Lima, 2008, p.88-89), constituindo hoje "o mais importante e completo registro da música popular brasileira em vídeo" (2008, p.192). O programa foi responsável por interpretações antológicas de artistas como Aracy de Almeida (1972), Elis Regina (1973), Clementina de Jesus (1973) e Dorival Caymmi (1974), entre tantos outros. A MPB, na década de 70, "delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas" (Napolitano, 2002, p.9), adquirindo um estatuto que vai além da mercadoria:

> Por volta de 1978, a MPB, compreendida em todas as suas variáveis estilísticas e esferas de influência social, era o setor mais dinâmico da indústria fonográfica brasileira, ao mesmo tempo em que readquiria sua vitalidade como "instituição" sociocultural e seu caráter aglutinador dos sentimentos da oposição civil. (...) No último terço da década de 70, essa pouco comum confluência de popularidade comercial e reconhecimento estético, parece ter marcado a história da MPB.
>
> Esse auge durará até o começo da década de 80. Por volta de 1983, o cenário musical brasileiro e as energias da indústria fonográfica irão se voltar para o *rock* brasileiro. A partir daí, a MPB manterá intacta sua aura de "qualidade musical" e trilha sonora da resistência, mas deixará de ser o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira, cada vez mais direcionada às várias linguagens do *pop*, com suas atitudes e estilos próprios. (NAPOLITANO, 2002, p.11).

A década de 1980 viu a ampliação do mercado musical jovem através da consolidação do rock nacional. Difundido através das rádios FM e, posteriormente, pelos videoclipes da MTV Brasil, o gênero foi ainda responsável por promover uma transformação na indústria de shows do país – o Brasil entrou definitivamente para o circuito de shows internacionais a partir do festival *Rock in Rio* realizado entre 11 e 20 de janeiro de 1985. Antes disso, diversos shows com artistas estrangeiros já haviam sido realizados, mas nunca de maneira tão profissional e abrangente:

> O *Rock in Rio* (...) foi a institucionalização da cultura jovem nacional por meio de todos os canais imagináveis: palco e público enormes, transmissão nacional pela Rede Globo, apoio das gravadoras, das rádios e da imprensa. Por trás de tudo, a Artplan Eventos (...). Em frente ao Riocentro, foi erguido um complexo corporativo de 250 mil metros quadrados, chamado de rockódromo ou de Cidade do Rock. Ali foram investidos cerca de 4,5 milhões de dólares para que fossem

> levantados, além de um palco de 5600 metros quadrados (em 80 metros de boca e 20 de altura), bares tipo *beer-garden*, dois shopping centers, uma farmácia, um mini hospital e dois vídeo centers. 77 mil caminhões de terra foram usados para terraplenagem do local. O sistema de som também não era nada fraco, propagando-se audível a uma distância de 320 metros. Eram 70 mil watts em 100 toneladas de equipamento; um técnico de som do Queen garantia que o festival dispunha da tecnologia mais avançada do mundo. (...) A iluminação, semicomputadorizada, ficava por conta de 3200 refletores, 30 canhões de luz, somando 50 mil watts de potência (ALEXANDRE, 2002, p.212-213).

O festival, que ocorre regularmente no Brasil com artistas brasileiros e estrangeiros, tornou-se um evento de repercussão mundial e já teve diversas edições, incluindo aquelas realizadas em Portugal e Espanha, marcando a música nacional por "apresentar um imenso público jovem à sua nação e elevar o pop brasileiro a outro nível de profissionalismo" (Alexandre, 2002, p.212). Após o primeiro *Rock in Rio*, diversos festivais e eventos de porte internacional foram realizados no país, como *Hollywood Rock* e *Lollapalooza Brasil* (na mesma linha do *Rock in Rio*) e o *Free Jazz* (dedicado a várias vertentes do jazz nacional e estrangeiro), além de grandes produções com artistas como Madonna e Michael Jackson, entre os inúmeros astros que passaram a frequentar os palcos brasileiros desde então[61].

5.1. Multiplicidade de estilos

Na transição da década de 1960 para 1970, difundiram-se no país aspectos da chamada contracultura, "que colocava em pauta as temáticas do corpo, da sexualidade, da psicanálise, das drogas e do rock, estilo musical até então estigmatizado como expressão do imperialismo cultural norte-americano" (Zan, 2006, p.5-6). O contexto da valorização dos

[61] Surgiram também grandes eventos dedicados basicamente à música nacional, principalmente àquela com maior possibilidade de lotar plateias, como: Abril pro Rock, que ocorre desde 1993 no Recife e coincidiu com a explosão do Manguebeat, apoiando nomes locais como Chico Science e Nação Zumbi; Axé Brasil, realizado desde 1999, em Belo Horizonte; e Atlântida Festival, dedicado ao pop-rock nacional, que acontece desde 2008 na cidade de Porto Alegre. A consolidação da prática de produções musicais com alto grau de profissionalismo no país favoreceu também, ainda que com menor investimento e visibilidade, eventos dedicados à música alternativa, como o Recbeat, que acontece anualmente desde 1999 em Recife e já abrigou nomes como Cordel do Fogo Encantado, Mawaca e 3 Ceguinhas, e o Festival Calango, que ocorre desde 2001 em Cuiabá e enfoca o rock independente brasileiro.

ideais da contracultura aliados à expansão da indústria fonográfica, que incluía grande circulação de música estrangeira, provocou o favorecimento de uma mundialização na cultura popular. Ao mesmo tempo em que se esvaziava o discurso nacionalista, cooptado pela ditadura, estabeleciam-se novas identidades vinculadas a segmentos da cultura internacional, como a comunidade gay e o movimento *Black Power*, intensificando o alcance da música pop no país. Tatit (2008, p.213) reconhece a experiência realizada pelos tropicalistas como determinante para se entender o conceito "pop" no Brasil que, apesar de sempre ter estado associado na tradição anglo-americana "às fórmulas musicais concebidas para um consumo imediato – e esse sentido mantém-se inalterado no âmbito da nova definição –, aos poucos seu campo semântico foi incorporando também o traço da mistura". Dessa forma, opta por adotar o termo "pop" para "caracterizar a canção pós-tropicalista que toma conta das rádios a partir dos anos 1970 e que se descaracteriza como gênero", tornando possível o "acolhimento do rock – de Rita Lee e Raul Seixas ao rock nacional dos 80 – como música perfeitamente brasileira" (2008, p.214). Para explicar a configuração que o termo adquiriu no Brasil em meados dos anos 1990, o pesquisador recorre ao verbete da *Enciclopédia de Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica*:

> Atualmente pesquisadores e estudiosos chamam de *pop* toda música acessível e comercial, aberta a influências as mais variadas possíveis, da música erudita ao baião, do bolero à canção napolitana, do *ragtime* ao próprio *rock-and-roll*, lançada em discos, partituras, rádios ou outros meios de comunicação de massa, qualquer que seja a época ou o estilo do artista" (PubliFolha, 1998, p.637, *apud* TATIT, 2008, p.213).

Entre os artistas da canção popular surgidos nos anos 70, favorecidos pelo investimento da indústria fonográfica e pela abertura estética promovida pela Tropicália, estava o grupo Secos e Molhados, que se apresentava com pinturas no rosto, coreografias e figurinos provocativos, incorporando o aspecto da *performance* a suas apresentações, para as quais se inspiravam no *glam rock* inglês. O grupo tinha como vocalista principal o cantor Ney Matogrosso, dono de um andrógino registro de contratenor que trazia "forte conexão com o samba-canção dos anos 1950, sobretudo com o componente dramático de vozes como as de Ângela Maria e Cauby Peixoto" (Machado, 2012, p.32). Além da aceitação pelo público da *performance* provocativa, o que também mudou foi a assimilação do rock como

elemento constituinte da canção popular brasileira, o que tornou o LP *Secos e Molhados* um grande sucesso. A capa do disco, composta a partir de foto de Antônio Carlos Rodrigues, com *layout* de Décio Duarte Ambrósio, trazia uma mesa de banquete com as cabeças dos integrantes decepadas sobre bandejas e maquiadas como personagens do teatro kabuki japonês, "dispostas numa mesa ao lado de pães, garrafas de vinho, cebolas, grãos e linguiças. O trabalho gráfico cuidadoso e a gama de metáforas presente na composição fizeram com que o jornal Folha de São Paulo a elegesse como a melhor capa de *long play* de toda história da música popular brasileira" (Zan,2006, p.6). O repertório "misturava rock, psicodelia, música caipira, violões *folk* à Bob Dylan e canção portuguesa" (Barcinski, 2014, p.23), com diversas letras oriundas da poesia literária de autores como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo e Vinicius de Moraes, sendo possível identificar nas canções, nos arranjos e na *performance*, além do *glam rock*, "influências brasileiras e até mesmo ibero-americanas" (Zan, 2006, p.10). O produtor Pena Schmidt (Barcinski, 2014, p.32) qualifica trabalhos como o dos Secos e Molhados como "explosões imprevistas", que não faziam parte de nenhum plano da gravadora: "Ninguém consegue prever sucessos assim. O que a indústria tenta é surfar na onda depois que a música estourou". Trabalhos como este parecem "surgidos do nada, [em] oposição ao caminho natural, orgânico e histórico da música brasileira. De repente veio uma ruptura, veio o caos e apareceram esses caras. A androginia dos Secos e Molhados não fazia parte de nenhum discurso".

Já o discurso da negritude despontou na cena musical brasileira dos anos 1960 através da música de Jorge Ben Jor. Em seu disco de estreia *Samba Esquema Novo*, de 1963, o músico já aludia ao universo negro em termos poéticos e musicais. Ao longo dos anos 1970, reafirmaria essa tendência em diversos álbuns, como *Negro é Lindo*, *A Banda do Zé Pretinho* e *Salve Simpatia*, evocando nas letras das canções aspectos da tradição religiosa afro-brasileira, como "entidades do candomblé e santos católicos apropriados pelos negros" (Naves, 2010, p. 127-128). A originalidade do cancionista, no entanto, fez com que transitasse entre várias vertentes como bossa nova, tropicália e jovem guarda, sem fixar-se em nenhuma. Cabe aqui observar o gesto interpretativo e a dicção de Ben Jor que, segundo Tatit (2002, p.210-212), é a "força máxima da figurativização, da composição que faz da linguagem coloquial um produto estético", no sentido em que aproveita em suas

composições "as palavras e as frases como elas surgem, revestindo-as com uma melodia elástica que se estende ou se comprime de acordo com as arestas encontradas na letra ou trazidas por ela", sendo capaz de "melodizar um roteiro de filme na íntegra sem fazer qualquer adaptação de cunho poético, apenas articulando as inflexões sobre os acentos naturais das palavras", maneira como compôs "Xica da Silva".

O movimento *Black Power* contaminou a música brasileira através da obra de Tim Maia, cuja voz extensa e de timbre grave trazia a influência da emissão dos cantores afro-americanos, e que tinha a espontaneidade como uma de suas principais características:

> Não existe produção visual, poses falsas nem a mais leve sombra de direção de palco. Tim Maia é uma atração espontânea e rebelde, faz o que quer, quando quer, sem nenhum sinal de subserviência a ninguém (...). Vale-se unicamente de sua contagiante intimidade com a música, (...) o que lhe dá uma segurança absoluta sobre o que resolva falar ou cantar, por mais estrambólico que possa ser. Dispensa letras, dispensa boa dicção, dispensa até doutrinas de composição para converter uma frase primária numa música superior, para provocar um espetáculo, do qual parece desligado (pois sim!) (...) Algumas baladas menos inspiradas ficam magníficas em sua voz grave cheia de *vibratos* religiosos. (...) Gemendo ou gargalhando, atravessa o palco de lado a lado, passeia como uma pluma, faz que toca guitarra, agradece ("legal!"), conta histórias que ninguém entende, canta de costas e fora do microfone, tira sarro pelos poros e extravasa música o tempo todo (MELLO, 2014, p.311-312).

O cantor introduziu no Brasil, "de maneira idiossincrática, o estilo *soul music*" (Naves, 2010, p.127), gerando uma corrente musical em que davam o tom "sensibilidades mais negras que mestiças" (2010, p.126), com adeptos como Gerson King Kombo e Toni Tornado, além das bandas Black Rio e Dom Salvador e Grupo Abolição. Naves identifica o posicionamento político desses músicos não necessariamente pelas letras das canções, mas através da atitude assumida e pelo uso dos signos da estética *soul*, como "o cabelo no estilo *Black Power*; a indumentária com camisas estampadas, cordões prateados no pescoço e calças boca de sino; e a uma coreografia que recorre muitas vezes a uma dança em grupo com movimentos sincronizados" (Naves, 2010, p.129).

> Constituídos preferencialmente por músicos que professavam a ideologia dos movimentos de afirmação da cultura negra, esses grupos orientavam-se pelo lema *black is beautiful* e pelas interpretações

> virtuosísticas de cantores como James Brown, Marvin Gaye, Isaac Hayes e grupos como Earth, Wind and Fire e Commodores, que criavam ritmos basicamente dançantes (NAVES, 2010, p.128).

Uma vertente romântica do movimento *Black* emplacou diversos hits nos anos 70, com nomes como Cassiano ("Coleção", "A Lua e Eu"), Hyldon ("As Dores do Mundo", "Na Rua, Na Chuva, Na Fazenda") e o próprio Tim Maia ("Primavera", "Você", "Me Dê Motivo"), favorecida, talvez, pelas trilhas das telenovelas que incluíram muitas dessas canções. Curiosamente, as telenovelas foram também responsáveis pela popularização do repertório *black* internacional no Brasil, pois, para produzir coletâneas, a Som Livre firmou, logo no início, um acordo com a Top Tape, gravadora que detinha os direitos de distribuição da Motown Records, especializada em *soul music*, tornando-se comum "ouvir Stevie Wonder, Michael Jackson, Jackson Five, The Stylistics e Gladys Knight nas novelas da primeira metade da década" (Bryan e Villari, 2014, p57). Mesmo influenciando músicos da MPB como Gilberto Gil, Luís Melodia e Djavan, a estética *black* desenvolveu-se de forma relativamente autônoma, reverberando anos depois na postura dos *rappers* brasileiros e no padrão vocal de diversos cantores como Ed Motta, sobrinho de Tim Maia, que em suas interpretações intensificou as ornamentações típicas do estilo.

Na década de 1970, o rock brasileiro expandiu-se em diversas direções. Os Mutantes, primeiro grupo de rock a ser levado a sério pela crítica especializada, depois das experiências tropicalistas, aventurou-se pelo rock progressivo. Sucedeu o grupo uma geração que produziu "um repertório bastante diversificado e difícil de ser reconhecido como uma tendência" (Zan, 2001, p.116), destacando-se os grupos Sá, Rodrix e Guarabyra, O Terço, Made in Brazil, Casa das Máquinas e Vímana, além dos cantores Raul Seixas e Rita Lee, ex-vocalista dos Mutantes em carreira individual. Raul Seixas e Rita Lee apresentam em suas vozes "elementos de sujeira[62]", relacionados com a expressividade do rock e da música pop. No caso de Raul, o que se nota é uma rouquidão que se manifesta do

[62] "Utiliza-se de modo amplo as terminologias 'suja' e 'limpa' para identificar aspectos referentes a um índice maior ou menor de ruído na produção vocal. Uma voz 'suja' é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz 'limpa' é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas das melodias expressas pelo timbre" (Machado, 2012, p.140).

canto mais suave ao mais agressivo, intensificando o caráter irreverente de suas canções. Rita Lee, por sua vez, incorpora a emissão proposital de ar ao timbre, utilizando esse recurso para valorizar interpretações irônicas e divertidas (como nas canções dos Mutantes e em sua fase como "rainha do rock", com a banda Tutti Frutti), ou, ainda, para trazer um componente de sensualidade, principalmente nas composições feitas em parceria com Roberto de Carvalho nos anos 1980, quando se tornou a cantora de maior sucesso no país. Em virtude da variação consciente de registro, através da qual costuma explorar timbragens diferentes, é possível ouvir em suas interpretações "uma nova voz dentro da voz já identificada pelo ouvinte" (Machado, 2012, p.53).

Diversos cantores e compositores egressos da Jovem Guarda aderiram à vertente identificada como brega[63], entre eles Jerry Adriani, Antônio Marcos, Wanderley Cardoso, Paulo Sérgio e Vanusa. Outros intérpretes completavam o segmento: Odair José, Reginaldo Rossi, Luiz Ayrão e as "duplas sertanejas Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e Zé Rico, Ringo Black e Kid Holliday, que começavam a se modernizar, introduzindo instrumentos eletrônicos nos arranjos e incorporando influências de gêneros como a rancheira mexicana, guarânia e bolero". Os cantores "apresentavam um repertório com o predomínio de canções românticas e de traços melodramáticos" (Zan, 2001, 117). Em alguns casos, podemos observar o retorno de uma vocalização calcada no canto erudito tradicional, praticada por artistas como Nelson Ned, Agnaldo Rayol e Agnaldo Timóteo. Embora não se enquadre na definição usual para o estilo brega, o próprio Roberto Carlos – cuja "extraordinária capacidade [para] perceber o que deve cantar e como cantar [é] um dom que nunca poderá ser objeto de estudo algum" (Mello, 2014, p.267) –, investiu predominantemente no repertório romântico, tornando-se o maior fenômeno em vendas de disco pelas próximas décadas.

> Roberto Carlos realizou um oportuno sincretismo do iê-iê-iê romântico, magistralmente registrado nas melodias de Paul McCartney, com as baladas italianas que inundavam as paradas de sucesso dos anos

[63] Segmento surgido no final dos anos 1950, marcado por um sentimentalismo exagerado e composição poética e musicalmente pobre, que se utilizava inicialmente do ritmo do bolero e, ao ser beneficiado nos anos 70 pelo crescimento da indústria fonográfica, incorporou novos ritmos e antecipou tendências que iriam imperar nas décadas seguintes (Severiano, 2009, p.434).

> 60 nas vozes de Pepino di Capri, Bob Solo, Nico Fidenco, Pino Donagio e Sergio Endrigo entre outros. Resultou daí uma obra latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo, com um poder persuasivo fulminante, que invadiu, ancorado numa intensa campanha de rádio e TV, todas as faixas etárias e sociais causando até certo embaraço em setores políticos mais prevenidos ideologicamente. Deixando de lado o espaço da música jovem e explorando seu talento de compositor e intérprete romântico, o rei da juventude abdicou de seu trono na hora exata, salvaguardando a majestade aos olhos de seu público fiel, arrebatando as sensibilidades com a exaltação dos temas humanos consensuais: o amor, a emoção, a ecologia, a religião etc. Tudo ocorre como se Roberto Carlos deslizasse pelas vogais deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre de voz. Essa identificação voz, vogal, sonoridade e afeto foi modulando o trabalho de composição do artista – e de seu histórico parceiro Erasmo Carlos – desde o apogeu da jovem guarda até hoje, engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira (TATIT, 2002, p.188-190).

Na contramão do sucesso conquistado pelos cantores românticos, estavam cancionistas que, devido ao caráter experimental de suas obras, tornaram-se "grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo em que prestigiados pelos críticos e pelo público jovem mais ligado à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo em 1969" (Napolitano, 2002, p.8). Em sua maioria, esses músicos ligaram-se aos tropicalistas, se não diretamente, através da influência, e alguns receberam o rótulo de "malditos". Entre os que seguiram essa tendência podemos citar Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Tom Zé e Luiz Melodia. Tom Zé, egresso da Tropicália, "cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos", propondo "a intervenção de um 'descantor' produzindo uma 'descanção', totalmente desvinculada da noção de beleza até então cultivada" (Tatit, 2008, p.237-238), o que lhe custou anos de exclusão no cenário artístico do país. Redescoberto pelo músico e produtor David Byrne, é hoje um dos artistas brasileiros mais cultuados no exterior, tendo retomado sua carreira com sucesso também aqui no país. Luiz Melodia, criador de sofisticadas composições de poética *nonsense* influenciadas pelo samba, pelo *jazz* e pelo *soul* ("Pérola Negra", "Magrelinha", "Ébano", "Juventude Transviada"), de todos os "malditos" é o que apresenta um estilo vocal mais elaborado – sutilmente rouco, sensual e pungente.

> [Luiz Melodia] é também um conhecedor do palco, onde dança como um gato – ele próprio gravou "Negro Gato", da época da Jovem Guarda, por achar que a letra o retratava –, meio agachado, gingando e se requebrando com suas longas pernas e seu corpo magro, jogando os braços num movimento rítmico instintivo e extraordinariamente bem equilibrado, envolvendo com um tentador swing o público, que participa dessa dança e abre espaço para recebê-lo quando ele pula felinamente à plateia para dançar (MELLO, 2014, p.275).

Luiz Melodia também goza de grande prestígio atualmente, apresentando-se em teatros sempre lotados. Muitos desses músicos, após anos de ostracismo, vêm sendo redescobertos pelo público e estão influenciando a obra de outros músicos, como Lenine e Zeca Baleiro, fãs confessos dos "malditos". Em 2011, foram homenageados por cantoras da nova geração como Camila Costa e Andreia Dias no ciclo de shows *Bendito é o Maldito entre as Mulheres*. Isso mostra como o mesmo repertório realizado em diferentes épocas pode adquirir uma popularidade insuspeitada. Esse tipo de reabilitação não é privilégio da canção popular comercial, podendo ocorrer em outras áreas. Basta lembrar o caso de Bach, cujas "partituras estavam sendo utilizadas como papel de embrulho, quando Mendelssohn descobriu o compositor, ressuscitando-o ao mundo dos vivos" (Valente, 2003, p.138).

Se atualmente os compositores experimentais estão sendo revisitados, durante as décadas de 60 e 70, o movimento de resgate recaiu sobre os sambistas tradicionais, com a valorização das obras de Cartola, Monsueto, Nelson Cavaquinho e Adoniran Barbosa. Um dos casos mais emblemáticos foi o retorno do compositor Cartola à cena musical em 1956, patrocinado pelo jornalista Sérgio Porto. A partir de então, o compositor teria sua obra registrada por novos intérpretes, gravando seu primeiro álbum apenas em 1974, com canções imediatamente reconhecidas como obras-primas, nas quais chama a atenção,

> Não apenas uma visão de mundo dura e desencantada, rara num cancionista brasileiro, como também passagens harmônicas inesperadas. Uma canção como "Tive, sim" ilustra ambas essas características: enquanto o eu lírico conta à amada que conheceu no passado um amor tão completo quanto o atual com outra mulher, a harmonia, após uma linha melódica ascendente que culmina na palavra "paz", guina para uma região surpreendente, gerando uma instabilidade que perdura por alguns compassos, recriando no plano da música o clima de mal-estar gerado pela confissão desconfortável. Em "Acontece" esse efeito é talvez ainda mais impactante: em apenas 11 versos brutais em que o eu lírico confessa à mulher que não a ama mais, a tonalidade passa de

> dó maior para um insólito ré sustenido maior no momento em que a letra prevê o sofrimento da mulher rejeitada – "vai chorar, vai sofrer, e você não merece" –, voltando abruptamente para a dominante de dó maior no verso mais cruel de todos, que retoma o título: "mas isso acontece" (NAVES, 2010, p.73).

Tatit detecta em parte das letras de Cartola e de outros sambistas, como Nelson Cavaquinho, um tipo de dicção que aspira à condição erudita:

> Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semieruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. (...) Na faixa popular, que pode ser extensiva a quase toda a burguesia menos letrada, o semieruditismo teve ampla ressonância a ponto de criar escola. Tudo ocorre como se o artista fosse, de fato, representante de um padrão cultural superior, possuindo o dom de traduzir o sentimento lírico em formas universais e perenes. A essa corrente vincula-se parte da obra de Orestes Barbosa (Chão de Estrelas), de Lupicínio Rodrigues (Dona Divergência) e dos grandes compositores da Mangueira como Cartola, Nélson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Carlos Cachaça que, articulando muito bem a linguagem do samba-canção, introduzem passagens semieruditas (TATIT, 2002, p.32-33).

Adoniran Barbosa, assim como Cartola, também contou com grande visibilidade nos anos 1970, gravando nesta década seu primeiro LP individual (*Adoniran Barbosa,* de 1974), com antigas e novas músicas de sua autoria (Albin, 2006, p.70), e sendo requisitado por Elis Regina como compositor e intérprete. Mas, diferentemente do mestre da Mangueira, a originalidade de Adoniran reside justamente na dicção coloquial e

> [na] linguagem macarrônica que ele empregou em suas letras e que é, em certa medida, associável à que Juó Bananere, poeta pré-modernista de São Paulo, introduziu no campo literário. Descendente de venezianos e natural de Valinhos, interior do Estado [de São Paulo], o autor de "Trem das Onze" e "Tiro ao Álvaro" mixou o português errado das classes baixas à fala caipira do interiorano e à linguagem estropiada do imigrante italiano. Disso – eis o que importa – ele fez a sua poesia, uma poesia tão comovente quanto convincente. Para a comoção causada por vários de seus sambas mais famosos colaborou um misto de tristeza e humor patético (...). Assim, os dramas de personagens pobres que se tornaram vítimas do violento processo de urbanização de São Paulo foram cantados pelo autor sempre do ponto de vista dessa gente e utilizando o seu linguajar ingênuo, simplório (RENNÓ, 2014, p.267).

Em 1963, ainda no início do processo de revitalização do samba, o compositor e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho descobriu a cantora Clementina de Jesus, já com 62 anos, "dotada de uma voz estridente e uma interpretação que beirava o rústico" (Dietrich, 2003, p.48), sobre quem "seria possível dedicar um estudo, dada a peculiaridade de seu gesto vocal, além de sua *performance* cênica" (Machado, 2012, p.31). Na voz de Clementina podem-se ouvir "os cantos de trabalho, jongos, ladainhas ouvidos na infância, os sambas que vivenciou nas rodas da Portela e Mangueira" (Nunes, T., 2005, p.45). Sua carreira também ganhou força nos anos 70, quando a cantora participou do importante disco *Clube da Esquina* em dueto com Milton Nascimento na música "Circo Marimbondo" (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos). Além dos sambistas antigos reapresentados para as novas gerações, surgiram também nomes importantes que se reportaram às raízes do gênero como as cantoras Clara Nunes, Beth Carvalho e Alcione, modelares para as gerações posteriores, e os cancionistas Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Martinho da Vila.

Afinado com o universo do samba, mas sem se restringir ao gênero, Emílio Santiago foi um dos poucos intérpretes masculinos não compositores surgidos após a fase dos festivais. No início dos anos 70, foi *crooner* de orquestras de baile, tornando-se conhecido do grande público após participações em programas de televisão. Em 1978, foi eleito o melhor cantor por críticos e estudiosos que votaram no II prêmio Playboy de MPB, superando Milton Nascimento e Roberto Carlos. Na ocasião, afirmou pertencer "a uma raça em extinção" devido ao hábito que se desenvolvera entre os cantores de baile que, "obrigados a imitar o que já foi gravado por outros", mal podiam "criar interpretações próprias [e] desenvolver seu estilo" (Mello, 2014, p.296). Para Mello, o cantor não corria esse risco por sua "atraente forma de cantar, em que a maciez do ataque, a modulação da voz, a respiração dosada corretamente e a dicção clara são detalhes técnicos importantes". Estes detalhes, no entanto, se tornavam secundários, diante do "elevado bom gosto musical, (...) refletido em suas comedidas, mas sempre presentes alterações melódicas, em sua extensão vocal usada sem exagero nos extremos agudos e graves, na segura sobriedade" com que realizava "variações na divisão rítmica", enfim, um "cantor altamente criativo sem ser escandaloso nem deslumbrado" consigo mesmo (2014, p.296). Um dos aspectos da interpretação de Santiago ressaltado por Mello, o ataque, possui características próprias no

canto popular, diferentes da abordagem lírica. Tanto o ataque como a finalização do som são exercitados em aulas de canto e podem ser classificados como: ataque brusco, ataque soproso, ataque isocrônico, finalização brusca, finalização soprosa e finalização isocrônica. O ataque isocrônico (isso=mesmo, cronos= tempo), em que a fase expiratória da respiração coincide com o início da vibração da mucosa das pregas vocais (o que representa um mecanismo econômico), é considerado, por especialistas, o mais saudável tanto para a fala como para o canto. O ataque brusco acontece "quando as pregas vocais são aduzidas com muita força desde a região anterior até as cartilagens aritenóideas. O 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" (Behlau, 2008, p.106 apud Ferraz, 2010, p.22). No caso do ataque soproso, "a coaptação das pregas vocais é insuficiente gerando um triângulo aberto com base na comissura posterior da laringe" (Ferraz, 2010, p.22), resultando em um escape de ar antes da produção sonora. O tipo de ataque não determina necessariamente a finalização do som, mas também a finalização isocrônica é a esperada no canto erudito. No popular, porém, essas variações são utilizadas como possibilidades expressivas:

> 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. Behlau (2008) observa ainda que os ataques bruscos e soprosos podem ocorrer em diferentes graus de desvio: discreto, moderado e severo. Considerando a estética do canto popular brasileiro, e muitas de suas referências históricas consagradas, acredita-se que o uso de desvios discretos tanto do ataque brusco como opção para imprimir agressividade quanto do ataque soproso para expressar sensualidade, por exemplo, seja um recurso interpretativo que não causa grandes danos à saúde vocal. Entretanto, é válido destacar que um mau uso vocal recorrente e em exagero pode conduzir um indivíduo do desvio discreto ao desvio severo. "Do mesmo modo que o ataque brusco favorece a hiperfunção de certos músculos participantes da ação, o ataque soproso pode resultar na hipofunção deste mesmo grupo muscular" (Miller, 1996, p.3). (...) em nossa prática pedagógica temos nos preocupado, primeiramente, que os alunos consigam desenvolver a habilidade de realizar o ataque isocrônico como ponto de partida para o uso saudável da voz. Posteriormente, este aluno, mais consciente de seu aparelho fonador, pode aventurar-se em experimentações interpretativas utilizando diversas sonoridades (FERRAZ, 2010, p.20-21).

Como um resíduo do discurso nacionalista, regionalismos passaram a fazer parte do caldo *pop*. Podemos destacar, entre os artistas que investiram em fusões de elementos *pop* com a música brasileira, Os Novos Baianos, com sua leitura eletrificada do samba tradicional e do frevo. Entre os integrantes do grupo estavam os compositores-intérpretes Moraes Moreira e Pepeu Gomes que também se destacariam em carreiras individuais, além da vocalista Baby do Brasil, para quem, segundo Rennó (2014, p.276), a MPB dos anos 1970/80 deve "a introdução de um cantar alegre, jovem e modernamente brejeiro", cantar de quem "procura usar a voz como instrumento, tendo em Ella Fitzgerald sua musa maior, e faz do improviso no samba sua característica principal". "Deve-lhe também a recuperação, *made new*, para o pop brasileiro, de coisas antigas e sofisticadas, como o chorinho, por suas regravações, apropriadamente ágeis e velozes, de Ademilde Fonseca ('Brasileirinho' e 'Apanhei-te Cavaquinho')".

Também merece destaque a geração de artistas nordestinos que despontou em meados dos anos 1970, e que tinha entre seus maiores expoentes Alceu Valença, Fagner, Ednardo, Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha e Geraldo Azevedo. Os cantores traziam algum componente de estridência em suas vozes, com destaque para Elba, dona de particular projeção vocal baseada na "tradição nordestina das carpideiras", na qual se percebe "um componente metalizado e um tipo de *vibrato* rápido, que se manifesta não apenas na região aguda da voz, mas por toda a sua extensão, particularizando de modo significativo o seu cantar" (Machado, 2012, p.32-33).

A música nordestina também compareceu na alquimia sonora de Hermeto Pascoal, músico que se tornou conhecido como compositor no início da década de 70. Para ele, "as tradições musicais regionais ou 'folclóricas' não são" "algo a ser preservado, visando à perpetuação de uma suposta 'autenticidade' das 'verdadeiras raízes' nacionais. Antes, o músico alagoano recorre à tradição para, a partir dela, exercer a experimentação" (Neto, 2010, p.46), concebendo uma obra inovadora "que problematiza a separação entre os polos popular/erudito e nacional/internacional" (2010, p.44). Após participar dos grupos Som Quatro e Sambrasa Trio, Pascoal destacou-se nos festivais televisivos dos anos 60 com o Quarteto Novo, ao lado de Heraldo do Monte, Theo de Barros e Airto Moreira, acompanhando Edu Lobo e Geraldo Vandré. Nesta época, despontaram diversos músicos,

compositores e arranjadores que contribuiriam com o alto padrão de qualidade da música popular nos anos 70, dando seguimento a uma tradição que já contava com Pixinguinha e Radamés Gnattali. Entre eles podemos destacar, além dos já citados, Antônio Adolfo, César Camargo Mariano, Eumir Deodato, Wagner Tiso, Sérgio Mendes, Egberto Gismonti, Luís Carlos Vinhas e os grupos Tamba Trio (Luís Eça, Bebeto Castilho e Hélcio Milito) e Zimbo Trio (Amilton Godoy, Luís Chaves e Rubinho Barsotti). Embora muitos desses músicos, quando não estavam acompanhando cantores, se dedicassem exclusivamente à música instrumental, é possível observar a abordagem vocal – geralmente de caráter instrumental – em alguns trabalhos autorais, como no caso do Tamba Trio, que mesclava "solos e arranjos vocais a execuções instrumentais arrojadas", nas quais o canto encontrava-se "no mesmo patamar hierárquico que os instrumentos" (Signori, 2009, p.1), ou do compositor Egberto Gismonti, que compôs para Maysa, produziu e arranjou para Wanderléa e teve sua música "O Sonho" interpretada por Elis Regina no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Porém Hermeto Pascoal nos interessa, particularmente, pela relação especial que tem com a voz e por suas experiências musicais, que expandiram o canto de caráter instrumental no Brasil[64].

> Hermeto Pascoal afirma que, em sua concepção, o "cantar das pessoas é a fala". Não se trata de uma metáfora. Hermeto realmente escuta as falas das pessoas como se fossem melodias cantadas. Esta percepção ampliada e precocemente experimental surgiu na infância do músico, tendo lhe causado, inclusive, alguns problemas junto aos familiares que não compreendiam porque o menino insistia em dizer que essa ou aquela pessoa estava cantando enquanto falava. (...) Décadas se passaram e somente a partir de seu LP autoral, lançado em 1984, intitulado Lagoa da Canoa (...) o compositor decidiu (...) gravar em disco as melodias da fala, que só ele parecia escutar, denominando-as *músicas da aura*. Nelas, as melodias da fala são reproduzidas, nota por nota, nos teclados e, depois, são harmonizadas e arranjadas para outros instrumentos. Desta maneira, ele provava para si mesmo e para os outros que não era "aluado" e nem tinha problemas auditivos. Pelo contrário, Hermeto é dotado de ouvido absoluto e de uma escuta ampliada através da qual tudo parece se tornar música (NETO, 2010, p.45).

[64] O compositor fez uso da voz em aproximadamente 60% das músicas gravadas em 13 discos autorais lançados a partir de 1972, contando com a participação de cantoras como Flora Purim, Zabelê, Jane Duboc, Luciana Souza e Aline Morena (Neto, 2010, p.44).

O compositor ficou conhecido por utilizar sonoridades inusitadas em suas músicas – além dos instrumentos habituais como piano, teclados eletrônicos, flauta, sax, contrabaixo bateria, etc. – como "os sons dos pássaros e de outros animais" e "sons inarmônicos de objetos musicais não convencionais, como o carrilhão de ferros", dando destaque especial para os sons da voz, como no caso da peça "Velório", na qual emprega vozes imitando "rezas de defunto" e *glissandi* "fantasmagóricos" em "u" e "a" (Neto, 2010, p.46). No LP *Slave Mass* (Missa dos Escravos), a voz é utilizada em seis das sete faixas do disco, sendo que na faixa-título, "Missa dos Escravos", Flora Purim realiza um solo vocal não convencional, empregando, ao invés de notas, choros e gargalhadas aleatórias revestidos de certa teatralidade, que parecem remeter à personagem conhecida na Umbanda como Pomba-gira, entidade associada à magia e à sexualidade. Hermeto, inclusive, teria influenciado no padrão vocal adotado pela cantora, ao sugerir que esta, ao investir numa carreira no exterior, desistisse de um repertório constituído de bossa nova e *standards* de jazz e "empregasse recursos e sonoridades vocais não convencionais ('grite, mie, faça os sons mais malucos'), combinando-os às músicas regionais, indígenas e afro-brasileiras, características estas que, mais tarde, se tornariam de fato a marca registrada do estilo vocal popular-experimental de Flora Purim" (2010, p.48-49). O próprio Hermeto revelou-se um exímio cantor não convencional, recorrendo constantemente a improvisos vocais, como se observa na música "Quebrando Tudo!" – realizada ao vivo com seu grupo durante o Festival de Jazz de Montreaux, em 1979 – em que, partindo de uma "estranha mistura de embolada, coco e *scat singing*" (2010, p.49), se aventurou em uma *performance* vibrante que contagiou o público:

> O improviso vocal começou a "esquentar" quando Hermeto Pascoal passou a intercalar duas notas do teclado em uníssono com a voz, utilizando, percussivamente, as sílabas "dá", "ba" e "pá", seguidas de "ru" e "ri" (05:50). O jogo vocal incluiu, então, risos e gargalhadas (06:11), acompanhados de notas e *clusters* tocados com a mão direita na região aguda do clavinete. Na sequência, Hermeto Pascoal alterna os dedos polegar e indicador da mão direita para articular rapidamente uma nota pedal no clavinete – a fundamental do modo –, enquanto a voz percorre, descendentemente, os semitons da escala cromática (06:24). A seguir, como uma citação do *coco* famoso de Jackson do Pandeiro, *Sebastiana*, ouvimos as vogais do alfabeto, entoadas inicialmente fora de ordem: "ó", "i", "u", "a", "o", "é" (06:40). O autodidata Hermeto Pascoal parece se

> dar conta da "bagunça" e arruma a ordem das vogais, cantando-as em intervalos de terça com as notas do teclado, incluindo, ainda, as letras "ipssilone" (*ípsilon*) e "z" (07:00). Prosseguindo, o músico abandona as vogais e retorna às sílabas iniciadas com consoantes explosivas – "dá", "bá", e "pá" –, enquanto subdivide o ritmo, utilizando figuras de duração cada vez mais curta. (...) Após o breque do baixo e da bateria, Hermeto Pascoal continua seu improviso, agora tocando e cantando solo, como numa *cadenza* experimental de um concerto *pop*, mas não demora a chamar os músicos de volta, dizendo ao microfone: "sim, não, olha, vem, porque eu vou quebrar, não tenha medo!" (08:40). (...) *Quebrando tudo!* terminou com os aplausos, gritos e assovios da plateia e com os três músicos ensopados de suor (NETO, 2010, p.50-51).

O canto instrumental também foi utilizado nos anos 70 pelos músicos do Clube da Esquina, que em suas composições exploravam melodias dissonantes e alterações de fórmulas de compasso, apresentando influência da música religiosa mineira e da música latina, além de aspectos do rock progressivo, do jazz e da fase experimental dos Beatles. O destaque que a música instrumental tinha entre o grupo mineiro estendeu-se para a utilização instrumental da voz e quem melhor realizou essa proposta foi o cantor e compositor Milton Nascimento, "cuja voz resgatava uma aura de divinização, tanto no nível físico, pelos atributos naturais do timbre, quanto no interpretativo, pela carga expressiva". Ao orientar-se para o uso instrumental da voz, principalmente através de falsetes, Milton revelou "mais uma dimensão da possibilidade interpretativa, conferindo sentido à expressão sonora" (Machado, 2012, p.30), o que se percebe nas diversas músicas que foram compostas por Milton para serem apenas vocalizadas, sem letra:

> (...) em relação à música instrumental, um traço marcante na performance de Milton Nascimento é a utilização de sua voz como se fosse um instrumentista. Desde o início de sua carreira, houve versões instrumentais de suas músicas (...). Já *Clube da Esquina N.2* surgiu apenas como tema instrumental e só depois ganhou letra, a pedido de Nana Caymmi para Márcio Borges (BORGES, 1996, p.336) (...). Talvez o exemplo mais marcante de sua vocação para a música instrumental seja sua decisão de lançar o disco Milagre dos Peixes (1973) quase todo instrumental, depois que a censura do governo militar "... cortou praticamente na íntegra as letras das músicas *Cadê*, *Os Escravos de Jó* e *Hoje é dia de El Rey...*" (FILHO, 2012, p.17), canções consideradas subversivas na época (BORÉM e LOPES, 2014, p. 28).

Este tipo de abordagem e domínio vocal permitiu ao intérprete ressaltar aspectos timbrísticos da voz para valorizar sentidos expressos no texto:

> Milton é notável por suas passagens imperceptíveis entre o *falsete* e a voz de peito. Em *Novena* ele geralmente dobra sua voz na oitava superior e em outros intervalos. Mas quando canta com uma voz apenas no registro agudo, escolhe o *falsete* como timbre predominante. Mais do que isso, ao invés de usar sua técnica impecável para descer do *falsete* para a voz de peito, ele escolhe a ruptura entre esses dois timbres como forma de enfatizar o final de cada verso e, por conseguinte, deixar mais angustiante e tenso o final de cada seção formal da canção (BORÉM e LOPES, 2014, p. 30).

O falsete foi fartamente utilizado, de maneira instrumental ou não, por Milton e outros integrantes do grupo, sendo identificado por Thais Nunes, em sua análise da sonoridade do Clube da Esquina, em 80% do repertório do LP homônimo. O recurso aparece nesse LP na melodia principal, contracanto, segunda voz e vocais de apoio, interferindo "na textura das músicas, preenchendo o som quando acionados ou esvaziando quando interrompidos, e no timbre, combinando com o restante do acompanhamento ou, internamente, combinando as diferentes vozes que o compõem" (Nunes, T., 2005, p.82).

O termo "falsete" é utilizado para denominar uma determinada sonoridade aguda alcançada através de ajustes no trato vocal, sendo esta sonoridade classificada como um registro vocal. É importante ressaltar que as nomenclaturas dedicadas aos tipos de registros configuram uma questão bastante controversa, e diferentes estudos compreendem o fenômeno de maneiras distintas, utilizando classificações também distintas:

> Existem várias classificações para os diferentes tipos de registros. Uns consideram apenas dois registros, peito e cabeça. Há autores que identificam três posições: peito, meio e cabeça, onde registro vocal é considerado apenas uma posição vocal, ou seja, é uma "série de tons produzida por uma certa posição dos órgão vocais – laringe, palato e língua" e outros que consideram o registro basal, modal (peito, misto e cabeça) e elevado, diferenciando-os pela frequência produzida e levando em consideração os aspectos mioelásticos e aerodinâmicos. Uma outra classificação subdivide registros vocais em fry, modal (peito, médio e cabeça) e falsete. Estudos para quantificar o predomínio muscular nos registros, observam que o músculo tireoaritenóideo é o que apresenta mudanças mais marcantes em resposta à troca de registros. A mudança do registro pesado para o leve mostra uma diminuição na atividade do músculo tireoaritenóideo. Concluiu-se que, quanto mais pesado o registro,

> maior é a atividade desse músculo. Já no registro modal, subdividido em peito, médio e cabeça, as diferenças observadas vêm de um equilíbrio entre as forças do músculo tireoaritenóideo e do cricotireóideo. Quanto mais aumenta a atividade do cricotireóideo, mais se alongam as pregas vocais e a voz passa do registro de peito para o de cabeça. Os outros músculos intrínsecos e extrínsecos também têm participação nessas mudanças (PACHECO, MARÇAL e PINHO, 2004, p.430).

No caso do falsete e da voz de cabeça, a questão é ainda mais controversa:

> Os nomes registro de cabeça e registro de falsete são utilizados por vários professores de canto, principalmente, mas também por cientistas da voz, como nomes para designar diferentes qualidades vocais produzidas nos registros médios ou altos. Sendo assim, para alguns professores de canto, o registro de cabeça é imediatamente superior ao de peito, e o falsete imediatamente superior ao de cabeça. Para outros, o falsete se refere a todas as qualidades de voz acima do registro de peito, sendo que o que é tradicionalmente conhecido como falsete é chamado de "falsete puro". Entre os falantes de inglês, o uso coloquial do termo falsete refere-se apenas à voz feminina que os homens podem fazer. (...)
>
> O fato é que o número de sistemas de registros é quase tão grande quanto o número de autores que o propuseram. Problemas em termos de terminologia existem não somente entre as várias disciplinas que têm abordado a voz, mas também entre continentes, linguagens, escola, gêneros, e classificações de voz. Sendo assim, apesar dos esforços científicos, e até mesmo da abundância de dados sobre o assunto à disposição, é muito difícil comparar resultados entre estudos, principalmente devido às discrepâncias nos sistemas de registros utilizados (SALOMÃO, 2008, p.38-39).

O cantor Beto Guedes, outro representante do Clube da Esquina, é um exemplo de como a música popular dos anos 70 estava aberta à incorporação de novos timbres e expressividades. Seu canto, que poderia ser considerado "feio" ou "estranho", comove exatamente pelas imprecisões na qualidade vocal, que apresenta quebras recorrentes, já que as tonalidades das canções costumam se situar em regiões de passagem. Esse comportamento evidencia as diferenças entre o registro modal (de qualidade metálica e no limite agudo do sub-registro de peito[65]) e um frágil falsete, sendo que o cantor faz uso justamente desses contrastes para valorizar o lamento e a agonia em seu canto.

---

[65] Segundo Machado (2012, p.85), a realização de notas agudas em sub-registro de peito confere uma tensão expressiva que, se for somada a um componente de agressividade vocal, explicita os elos entre sujeito/ enunciador e objeto.

O mineiro João Bosco também desenvolveu um tipo de canto que faz uso de amplo registro que inclui falsetes. Com a voz atuando em contraponto com o violão, para o qual criou uma técnica particularizada, revitalizou o samba tradicional e investiu, principalmente a partir dos anos 1980, num estilo que valoriza os aspectos percussivos do canto, dando destaque para o plano da expressão e evocando uma sonoridade que remete ao universo fonológico de vozes como a de Clementina de Jesus e de pontos cantados de religiões afro-brasileiras. Em suas composições individuais, ou naquelas em que conta com a participação de Aldir Blanc, proliferam palavras percussivas, brasileiras ou africanas, já existentes ou inventadas, que proporcionam ao intérprete explorar esse universo fonológico:

> João Bosco, além de unir elementos contrastantes em sua música, como imagens do mundo árabe, da religiosidade mineira, do melodrama do bolero e de africanismos que se revelam como letras, texturas e improvisos, incorporaria até mesmo uma disposição cênica para sua *performance* a fim de se aproximar de um passado não vivido. Um exemplo claro deste aspecto é a interpretação ao vivo de um medley de Cabeça de Nêgo e João Balaio, datado de 1987, em que João homenageia Clementina de Jesus ao imitá-la numa espécie de interlúdio entre as canções. Um efeito sonoro interessante já vinha sendo obtido desde a introdução do medley, através de sons onomatopaicos como "obacobaco", grunhidos, soluços e vocalizações percussivas, que continuam permeando toda a execução da peça. Em Cabeça de Nêgo, a letra nos parece uma continuação fluida da introdução, tão onomatopaica que mal conseguimos captar os nomes de compositores e cantores que saltam dentro de outros sons: Cacuracai eu to; Perengando to; De Aniceto é o jongo; Ô Donga Sinhô; O Sinhô Donga; E Gagabirô; Gagabirá; Ó zimba cubacubá; Ó zimba cubão; Zimba cubacubá; O zimbacu; Ô João da Bahiana!; Ô Candeia; Ô Ya Quelé Mãe; Ô Clementina!; Ô Yaô Pi; Ô Piaô Zi; Yaó Xi; Ô Pixinguinha. (NESTROVSKI, L., 2013 p.124).

Quanto aos brasilerismos, africanismos e palavras inventadas utilizadas em canções brasileiras, existe uma tradição que remonta às modinhas e lundus e chega até os dias de hoje, através da presença abundante em pagodes e axés modernos. Podemos encontrar já no segundo volume da Viola de Lereno (1826), cuja autoria é atribuída a Domingos Caldas Barbosa, "um rico panorama do uso dessas palavras. Aparecem nestes lundus termos como "Iaiá" e "nhanhazinha" (...), além das palavras "xarapim", "arenga", "moenga", "angu", "quingombô", que Mário de Andrade chamou de 'compêndio de

brasileirismos vocabulares'" (Nestrovski, L., 2013, p. 122). Popularizou-se também, com o tempo, o uso de "sons 'sem sentido', como nos títulos das canções Chica Chica Boom, Chic, interpretada por Carmen Miranda nos anos 1940, ou Zum, zum, zum, canção de Fernando Lobo interpretada por Dalva de Oliveira em 1952" (2013, p.114), assim como o uso de onomatopéias como em músicas como "O Tic Tac do Meu Coração", também do repertório de Carmen, ou "Teleco-Teco", cantada por Isaurinha Garcia. A partir dos anos 1960, proliferaram palavras desse tipo, como *ziriguidum, lero-lero, skindo-lelê, tchuplec tuplim, sacundim-sacundém*, inclusive em algumas das poucas composições de autoria de João Gilberto, "Ho-ba-la-la" e "Bim Bom" (p.114-116). Nestrovski destaca um texto de Francisco Bosco no qual o pesquisador, parafraseando uma canção de sucesso de 2009, "Shimbalaiê", de Maria Gadu, aborda este aspecto peculiar da música brasileira:

> "Shimbalaiê é um momento em que a linguagem verbal não se aguenta e deseja ser música, deseja livrar-se do fardo de representar, de ser outra coisa que não ela mesma. É como se a linguagem não resistisse à alegria da música e se transformasse em música. É como se ela se desse conta de que aquilo que a música está sentindo não se pode expressar de outro modo, não há palavra que chegue. [...] É uma libertação da palavra (BOSCO, 2012, p.75 *apud* NESTROVSKI, L., 2013, p.105).

Podemos citar, ainda, Djavan, como um compositor e intérprete que investe na musicalidade das palavras acima de sua narratividade, destacando rimas, aliterações, assonâncias, acentos e recortes rítmicos e fazendo disso sua poética. Mello (2014, p.258) observa que Djavan é "um letrista inusitado e intrigante, que utiliza versos enxutos e a sonoridade das palavras, muitos substantivos, poucos verbos, quase nenhum adjetivo". Tatit (2007, p.193), ao analisar sua canção "Sina", ressalta que a composição, além de se pautar "pela farta distribuição dos ataques, dos acentos e dos processos gerais de concentração próprios da celeridade, exibe uma letra pouco afinada com os esquemas convencionais da narrativa". Boa parte da obra de Djavan expressa relação com "a tendência iconicista, representada com radicalidade pelo concretismo em artes plásticas e literatura" (Tatit, 2002, p.237). Suas letras, apesar de não remeterem às narrativas tradicionais, não são isentas de sentido, pois "tudo ocorre como se a construção de um ícone (plástico ou linguístico), a partir da matéria de expressão do código, pudesse abstrair a narratividade já fartamente

disseminada em quase todos os fenômenos sociais ou, com mais precisão, pudesse sintetizá-la na forma compacta de um objeto multifacetado" (2002, p.237). Em seus primeiros sambas, intensificou o uso da síncope como raramente havia sido feito antes, originando um estilo pessoal e bastante imitado. Atualizado com o que acontecia na música mundial, Djavan também contribuiu com a adaptação do *funk*, do *blues* e do *reggae* à canção brasileira, inspirando-se em artistas como Stevie Wonder e George Benson.

5.2. Produção artística

A consolidação do mercado musical nos anos 70 levou a "transformações no conjunto do processo", devido ao aprimoramento da mentalidade empresarial. Uma das mais importantes correspondeu "à chegada definitiva do LP, no início dos anos 70, e às mudanças econômicas e estratégicas que ele trouxe para o panorama fonográfico" (Dias, 2008, p.60). Uma alteração profunda nos rumos da produção foi aquela que tornou o artista mais importante que o disco, resultando no investimento no trabalho de autor, sendo "oferecidas condições para que alguns artistas [desenvolvessem] um trabalho que não poderia ser feito em compacto, mesmo que duplo" (2008, p.61). Dessa forma, a produção de discos organizada em linha de montagem, além de contar com as áreas técnica, comercial e industrial, contou também com uma área artística, já no início do processo. Como elemento importante desta área, destacou-se a figura do diretor artístico, responsável por: escolher o elenco e os lançamentos do ano; auxiliar o artista na seleção do repertório, baseado nas tendências, mas sem agredir o lado artístico; administrar as produções escolhendo um produtor de acordo com o artista (Dias, 2008, p.76); além de coordenar "todo o trabalho de gravação, escolhendo músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos" (2008, p.95). O processo de trabalho tornou-se cada vez mais coletivo, ou seja, realizado "por uma equipe de profissionais que, simultaneamente, incumbem-se dos vários aspectos da produção social de uma canção e, na sequência, do conjunto de canções organizadas em disco. Assim, a equipe [deveria] possuir conhecimentos musicais e artísticos, tanto quanto (...) conhecer os aparatos técnicos de produção, o público e o mercado" (2008, p.72-73). Aos poucos, esse tipo de especialização foi exigindo a figura do

preparador vocal. Felipe Abreu, ele próprio preparador vocal, descreve a situação que provocou a demanda por esse tipo de trabalho:

> Com a sofisticação do canto popular urbano profissional na segunda metade do século XX e com o desenvolvimento de tecnologias cada vez mais diversificadas que o cantor deve dominar (tipos de microfones, monitores de chão e de ouvido, técnicas de estúdio, etc.), a figura do preparador vocal vem se firmando pela crescente demanda vinda de duas fontes: a da indústria fonográfica e seu entorno, incluindo gravadoras, empresários, diretores e produtores musicais, que pedem do cantor um desempenho melhor e mais eficiente o mais rápido possível; e a do próprio artista, que quer aperfeiçoar-se técnica e artisticamente e/ou ter um interlocutor sobre a arte vocal (ABREU, 2008, p. 124).

O preparador vocal é responsável por trabalhar, com o cantor, aspectos técnico-vocais como "a dicção, a articulação, a pronúncia, a respiração, a afinação, o ritmo, a melodia, a integração da voz com a base instrumental, a interpretação" (Abreu, 2008, p. 125-126), oferecendo também orientações sobre cuidados com a voz e exercícios de aquecimento antes de shows e gravações. Além disso, pode auxiliar na pré-produção e produção de discos e shows, escolhendo com ele tonalidades, ajudando na seleção e na análise do repertório e servindo como um "ouvido externo", que é mais do que apenas um *feedback* a respeito da produção artística, uma vez que o que ouvimos ao cantar não é o mesmo que os outros ouvem.

> Quando você ouve sua própria voz, SÓ VOCÊ a ouve daquela maneira, com aquele timbre, cor, harmônicos, intensidade, vibração, porque você ouve a COMBINAÇÃO entre *audição/ vibração interna* – ou seja, a ressonância conduzida pelos ossos do crânio, com reforço dos ressonadores faciais (boca, cavidades nasais) e da ressonância simpática subglótica (vibração no peito, na traqueia, etc.) – e *audição externa* (ou seja, pela propagação aérea do som no espaço). Todas as pessoas – o mundo inteiro menos você – ouvem sua voz apenas pela *audição externa* (ABREU, 2008, p. 127).

Como no início dos anos 70 ainda não havia se popularizado o papel de preparador vocal, o diretor e o produtor artísticos eram os responsáveis pela interferência na *performance* dos cantores em busca do melhor resultado. André Midani, um dos mais importantes diretores artísticos do Brasil, descreve sua atividade dizendo que "O trabalho do diretor artístico é ajudar o artista a encontrar, dentro dos parâmetros do artista, uma

maneira mais conveniente de se expressar[66]". Já Nelson Motta, escalado por Midani para ser produtor de discos, tendo participado de gravações com Elis Regina, Joyce e Marisa Monte, entre outros intérpretes, compara sua habilidade à de um técnico de futebol, que, mesmo "depois de cinco, seis, oito horas de gravação", às vezes da mesma música, usa "todas as táticas para conseguir o resultado[67]". Além disso, tornou-se comum a participação de diretores de cena (Fauzi Arap, Bibi Ferreira, Myriam Muniz) e coreógrafos (Lennie Dale, J.C. Violla), em espetáculos que passavam a contar com concepção dramatúrgica, como aqueles protagonizados por artistas como Maria Bethânia e Elis Regina.

> Aberta a todo tipo de influência, Elis teve no norte-americano Lennie Dale, eclético artista da Broadway, sua principal influência na construção disciplinada de gestos planejados e integrados (música-texto-expressão corporal). Já no auge de sua carreira, Elis recorreu a profissionais do teatro e da dança para dirigir seus espetáculos, que se tornaram referência no país não apenas pelo senso estético, mas pela coesão e vigor com que comunicavam as ideias da artista. Além de desenvolver suas qualidades técnicas como cantora, Elis soube ocupar o espaço cênico como performer e utilizar todos os recursos do palco a favor de sua interpretação musical (BORÉM e TAGLIANETTI, 2014, p.49).

Dessa forma, ainda que não existisse o hábito do estudo do canto por parte desses artistas, eles puderam contar com auxílio especializado para desenvolver seus estilos e produções, e não apenas com sua própria vocação. A rápida evolução no estilo da cantora Simone, ex-jogadora de basquete que estreou em disco em 1973, talvez possa ser explicada por esse tipo de suporte com que contavam os cantores – além, obviamente, do talento da artista. No disco de estreia, intitulado *Simone*, a cantora já apresentava a voz de timbre metálico, levemente aerado e com acentuado sotaque baiano, que se tornou sua marca. As interpretações das canções, porém, não acrescentaram muito além do que a melodia já propunha, mantendo a regularidade musical e soando, por vezes, "duras". O salto artístico

---

[66] Em entrevista realizada por Fábio Maleronka Ferron e Sérgio Cohn no dia 29 de abril de 2010, em São Paulo, e disponível na internet em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/andremidani.pdf>. Acesso em 30/01/2015.

[67] Em entrevista realizada por Fábio Maleronka Ferron e Rodrigo Savazoni no dia 15 de junho de 2010, em São Paulo, e disponível na internet em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/nelsonmotta.pdf>. Acesso em 30/01/2015.

observado no disco seguinte, Quatro Paredes, de 1974, é impressionante, pois a partir daí ela aprendeu a coordenar sua articulação rítmica e passou a alterar significativamente os tempos musicais, extraindo sentido das canções com seu gesto interpretativo. Em "Gota D'água", faixa de seu LP *Gotas D'água*, de 1975, a artista revela-se madura e alinhada às cantoras veteranas, com apenas dois anos de carreira. Em sua trajetória, realizou interpretações antológicas de compositores como Chico Buarque, Ivan Lins, João Bosco e Milton Nascimento, dominado diversos estilos, da canção romântica ao samba.

Tendo como modelo vocal inicial a cantora Gal Costa, Fafá de Belém rapidamente construiu um estilo próprio em que a sensualidade era expressa por uma leve rouquidão e por atitudes cênicas desinibidas, dialogando com elementos característicos de sua região de origem. Em seu repertório inicial, constavam canções folclóricas e ritmos paraenses como o carimbó, com músicas que abordavam "ambientes naturais, ribeirinhos, rurais, em uma referência direta à cultura regional" (Silva, 2008, p.8). Os instrumentos traziam "a presença marcante da percussão" e "referências aos rios e pássaros com as flautas e 'pau-de-chuva'", e o modo de cantar, "a sonoridade característica do falar paraense, emitindo 'S chiado'" (2008, p.12), distinções que projetaram a cantora como um ícone da cultura amazônica em um contexto nacional. Porém, sua abrangência artística não se encerrava na música popular do Pará, e Fafá afiliou-se à MPB ao gravar em seus discos músicas de Caetano Veloso, Luiz Gonzaga e dos compositores do Clube da Esquina, como "Nelson Ângelo, Milton Nascimento, Fernando Brant, Beto Guedes, Ronaldo Bastos e Márcio Borges" (Nunes, T., 2005, p.44), participando em faixas de discos de Milton, como "Gran Circo", "Sedução" e "Maria Solidária", esta última dividindo os vocais com Nana Caymmi. Dessa forma, "a trajetória da cantora levou-a a ser reconhecida como uma artista brasileira, embora uma referência eterna à cultura amazônica", algo semelhante ao que ocorreu com "Luiz Gonzaga e Dominguinhos, cantores regionais que se tornaram MPB" (Silva, 2008, p.9). Podemos observar, por parte da produção de Fafá, a construção de uma identidade artística pela intensificação das particularidades da cantora, procedimento que se tornaria cada vez mais comum na indústria fonográfica. Silva identifica, nessa construção, a presença de estereótipos, através da incorporação de uma narrativa amazônica ligada ao senso comum como eixo do álbum *Tamba-tajá*, das canções à capa do disco:

> Neste álbum podemos perceber uma noção de cultura amazônica e natureza como profundamente intrincadas. A percepção de que uma cantora que vem de Belém é alguém da mata, de um ambiente isolado, mas que está saindo de um ambiente escuro e vindo à luz, que é ser conhecida e reconhecida pelo Brasil. Nesse sentido, a roupa sensual e rústica, o verde sobressaindo, a escuridão do fundo são símbolos bastante significativos. Na parte de trás da capa há a lenda do "Tamba-tajá" narrada para que pessoas de todo Brasil possam ter conhecimento das lendas amazônicas. Um simbolismo de isolamento muito perceptível, além de uma imagem construída no diálogo regional, que de maneira consciente ou não transparece na obra como um todo. (...) Essas imagens criadas a partir de sociabilidades são importantes rastros sobre a concepção de Amazônia. De fato, é necessária uma reflexão a respeito do por que da concepção da obra de Fafá obedecer a esses parâmetros e esses critérios, mais longe, como a divulgação da obra da cantora ajudou na percepção que as outras regiões possuem da Amazônia (SILVA, 2008, p.15-16).

O final da década de 1970 foi marcado pelo surgimento de grande número de cantoras, destacando-se Joyce (que já atuava desde o final da década de 60, principalmente como compositora, mas só depois se popularizaria como cantora), Zizi Possi, Ângela Roro, Marina Lima, Joanna, Fátima Guedes e, um pouco depois, Leila Pinheiro. Algumas dessas cantoras trouxeram novidades que ampliaram as possibilidades interpretativas das vozes femininas na MPB. Marina Lima "desenvolveu um estilo que aproxima a canção romântica do rock, bem adequado à sua voz pequena e sensual" (Severiano, 2009, p.435). Nesse estilo, influenciado também pelo fraseado de Billie Holiday, as interjeições têm grande valor expressivo. A cantora levou "sua dicção autoral também para o universo interpretativo, tornando-se, por sua conduta vocal e *performance* cênica, modelo para a geração de Cássia Eller e Zélia Duncan" (Machado, 2012, p.33). Fátima Guedes apresentava, além de grande extensão vocal, um timbre "que evidenciava os harmônicos agudos, conferindo um corpo estreito à voz, a qual produzia na escuta uma sensação de agudização", estabelecendo "certo contraste entre a fragilidade da voz e a contundência das composições" (2012, p.33). Além de impor o canto feminino de forma dominante na MPB, muitas dessas cantoras, como Marina, Fátima Guedes, Joyce e Ângela Roro, lançaram-se também como compositoras, situação rara na época, contribuindo para que isso se tornasse cada vez mais comum nas gerações posteriores.

Também no final dos anos 70 e início dos 80, a linguagem *pop* já havia sido incorporada à maioria as expressões musicais, senão de forma explícita, pelo menos nos arranjos, muitos dos quais eram realizados pelo músico Robson Jorge e pelo produtor Lincoln Olivetti, especializado em "arranjos festivos e dançantes, que alavancavam a vendagem dos discos, mas que nem sempre tinham elogios da crítica" (Barcinski, 2014, p.132), que o acusavam de pasteurizar a MPB. Podemos citar entre os artistas que se utilizaram desse tipo de arranjo: artistas declaradamente *pop*, como As Frenéticas, que revitalizaram as marchinhas carnavalescas misturando-as com *disco' music*, e Guilherme Arantes, com suas baladas de harmonia sofisticada; grupos como A Cor do Som, que promovia a fusão entre o choro, o frevo e o pop, e 14 Bis, que avançava nas experiências com o rock progressivo praticadas pelos músicos do Clube da Esquina, do qual Flávio Venturini, um dos integrantes, havia participado; artistas consagrados, como Gilberto Gil, que iniciou uma fase dançante no disco *Realce* que perdurou em produções posteriores, e Ney Matogrosso em carreira solo, com arranjos que flertavam com a música eletrônica.

Apesar da riqueza de propostas estéticas e vocais apresentadas durante os anos 1970, a música estava caminhando para um processo de massificação, principalmente pela crise mundial sofrida pela indústria fonográfica no início dos anos 1980, "causada pela forte recessão e pela nova crise do petróleo, mas também pela queda vertiginosa nas vendas do gênero discoteca, que nos últimos tempos foram um alento comercial para as gravadoras" (Barcinski, 2014, p.158), o que provocou a demissão de artistas menos comerciais, que não atingiam determinada meta de vendas. Essa mudança de rumos, no Brasil, culminou com a chegada de executivos estrangeiros enviados pelas grandes gravadoras para vigiar de perto as empresas, o que limitou o espaço para a experimentação e o surgimento de propostas musicais e vocais inovadoras.

5.3. Radicalização

Na década de 1980, em São Paulo, variados grupos que tinham em comum a tendência à experimentação, apesar de se expressarem através de estéticas diferentes, foram batizados pela imprensa como "Vanguarda Paulista". Além dessa característica, os músicos

se compatibilizavam pela ocupação de espaços como o teatro Lira Paulistana e por trabalhar nos projetos uns dos outros num esquema de cooperativa, viabilizando seus trabalhos através da produção independente – solução encontrada devido às condições desfavoráveis nos anos 80 para o lançamento de trabalhos inovadores. Entre os artistas que participaram dessa cena, podemos destacar Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, os grupos RUMO, Premeditando o Breque e Língua de Trapo e as cantoras Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti, Eliete Negreiros, Suzana Salles e Neuza Pinheiro (Machado, 2011).

> É interessante notar que o acontecimento mais inovador para a voz na canção desse período tenha ocorrido à margem dos grandes veículos de comunicação e, por consequência, do acesso ao grande público. Diferentemente do que se observou nos anos 1960, quando todos os acontecimentos musicais estavam ocupando os principais espaços da televisão, a partir da década de 1980 a padronização que assolou os meios de comunicação tornou praticamente inexistente o espaço para a música popular, sobretudo para a música que propunha transformações, quer no campo autoral, quer nos aspectos interpretativos e performáticos. (MACHADO, 2012, p.34).

Os novos parâmetros musicais exigiram uma emissão vocal diferenciada, e os cantores começaram a incorporar sonoridades inusitadas às suas vozes. O trabalho de Arrigo Barnabé, por exemplo, aliava música pop à técnica do dodecafonismo, o que, vocalmente, resultava em melodias dissonantes cantadas em regiões extremas pelas vozes femininas da banda Sabor de Veneno. Como essas cantoras não faziam uso de cobertura de voz, o resultado sonoro era, por vezes, bastante agressivo. Contribuíam para isso as locuções gritadas pelo próprio Arrigo, que remetiam aos programas policiais radiofônicos. Além da rouquidão e sujeira na voz, Arrigo, com sua interpretação altamente teatralizada, frequentemente atuava "em região média da tessitura, com emissão comprimida em sub-registro de peito, voz falada e ênfase na articulação rítmica" (Machado, 2011, p.98).

A cantora Tetê Espíndola, que também participou da banda Sabor de Veneno, desenvolveu um trabalho solo em que propôs caminhos alternativos para a música sertaneja e para a "realização vocal, chegando à utilização de timbragens diferentes da sua própria voz, como na canção Galadriel (Tetê Espíndola)", na qual ela cria, sem fazer uso das palavras, "um diálogo entre uma bruxa, uma fada e uma coruja, estabelecendo as identidades das personagens através das diversas vocalidades adotadas" (Machado, 2011,

p.55). Arrigo Barnabé denominou "sertanejo lisérgico" o estilo de Tetê, por sua interpretação pouco ortodoxa de temas regionais e sua vocalização extremamente aguda e estridente.

> Pode-se observar que as cantoras, talvez orientadas por uma estética autoral, não apenas se preocuparam em criar belas interpretações, mas muitas vezes romperam qualquer vínculo com uma fruição estética do *belo* para fazer uso de suas vozes de maneira a enfatizar o conteúdo das canções e, por vezes, ressaltando a estranheza que elas poderiam causar (MACHADO, 2011, p.55).

O grupo RUMO, liderado por Luiz Tatit, investiu no canto falado que se utilizava de microtons e sugeria uma afinação não temperada, lembrando, em alguns momentos, a técnica utilizada por Arnold Schoenberg em sua célebre composição *Pierrot Lunaire*, "escrita menos para ser cantada do que declamada, num misto de canto e fala que o compositor batizou de *Sprechstimme* ('cantofala')" (Nestrovski, A., 2000, P.190), embora, no caso de Tatit, o ponto de origem dos contornos melódicos fosse a entonação da fala, e não a música. Tatit encontrou em Ná Ozzetti sua melhor intérprete, pela execução impecável desses intervalos mínimos. O grupo contava ainda com a participação de diversos vocalistas que se alternavam nas canções – os músicos Paulo Tatit, Hélio Ziskind, Geraldo Leite e Pedro Mourão. Usavam como referência para suas realizações a interpretação de artistas como Mário Reis e Noel Rosa, que privilegiavam o coloquialismo em detrimento do virtuosismo.

> O "canto falado" do RUMO parte do contorno natural de células mínimas da fala para compor canções intuídas de dentro para fora, como se a música estivesse dentro da pedra da língua e só fosse preciso desbastar um excesso. Que o resultado seja tão generoso e espontâneo, com todo seu artifício, que tantas vezes seja tão positivamente engraçado, que nunca se prenda às distinções encantadoras da forma, sem por isso trair sua confiança na nossa inteligência e empatia, já representa praticamente uma aposta na cultura do país. Só aqui, talvez, nesse campo inesperado e abençoado da canção popular, continua possível cruzar fronteiras gingando (NESTROVSKI, A., 2009, p.319-320).

Podemos fazer uma aproximação dos procedimentos vocais radicais dos intérpretes da Vanguarda Paulista com a técnica vocal estendida[68] utilizada por cantores eruditos a partir do século XX. Aqui não se trata de avaliar o canto popular pelo crivo do canto erudito, pois cada um tem suas particularidades, devendo ser considerados através de seus próprios parâmetros. Porém, esse tipo de aproximação num contexto de formalização de técnica vocal pode ser útil, já que o canto popular pode se beneficiar de pedagogias já estruturadas em outros campos, como é o caso daquelas utilizadas para o ensino da técnica vocal estendida.

Algumas das cantoras da Vanguarda Paulista estão entre as primeiras intérpretes populares a aperfeiçoarem sua voz através do estudo formal do canto lírico. Em entrevista para nosso TCC, Ná Ozzetti relatou ter estudado canto com a soprano coloratura Cláudia Mocchi. Nesse momento, ela já cantava com o grupo RUMO, que tinha uma proposta de canto diferente do conceito de canto lírico, por isso conduzia as duas propostas de trabalho vocal paralelamente e, com o tempo, "todas as experiências foram sendo incorporadas, até que não soubesse mais onde começava uma técnica e onde terminava a outra" (Elme, 2011, p.43). A vocalista da banda Sabor de Veneno Vânia Bastos, por sua vez, iniciou em 1975 seus estudos de canto com Ula Wolff, Lee Alison e Nancy Miranda[69]. Isso pode ter auxiliado na execução do complexo repertório criado pelos músicos da Vanguarda Paulista, muitos dos quais também possuíam estudo formal de música.

---

[68] Para suprir a demanda por novas sonoridades que a música erudita do século XX exigia, foram desenvolvidas as *técnicas estendidas*. Padovani e Ferraz nos explicam que a expressão "se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento, ou utilizar a voz, que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico", lembrando ainda que, num contexto mais amplo, "percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em *técnicas estendidas*" (Padovani e Ferraz, 2011, p.11). Podemos observar o uso vocal de técnicas estendidas nas gravações de Cathy Berberian, em composições próprias ou interpretando obras de Luciano Berio, no trabalho da compositora, cantora e coreógrafa Meredith Monk e também na obra do cantor, multi-instrumentista e pesquisador grego naturalizado italiano Demetrio Stratos. Na música pop, encontramos exemplos de técnicas estendidas no trabalho da cantora islandesa Björk, especialmente no CD *Medúlla*, disco focalizado na realização vocal, em que interage com cantores de várias regiões do planeta, assim como nos *rappers* que se utilizam do recurso do *beatbox*, através do qual simulam a sonoridade das baterias eletrônicas.

[69] Detalhes sobre a formação musical da cantora estão disponíveis em <http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/vania_bastos.htm>. Último acesso em 18/03/2015.

Em meados da década de 1980, tudo sugeria que os músicos da Vanguarda Paulista finalmente seriam absorvidos pelo *mainstream*. Arrigo Barnabé, por exemplo, após o surpreendente sucesso de seu LP independente *Clara Crocodilo*, de 1980, assinou contrato com a gravadora *Ariola*, e lançou em 1984 o disco *Tubarões Voadores,* do qual participaram grandes astros da MPB como Rita Lee e Paulinho da Viola. Além disso, compôs em parceria com Caetano Veloso e Eduardo Gudin a canção "Ângulos", realizou trilhas para o cinema (como a do filme *Cidade Oculta*, no qual participou também como ator), e chegou mesmo a emplacar uma música nas paradas radiofônicas, "Uga Uga" (Hermelino Neder, Dino Vicente/ Arrigo Barnabé), responsável por sua participação em programas populares como o de Chacrinha. Outros sucessos surgiram, como a gravação de Gal Costa de "Bem Bom" (Arrigo Barnabé/ Carlos Rennó/ Eduardo Gudin), música que, inclusive, nomeou o disco da cantora.

Além de Arrigo, outros componentes da Vanguarda Paulista começavam a se tornar conhecidos para além do Estado de São Paulo. A canção "São Paulo, São Paulo" (Wandi, Osvaldo, Marcelo, Claus, Biafra), do Premeditando o Breque, foi outra a alcançar grande sucesso nas rádios FM do país, sendo incorporada à trilha da novela Vereda Tropical e levando o grupo a se apresentar em diversos programas de televisão. O Premeditando o Breque (que simplificou seu nome para "Premê") e o grupo Língua de Trapo foram o que de mais pop a Vanguarda Paulista produziu, investindo em letras irreverentes, divertidas e com grande potencial de mercado. Ricardo Alexandre (2013, p.54) ressalta que "tanto o Língua quanto o Premê traziam a música brasileira para um universo mais próximo do dia a dia do público consumidor – dando à canção uma praticidade desprezada pelos medalhões da época". Tetê Espindola, por sua vez, em 1985 venceu o *Festival dos Festivais,* da Rede Globo, com "Escrito nas Estrelas" (Arnaldo Black/ Carlos Rennó) canção que bateu recordes de execução e vendagem, dando-lhe um disco de ouro e firmando seu contrato com a Barclay/ Polygram. Em *Gaiola*, seu LP de estréia pela gravadora, Tetê dividiu os vocais com Ney Matogrosso em uma das faixas, "Na Chapada", parceria dela com Carlos Rennó, além de contar com a participação de músicos consagrados como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

A maior visibilidade desses músicos, no entanto, também coincidiu com a mudança de direcionamento das gravadoras, que passou a investir em produções mais padronizadas, o que atrasou em alguns anos a expansão de público que esses artistas vinham experimentando. Nas últimas décadas, porém, em que grande parte dos que se dedicam à MPB tornou-se independente, os músicos da Vanguarda Paulista vêm se articulando com sucesso, criando elos com novos artistas e consolidando sua participação na história da música brasileira.

São Paulo também foi o palco de outro movimento que tinha como característica a radicalização vocal e musical, além da produção independente: o movimento *punk*, que se tornou o primeiro movimento na música popular do país em uma década que "não foi 'rabo da geração' tropicalista, mas a vanguarda de outra" (Alexandre, 2013, p.79), ou seja, da geração do rock brasileiro dos anos 1980. O movimento punk de São Paulo despontou na virada dos anos 1970 para os anos 1980, através de grupos de adolescentes descontentes com a situação política e econômica do país:

> Com o arrocho salarial surgido durante o "milagre econômico" (1968-1973), houve um grande ingresso de jovens e mulheres no mercado de trabalho, teoricamente submissos e incapazes de se organizar. Nesse período, 70% dos trabalhadores entre 14 e 24 anos estavam empregados no perímetro urbano – assim, no final dos anos 70, tínhamos um número muito maior de consumidores jovens no país. Já em 1980, a coisa era diferente. A inflação ultrapassara os 100%; o desemprego, em 1982, já atingia quase seis milhões de pessoas (1,5 milhão somente na cidade de São Paulo) e empurrava outras sete milhões para subempregos. O perfil do jovem brasileiro era o de garotos que, de uma hora para outra, perderam o acesso à diversão e ao consumo. Jovens que buscavam informação e que se sentiam excluídos, marginalizados e raivosos. Eram punks, em outras palavras (ALEXANDRE, 2013, p.59).

O movimento, que desde cedo se ligou às gangues de subúrbio, começou a germinar por volta de 1977, desenvolvendo-se na cidade de São Paulo e também no ABC paulista. Mais do que um estilo musical, o punk era uma reformulação de valores, divulgando seus preceitos através de fanzines impressos em máquinas Xerox, coletâneas gravadas em fitas cassete e shows realizados de maneira artesanal, que envolviam, muitas vezes, a apresentação de diversos grupos no mesmo evento. Em 1979, com a abertura política e a iminência do pluripartidarismo, alguns membros do movimento punk colocaram

suas composições a serviço da militância comunista. Alguns dos grupos desta época: Restos de Nada, N.A.I. (Nós Acorrentados no Inferno), Condutores de Cadáver, Ruídos Absurdos, Estado de Coma, Olho Seco, Skisitas e Diabólicas. Utilizando o grito como forma de expressão, a canção punk aparentemente prescindia de qualquer tipo de técnica vocal e instrumental. No entanto, seus intérpretes, na própria tentativa de expor esse aspecto "indisciplinado" de suas vozes, acabaram desenvolvendo recursos técnicos como voz suja, voz rouca, voz gutural, *overdrive*[70], *fry*[71] e *growl,* – possivelmente após muitos erros e acertos e não sem que diversas vozes fossem danificadas no processo. No início da década de 1980, algumas dessas bandas tornaram-se conhecidas, entre elas, Cólera, Verminose, Inocentes, Mercenárias e Ratos de Porão (Alexandre, 2013). Nesse período, o punk ganhou a simpatia do teatrólogo Antonio Bivar, que viabilizou a publicação de um texto do cantor Clemente na revista *Gallery Around*. O texto intitulava-se *Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da idéia de falsa liberdade*, e colocava o movimento a serviço da renovação da música:

> "Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. (...) Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces" (ALEXANDRE, 2013, p.70-71).

[70] Distorção vocal praticada nos estilos mais pesados de rock, como *punk*, *heavy* e *trash metal*, mas também utilizada, eventualmente, em outros estilos, como a própria MPB.

[71] É considerado o registro mais grave, sinônimo de registro basal, que ocorre "numa frequência de fonação extremamente baixa, de tal forma que podemos perceber cada pulso vocal individual, como uma rápida série de pulsações" (Piccolo, 2006, p.92). O termo *fry*, cuja tradução significa "frito" é chamado assim "em virtude de um índice de crepitação percebido auditivamente na produção desse tipo de som" (Machado, 2012, p.50).

É interessante observar nesse texto que, mesmo ligado a um estilo de origens estrangeiras, Clemente referenciava-se, ainda que por oposição, à MPB e, pelo menos em relação à música realizada nos festivais, com admiração – o que demonstra a força que a MPB detinha na época, servindo como parâmetro para outras manifestações musicais. Além disso, ao pretender "revolucionar a música popular brasileira", os punks não se colocavam como um segmento autônomo, mas como parte do próprio processo evolutivo[72] da música realizada em nosso país. O punk difundiu-se também por outros estados, instalando-se de forma precária no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco e Bahia (que produziu pelo menos uma banda importante, Camisa de Vênus, liderada pelo vocalista Marcelo Nova). Mas foi em Brasília que o movimento repercutiu de forma especial, tornando-se relevante para a música nacional por causa de seus principais personagens. Embora as vias que levaram esses jovens a se aproximarem do estilo estivessem mais ligadas à expressão adolescente do que a um movimento de protesto relativamente organizado (como acontecia em São Paulo), algo do discurso político permaneceu, influenciando a temática do rock dos anos 1980.

5.4. Prosódias: tradições e traduções

As bandas Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial, originadas na cena punk de Brasília, alcançaram visibilidade, chamando a atenção das gravadoras que perceberam potencial mercadológico nesse tipo de rock, diferente daquele já feito no país. Mas foi o estrondoso sucesso de "Você Não Soube Me Amar" da banda Blitz que abriu as portas da mídia ao rock brasileiro dos anos 1980. Era uma "composição de letra coloquial e irreverente, mais falada que cantada, e melodia alegre de qualidade acima da média, tudo apropriado ao jeito performático do conjunto" (Severiano, 2009, p.436). A canção lembrava, pelo canto falado e aspectos performáticos, as manifestações de grupos da

[72] Caetano Veloso, em entrevista para a Revista Civilização Brasileira nº 3 em julho de 1965, propôs a retomada da *linha evolutiva* da música popular brasileira, que daria seguimento ao que João Gilberto havia realizado (Campos, 2012, p.63). Desde então o termo influenciou o pensamento de artistas preocupados com a estagnação no campo da música popular, servindo também para discussões sobre a ideia de evolução (técnica ou conceitual) em arte.

Vanguarda Paulista. Por volta de 1985 o rock brasileiro já estava consolidado com bandas como Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Kid Abelha, Ultraje a Rigor, RPM e Titãs, além das já citadas. Algumas produções traziam certa rebeldia marcada pela mobilização nacional em torno das eleições diretas, após o fim da ditadura e refletiam "a consolidação da cultura de massa no Brasil, associada à intensa urbanização, à formação de uma sociedade de consumo, à expansão da indústria cultural e à inserção do país no processo de mundialização da cultura" (Zan, 2001, 116-117).

> O caráter do rock brasileiro, crítico e interessado nas questões relevantes da sociedade, dificilmente pode ser compreendido sem a influência da MPB, e sem o papel 'político' dos seus grandes nomes que souberam aceitar, sem reservas, a chegada da nova leva de compositores de um outro gênero musical. (VIANNA, 2004, p.77).

Segundo Ulhôa (2004, p.125), o rock não foi abrasileirado como a polca quando esta originou o choro, porque foi introduzido num espaço onde já estavam definidos os contornos de uma produção nacional. Mas se isso não aconteceu na forma, aconteceu no conteúdo. Assim, conectou-se à tradição vocal do canto popular brasileiro através da maneira com que os cantores reinterpretaram a influência estrangeira. Para a pesquisadora, uma característica que sempre esteve presente na interpretação da canção popular em nosso país é a "maneira frouxa" com que os cantores distribuem as notas entre melodia e acompanhamento, o que permite adequar o sistema de acentuações irregular do português à métrica dos compassos musicais. Podemos observar esse procedimento no canto de Orlando Silva e João Gilberto, por exemplo. Essa "maneira frouxa", chamada por ela de *métrica derramada* (Ulhôa, 1999), também pode ser percebida entre os cantores brasileiros de rock, quando tendem a adaptar, para sua própria articulação rítmica, estruturas musicais estrangeiras que privilegiam outro tipo de padrão de acentuação, resultando numa sonoridade adequada à prosódia brasileira. Podemos perceber a métrica derramada, por exemplo, na interpretação dos cantores Cazuza, Frejat e Angela Roro, que encontraram o ponto comum entre o canto coloquial brasileiro e o padrão entoativo do *blues*. Mammì destaca a fluidez da prosódia de nossa língua, na qual:

> As vogais mais amplas e os ditongos assumem uma parte da função articuladora das consoantes, enquanto estas, principalmente as nasais e as líquidas, tendem a fundir-se com a vogal que as precede. É uma língua, para usar um termo da música antiga, cheia de "liquescências", isto é, sonoridades fluidas, cujos início e fim não podem ser definidos com clareza. Uma língua, portanto, que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las. Esse aspecto, unido à tendência contrária e complementar de reforçar os acentos (sobretudo onde há uma sequência de monossílabos), cria já na prosódia cotidiana um movimento sincopado (MAMMÌ, 1992, p.34).

Ulhôa (2003, p.59) demonstra existir, na música "Faroeste Caboclo", do grupo Legião Urbana, uma narrativa "brasileira" que não precisa "recorrer ao uso de ritmos e instrumentos brasileiros típicos", estando a "brasilidade" inscrita "entre as linhas": "na tradição do repente nordestino", "nas referências à cidade de Brasília e sua cultura" e "no ritmo e entonação do português brasileiro". A canção, um melodrama com "começo, meio e fim, com ação e romance, com perseguição e morte" (2003, p.56), conta a história do migrante nordestino João de Santo Cristo, que vai para Brasília, se envolve com o mundo do crime e morre violentamente em frente às câmeras de televisão, trazendo na letra e no contorno melódico influências da literatura de cordel[73] e do repente nordestino. Renato Russo, vocalista do grupo e compositor da canção, ressaltou que "a canção tem um ritmo que é muito fácil na língua portuguesa" por ter sido criada "em cima da divisão do improviso, do repente", afirmando, ainda, que a compôs "em duas tardes sem mudar uma vírgula" (Siqueira Júnior, 1985, p.73 *apud* Ulhôa, 2003, p.56). A pesquisadora destaca a extensão da canção e a ausência de repetições – 159 versos e duração de cerca de 9 minutos, que ela já viu sendo cantada inteira por várias pessoas, contradizendo a lógica da canção *pop*. Em sua análise, ela descreve como, através da manipulação da voz e da textura do arranjo, Russo e seu grupo ressaltam a letra da canção, destacando diferentes momentos: guitarra *folk* e estilo vocal suave nos momentos em que o protagonista mostra seu lado terno; melodia e linha do baixo em movimentos contrários enfatizando o sofrimento de Santo Cristo; trama pesada, com acompanhamento dobrando de velocidade, voz tensa e volume alto quando a violência cresce; textura punk, com guitarra e baixo tocando acordes

[73] Wisnik chama a atenção para "os longos cordéis urbanos no rock de Renato Russo" (WISNIK, 2004, p.219).

rítmicos e com distorção, voz gutural e letra gritada reservados para Jeremias, o personagem mau caráter (Ulhôa, 2003, p.56-57). Acrescentamos que grande parte da dramaticidade da música se deve à impostação vocal de Renato Russo, incomum para um cantor de rock.

Por apresentar características próprias, o rock brasileiro ficou conhecido com a sigla BRock, e, aos poucos, foi incorporando também a *mistura* de estilos tradicionais brasileiros, latino-americanos, africanos e caribenhos (ou seja, *world music*, como se tornou usual chamar este tipo de sonoridade na época), o que podemos observar em trabalhos dos Paralamas (*Selvagem*, de 1986) e dos Titãs (*Õ Blésq Blom*, de 1989), por exemplo. No final dos anos 80, a qualidade de produção do rock brasileiro já se equiparava ao resto do mundo, a ponto de bandas como Sepultura e Angra investirem em carreiras no exterior e alcançarem grande sucesso, cantando em inglês, mas apresentando elementos rítmicos brasileiros em suas músicas. Uma nova geração do rock brasileiro despontou em meados dos anos 1990, com nomes como Raimundos, Planet Hemp, Pato Fu, Skank, Charlie Brown Jr, Los Hermanos e Pitty. Embora em alguns desses trabalhos se percebam inovações musicais[74], pouco se acrescentou em termos de propostas vocais[75].

Outro gênero pop norte-americano que marcou presença nos anos 1980 foi o rap, que foi incorporado à cena cultural brasileira através de letras em português, desenvolvendo-se num circuito alheio às grandes produções dedicadas ao rock brasileiro. Caetano Veloso, nessa década (vinte anos antes de Chico Buarque levantar sua questão sobre o fim da canção e sua substituição por outros formatos, como o rap), apostou no estilo em sua composição "Língua", formulando suas próprias questões de maneira musical. Em passagens como "A língua é minha pátria/ E eu não tenho pátria, tenho mátria/ E quero

---

[74] Como no caso do grupo Los Hermanos, que desenvolveu um tipo de "canção expandida" (conceito desenvolvido por José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski). Segundo Paulo da Costa e Silva canção expandida é um tipo de canção que abandona parcialmente as convenções feitas para a veiculação em rádio (com forma legível, refrãos bem definidos e duração padronizada), e passa a adotar procedimentos erráticos, de menor definição estrutural, mimetizando um estado de deriva associado ao comportamento da juventude de classe média nascida entre o fim da década de 1970 e meados dos anos 1990, a geração Y (Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-musicais/geral/los-hermanos-e-a-geracao-y>).

[75] Podemos citar como exceção o grupo Raimundos, que promoveu uma fusão entre o rock pesado e o forró, o forró-core, com letras cheias de palavrões, e cujo vocalista Rodolfo Abrantes aliou a dicção ágil da embolada à emissão tensa do rock.

frátria", "Samba-rap/ Chic-left com banana" e "Nós canto-falamos como quem inveja negros", o cancionista (que também se utiliza de palavras estrangeiras e sotaques diversos) questiona os temas relativos à identidade cultural, ao mesmo tempo em que compõe uma ode à língua portuguesa falada e escrita no Brasil.

Piccolo (2006) discute o conceito de identidade e os limites de inclusão de novos elementos estilísticos antes que o canto deixe de ser reconhecido como próprio de um povo. Segundo ela, são três os motivos que justificam a sensação de conforto inerente ao reconhecimento de uma identidade própria: a canção, o idioma e a forma de cantar. Na forma de cantar, uma das questões determinantes é a acentuação das palavras. Para Ulhoa:

> O português brasileiro, como muitas outras línguas, usa o acento silábico como um meio de identificação fonológica. Um exemplo típico pode ser a palavra (...) cujo significado modifica dependendo da localização da sílaba tônica: "sabiá" (o pássaro), (...); "sabia" (passado do verbo saber), (...); e "sábia" (pessoa possuidora de sabedoria) (...). Um número grande das palavras em português está na segunda categoria, ou seja, com acentuação na penúltima sílaba. Como adequar essa tendência à métrica musical ocidental, cujos compassos se iniciam com um tempo forte? Simples, é só iniciar a canção antes do primeiro tempo do compasso. (ULHÔA, 2004, p.127).

A pesquisadora não encontra, na dicção dos *rappers*, a prosódia da língua portuguesa como pronunciada no Brasil (cujos agrupamentos rítmicos são variados, formando frases de tamanho e estrutura métrica diferentes), mas percebe uma métrica semelhante à da língua inglesa, cujos padrões de acentuação são isócronos, isto é, usam uma mesma quantidade de tempo entre uma sílaba e outra acentuadas:

> Uma sonoridade absolutamente nova aparece com o *rap*, especialmente o paulista que imprime nas suas letras em português a regularidade própria da língua norte-americana. Suas bases rítmicas são também construídas de uma maneira radicalmente diferente do que aparece na MPB. Em vez da criação de um tecido sonoro composto pela interação entre os instrumentistas, o aproveitamento de "sobras" dos *samplers* pirateados numa colagem mecânica. Em vez do contorno melódico fluido do canto o metralhar áspero do texto recitado. (...) Por isso a constatação de que o *rap* se coloca à margem da MPB. Os *rappers* se colocam em oposição ao "brasileiro" da música popular e tentam construir para o gênero um espaço com suas próprias normas de funcionamento (ULHÔA, 2004, p.128).

De fato, alheios ao discurso da autenticidade, os *rappers* parecem "fazer o discurso inverso ao reproduzir o estilo característico dos jovens negros e latinos dos bairros pobres das grandes cidades norte-americanas, incorporando temáticas ligadas ao duro cotidiano das periferias das metrópoles brasileiras" (Zan, 2001, p.119). Negando o postulado da miscigenação, os *rappers* investem num "conceito de nação que não se confunde com o Estado-nação, mas com populações negras e periféricas que habitam territórios localizados no Brasil e em outras regiões do planeta" (Naves, 2010, p.130). Para grande parte dos pesquisadores, esse comportamento fica bastante claro no rap de São Paulo, que seria mais resistente a misturas do que o dos outros estados, mantendo uma relação mais próxima à cena *hip-hop* de Nova York. Naves (2010, p.136-137) percebe que, ao fazer uso de *samplers*, "a própria linguagem do rap se estrutura a partir da colagem" e que "ao agir dessa forma, o *rapper* cria uma tensão entre a suposta referencialidade à realidade dura contida em sua narrativa e o procedimento intertextual que costuma adotar". Dessa forma, a música, assim como o texto, busca descrever a realidade das periferias. Em sua análise sobre o trabalho do grupo paulista Racionais MC's, Garcia (2003, p.169-170) ressalta as passagens em que o plano de expressão das palavras se destaca, reproduzindo a violência do texto através de onomatopeias e nos convidando a "apreciar a sonoridade causada pela semelhança entre 'metralhadora alemã' e 'estraçalha ladrão' (...)". O recurso aparece mais à frente, "na mesma canção, quando se usa a onomatopeia 'ra-tá-tá-tá' em dois sentidos, para metralhadoras e para o metrô". Garcia, diferentemente do consenso geral, identifica conciliação entre a acentuação incomum presente no *rap* do grupo paulista Racionais MC's e o balanço da música brasileira:

> É possível se deixar encantar, ainda, pela rítmica dos versos, pois a métrica irregular constrói um jogo instigante para o corpo e o entendimento. Na maior parte das vezes, os acentos da voz concordam com os quatro tempos de cada compasso, mas são feitas diversas subdivisões entre essas concordâncias. E também não deixa de ser comum a voz acentuar entre dois tempos, contra a métrica do compasso, com naturalidade e balanço (um aparente contrassenso habitual na música brasileira e, portanto, fácil de ser aceito pelo nosso corpo; difícil é pensar sobre essa sensação: acentos contraditórios que não são incompatíveis) (GARCIA, 2003, p. 170).

A acentuação contraditória a que Garcia se refere pode ser encontrada, por exemplo, na música do compositor e cantor Itamar Assumpção, um dos principais intérpretes surgidos nos anos 1980 com a Vanguarda Paulista. Durante o I Encontro de Estudos do Canto e da Canção Popular[76], o pesquisador José Miguel Wisnik analisou a dicção de Itamar através de suas canções, entre elas a música "Noite Torta", gravada originalmente pelo cancionista e Tetê Espíndola e, recentemente, por Zélia Duncan e também Ney Matogrosso. Alguns versos da canção: "Na sala numa fruteira/ a natureza está morta/ laranjas, maçãs e peras/ bananas figos de cera/ decoram a noite torta". Nos primeiros versos o compositor adequou os acentos das palavras à música utilizando pausas, síncopes e prolongações de notas. Nos três últimos versos, investiu na regularidade do pulso contradizendo, aparentemente, a prosódia. Porém, os intérpretes, quando cantam a canção, ao fazer uso de sutis alterações na dinâmica das sílabas para acentuar os tempos fracos, produzem um jogo musical particular e passível de ser utilizado na interpretação do rap. Em sua coluna para o jornal "O Globo" de 16 de novembro de 2013[77], o pesquisador comentou a análise que fez durante o encontro. Para o pesquisador, "mais do que semântica, a questão em Itamar é sempre prosódica, porque a enumeração das frutas, feita em pulso regular, como todo o resto, e numa melodia altamente comprimida, faz saltarem em destaque as menores variações acentuais" ressaltando ainda que "em Itamar Assumpção a canção é uma questão de escansão: o suingue interno às defasagens entre o pulso métrico da música e o impulso do acento verbal". O canto de Itamar, mesmo não sendo rap, dialoga com o gênero por seu aspecto entoativo, e suas composições vêm sendo redescobertas por *rappers* como Xis e Emicida.

O rap carioca tem a tradição de maior permeabilidade entre ritmos tradicionais brasileiros e as batidas eletrônicas. Bosco destacou essa característica na análise que fez do disco *À Procura da Batida Perfeita*, do carioca Marcelo D2, no qual o músico procurou a fusão entre o rap e o samba:

---

[76] Encontro realizado de 11 a 15 de novembro de 2013 na UNICAMP.

[77] Disponível em <http://www.circusproducoes.com.br/blog/?p=4003>. Último acesso em 19/ 02/ 2015.

> Essa conciliação só poderia ter sido feita no Rio de Janeiro, onde, apesar de tudo, a porosidade é maior. Como se sabe, à parte exceções como a de MV Bill, o rap carioca é, conforme diz Anderson Sá, do Afroreggae, "mais suingado, mais melódico", do que o de São Paulo. Essa inflexão musical tem uma dimensão político-estratégica: diferentemente dos paulistas do Racionais, cujo discurso é marcado por uma perspectiva racial segregacionista, o rap carioca é marcado por uma perspectiva racial da miscigenação" (BOSCO, 2007, p.83).

A discussão sobre a prosódia no rap paulista merece ser reavaliada, pois já é possível encontrar aqueles que não se submetem à acentuação de outro idioma. Criolo, por exemplo, atualmente realiza um rap-canção bastante sofisticado, com influências da MPB e investindo em ritmos sincopados, no qual há um forte diálogo com a tradição cancional brasileira. Em seu trabalho também não se vê a perspectiva racial segregacionista.

Mas talvez o melhor exemplo de hibridização entre o rap e a música tradicional brasileira seja aquele realizado na década de 1990 por músicos do Recife pertencentes ao movimento Manguebeat. Artistas como Chico Science e Fred Zero Quatro colocaram em cheque "os padrões culturais rígidos e estereotipados das representações tradicionais" (Ramalho, R., 2013, p.16) trocando "a terra infértil do solo rachado pela lama viscosa do mangue, rica em nutrientes, e de onde deveriam surgir as novas ideias que engrossariam o caldo cultural da cidade do Recife" (Ramalho, R., 2013, p.23). Para isso, associaram estilos como samba-reggae, rap, *raggamuffin*, maracatu e embolada, enfatizando "a cultura afro-brasileira por meio dos instrumentos de percussão como a alfaia, o berimbau, agogô" (Ucella e Lima, 2013, p.112) e realizando a hibridização através de instrumentos eletrônicos e *samplers*. Chico Science e Nação Zumbi, que se tornaram a face do movimento, "dariam continuidade ao processo de releituras urbanas por que passou o coco de embolada ao longo do século XX, viabilizando uma aproximação mais definida desse estilo com o rap", "tanto do ponto de vista estrutural quanto na questão da temática, sugerindo a fusão do hip-hop com a cantoria de pandeiro" (Ucella e Lima, 2013, p.122). Após a morte precoce do músico, em 1997, os preceitos do Manguebeat propagaram-se através dos grupos Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Comadre Fulozinha, Faces do Subúrbio, Cordel do Fogo Encantado e muitos outros, expandindo-se também para o cinema, a moda, as artes plásticas, a dança e a literatura.

VI – Racionalização

Segmentação de mercado

Durante os anos 1980, os artistas se viram inseridos em uma indústria musical diferente, "na qual a liberdade artística dera lugar a um controle mais rígido por parte das gravadoras e onde o risco do novo havia sido substituído pela segurança de fórmulas já testadas" (Barcinski, 2014, p.206). Diversos fatores contribuíram para que esse fosse "um período de intensa reformulação nas estratégias das gravadoras" (2014, p.158).

No início da década, a indústria musical internacional percebeu que era mais rentável ter *casts* menores e artistas maiores. "Em vez de apostar em nomes desconhecidos e desenvolver suas carreiras ao longo do tempo, a nova ordem era contratar os astros mais populares a peso de ouro e tornar cada um de seus discos um 'acontecimento'" (Barcinski, 2014, p.158-159). Assim, artistas que não atingiam determinada meta de vendas eram demitidos, e "as gravadoras passaram a depender cada vez mais de campanhas de marketing e da exposição das músicas em rádios e vídeos promocionais (a MTV estreou nos Estados Unidos em agosto de 1981[78])" (2014, p.159). Esse comportamento deu origem a uma fase de grandes astros da música, chamada por alguns de "era Michael Jackson", com "contratos milionários, campanhas maciças de marketing, turnês gigantescas e videoclipes com orçamento de filmes de longa-metragem", em que artistas como "Madonna, Whitney Houston, Elton John, Julio Iglesias, Sting, Prince, Bruce Springsteen, Bon Jovi e Mariah Carey viraram deuses do pop" (2014, p.159).

No Brasil, essa mudança de rumos culminou na chegada de executivos estrangeiros, enviados pelas grandes gravadoras para cortar custos e otimizar os negócios. Roberto Menescal, diretor artístico da Phillips/Polygram teve que responder ao holandês Cor Van Dijk, sendo obrigado a reduzir o *cast* da gravadora de oitenta artistas contratados para vinte. Menescal era questionado sobre tudo e os artistas que não vendiam eram colocados na "geladeira" (Barcinski, 2014, p.159-160). Para André Midani, então chefe da

[78] A MTV Brasil estreou em 1990 e foi a primeira rede de televisão segmentada, tornando-se importante vitrine para o trabalho de músicos nacionais ligados à música pop.

Warner, a chegada do mexicano Tomás Muñoz revolucionou o mercado, pois, "enquanto os diretores brasileiros possuíam um "espírito mais artístico", Tomás "trouxe ao Brasil políticas de marketing extremamente objetivas e poderosas". Outro executivo, Manolo Camero "montou uma fábrica de sucessos na RCA". Quando viu isso acontecer no Brasil, Midani percebeu que "era um reflexo do que havia lá fora" (2014, p.160).

> A política de sucesso a qualquer preço imposta pelas gravadoras encontrou uma forte aliada nas rádios e incentivou uma prática que já existia havia muito tempo: o jabá. Foi exatamente na virada da década de 1970 para 1980 que o jabá – o pagamento a DJs, programadores ou donos de rádios pela execução de músicas – se "profissionalizou" no Brasil. (...) a indústria do disco no Brasil já não lembrava em nada aquele tempo de ingenuidade e amadorismo de dez anos antes. Gravadoras, TVs e rádios se uniram para espremer cada centavo dos consumidores, usando estratégias comerciais agressivas. Em um mercado cada vez mais competitivo, era necessário identificar públicos ainda pouco explorados (BARCINSKI, 2014, p.162-167).

Durante toda a década de 80, o processo de racionalização na indústria fonográfica iniciado nos anos 70, que dividiu os artistas em "de catálogo" e "de marketing", avançou, e "a maioria das gravadoras aderiu a uma estratégia horizontal de atuação, trabalhando com vários estilos, aperfeiçoando a segmentação" (Dias, 2008, p.92). O segmento jovem, representado pelo rock brasileiro e pouco explorado até então, dominou o mercado nessa década, mas, em breve, dividiria o espaço com outros segmentos, como o infantil e o religioso. Essa situação contribuiu para o esvaziamento do termo "MPB", que funcionava de forma genérica desde os anos 70, abarcando repertórios díspares como música nordestina, frevo ou choro, que, a partir de então, passaram a representar categorias distintas, e a própria MPB logo passaria também a ser compreendida como uma etiqueta mercadológica.

Como reflexo da inserção do país nos fluxos culturais mundializados, surgiram novos segmentos, que buscavam atualizar gêneros locais misturando-os ao pop internacional (Zan, 2001, p.118), como a canção caipira e o pagode do Cacique de

Ramos[79], que se transformaram no sertanejo e no pagode romântico. Dessa forma, os processos de miscigenação passaram a ser direcionados, e gêneros surgidos espontaneamente foram formatados para se adequarem à indústria de espetáculos.

> Krister Malm (1993) avalia a interação musical entre tradições musicais – processo que foi profundamente afetado pelos desenvolvimentos tecnológicos, econômicos e organizacionais ligados à indústria musical – a classificando em quatro níveis de integração ao sistema industrial musical transnacional. São eles:
>
> 1. Troca cultural, que ocorre no nível pessoal com o contato informal. Na música sertaneja este processo é comum na sua primeira fase, a da música sertaneja raiz, período de consolidação do gênero e também na sua fase de transição quando guarânias e polcas paraguaias são adaptadas ao estilo, em grande parte através da circulação de músicos nos circuitos de circo na região sudoeste/ sudeste brasileira e Paraguai.
> 2. Dominação cultural, quando uma cultura se impõe a outra numa maneira mais ou menos organizada, como aconteceu no processo de catequização missionária nas Américas hispânica e hibérica.
> 3. Imperialismo cultural, onde o processo de dominação é aumentado {p.55} pela transferência de recursos do grupo dominado para o dominante, como no caso do copyright, lucro e músicos talentosos.
> 4. Transculturação, combinação de elementos estilísticos heterogêneos, dentro do sistema industrial, com o objetivo da criação de estilos musicais, que sejam o menor denominador comum, para o maior mercado possível. Na música sertaneja ocorre transculturação no caso da balada internacional, que é muito utilizada na fase moderna do gênero, a partir de 1980 (ULHÔA, 1999, p.6).

No final dos anos 80, durante as manifestações populares do Carnaval de Salvador, surgiu um novo gênero, o axé, composto por "inúmeras sonoridades que se

[79] Os pagodes eram reuniões musicais informais baseadas em tradições antigas do samba, praticadas por compositores e intérpretes distanciados dos meios de comunicação. Um desses pagodes começou a ter lugar a partir de 1977, na quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos – associação menor que as escolas de samba, que mantinha ligação mais direta com a comunidade local. O movimento cresceu quando a cantora Beth Carvalho convidou para participar em seu disco de 1978 músicos do Cacique de Ramos, que foram lançados em disco individual no ano seguinte com o nome Fundo de Quintal e passaram a acompanhar e fornecer composições para músicos de renome. Sua formação incluía pandeiro, repique de mão e tantã – instrumentos tocados com a mão e de características intimistas, de forma a substituir instrumentos usados nas escolas de samba (como o surdo e o tamborim) – além de outros mais comuns em performances antigas, como o prato-e-faca, mantendo o violão e o cavaquinho e reintegrando o banjo, que não era mais usado há tempos. O primeiro grande sucesso foi "Vou Festejar", gravado por Beth Carvalho em seu disco De Pé No Chão, tornado um hino do carnaval de 1979 e preparando o terreno para incursões futuras dos pagodeiros em círculos cada vez mais amplos (Lima, 2002, p.20-21).

interfaciam" (Santanna, 2009, p.51), inicialmente através do "encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (frevo baiano + samba reggae)" (Guerreiro, 2000 *apud* Santanna, 2009, p.69) e em seguida incorporando ritmos como lambada, galope, timbalada, salsa, ritmos caribenhos, entre outros. Esse gênero foi também adaptado através de arranjos padronizados e acabamento técnico sofisticado, com o objetivo de angariar maior público:

> Pois foi esse trio de gêneros – sertanejo, axé e pagode – que mais nitidamente se apoderou do mercado nacional de discos, gerando na sociedade global um misto de alegria e mal-estar. De um lado, o prazer imenso de multidões de fãs e, de outro, o desprezo aborrecido dos aficionados da canção de autor. Nessa nítida divisão de interesses estava a explicação do fenômeno. Programados para uma fruição à distância, os novos gêneros não resistiam à audição concentrada de músicos, intelectuais, jornalistas e de praticamente todos os setores da elite intelectual. Essa sonoridade não trazia variação rítmica, sutilezas harmônicas, achados poéticos, arranjos diferenciados e nem mesmo se identificava com a procedência singela do canto caipira, do frevo ou do samba carnavalesco. Seu acabamento técnico era realizado em Los Angeles, com o propósito explícito de agradar a um público desprevenido que se relacionava com a canção "em bloco". Daí o equívoco da avaliação. O público envolvido pela nova moda se contentava em desfrutá-la de longe, das arquibancadas de imensos ginásios (ou estádios), ao ar livre, nos telões e, obviamente, na telinha das redes de TV, onde o playback e a produção dos programas garantiam a qualidade e a imponência do som. Este, aliás, era indissociável da imagem e ambos indissociáveis do espetáculo. Tudo isso junto, sem qualquer desmembramento crítico, proporcionava alegria, emoção e pronto. (TATIT, 2008, p.235-236).

O emprego da tecnologia digital na gravação e reprodução de discos "promoveu grande turbulência no cenário da difusão musical", e, "depois de usufruir, nos anos 1990, das benesses trazidas por um novo suporte, o *compact disc* (CD), a indústria fonográfica viu diminuir seus patamares de lucratividade" (Dias, 2008, p.183). A nova tecnologia permitiu o surgimento de um mercado pirata de CDs, e, "com o desenvolvimento da rede mundial de computadores, as gravações musicais digitais se transformaram em dados e arquivos e, com formatos adequadamente desenvolvidos, passaram a circular amplamente na internet. A expansão desse processo coincide com a queda das vendas e do faturamento da indústria fonográfica" (2008, p.183). Ameaçada, a indústria intensificou o investimento

nos gêneros da moda e nas produções padronizadas de sucesso imediato. Para Dias (2008, p.174), ao reiterar e repetir insistentemente as fórmulas consagradas, o ritmo que embalava a sociedade global nesse final de século definia uma trilha sonora em que "os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores" pareciam entoar "uma única canção".

Outro mercado privilegiado pela segmentação de estilos foi o religioso, que ganhou força com o aumento significativo das igrejas evangélicas no Brasil[80]. A difusão de produções fonográficas direcionadas aos fiéis disseminou uma estética vocal referenciada na música gospel e no pop norte-americano – influência que também chegou ao país pelo sucesso de programas de calouros baseados em franquias estrangeiras. Isso deflagrou um processo de padronização vocal entre cantores brasileiros, refletindo o avanço da globalização no mundo todo.

Os efeitos da globalização no país podem ser considerados ambíguos. O grande sucesso de musicais da Broadway vertidos para o português, a partir dos anos 2000, contribuiu para a retomada do teatro musical – área que se mostrava tímida desde o fim dos musicais políticos dos anos 1970, proporcionando aos jovens atores-cantores, que careciam de oportunidades, um campo de trabalho cada vez maior. Além disso, nesses últimos 15 anos, as produções alcançaram um nível de profissionalismo até então desconhecido, gerando empregos também nas áreas técnicas.

Os musicais consolidaram no Brasil o uso da técnica vocal conhecida como *belting*, desenvolvida para os padrões do idioma norte-americano e exigindo, portanto, adaptações quando utilizada no português brasileiro – o que ainda não vem acontecendo de forma efetiva. O *belting* é, hoje, associado ao Canto Contemporâneo Comercial Norte-Americano (CCCA), conjunto de técnicas desenvolvidas para os estilos *gospel*, *pop*, *rock*, *country* e outros. O CCCA conta com pesquisas dedicadas a pedagogias pouco estudadas, como a utilização de distorções vocais de forma saudável, por exemplo. Podemos observar seu uso fora do ambiente da música norte-americana, inclusive por cantores de MPB.

---

[80] Segundo o Novo Mapa das Religiões os evangélicos, incluindo-se tanto os ramos tradicionais quanto pentecostais, seguem sua trajetória de crescimento no Brasil, passando de 16,2% para 17,9% nos primeiros anos do século XXI, e chegando a 20,2% em 2009 (Neri, 2011, p.8).

Mesmo com o investimento maciço das gravadoras nos estilos mais comerciais, surgiram trabalhos importantes dedicados à MPB, com especial destaque para o de Marisa Monte, que conseguiu vingar num ambiente difícil para o gênero. Com seu sucesso, a cantora serviu de modelo para as novas intérpretes que, em muitos casos, não conseguiram se livrar de sua influência, o que também resultou em certa padronização, contrastando com a grande diversidade de estilos que vigorava na MPB até a década de 1980.

6.1. Padronização

O redimensionamento na esfera de atuação do mercado musical passou a interagir com a cultura de celebridades, que vem se intensificando no mundo todo e conta com a segmentação como principal estratégia mercadológica:

> As celebridades destes nossos tempos não nos parecem se ocupar, na maioria dos casos, com a possibilidade de serem eternas, imortais. (...) O caminho das celebridades é ter como principal critério as receitas financeiras e as grandes audiências midiáticas. Para isto se estudam os potenciais consumidores como segmentos, a fim de se desvendar suas expectativas e seus desejos. (...) A partir destas segmentações, infere-se a existência de necessidades homogêneas em cada perfil. Produtos sob medida podem ser desenvolvidos de forma direcionada a estes segmentos pré-estabelecidos de consumidores. Esta é uma das formas de se produzir mercadorias *fast-food*. Estas são desenhadas para atender grupos de consumidores com, supostamente, as mesmas expectativas e os mesmos desejos. A regra é não os perturbar com algo complexo e de difícil identificação fazendo com que utilizem seu tempo para reflexões e questionamentos em torno do que irão consumir. Produtos de rápida identificação, pouca complexidade e de consumo imediato servem para esta finalidade (MATTA, 2009, p.1-2).

No Brasil, a sedimentação de uma indústria das celebridades também atingiu o campo de atuação das gravadoras e da televisão, que vêm investindo exclusivamente na figura do *entertainer* e, desta forma, contribuindo para o esvaziamento do papel social do artista no meio e para a formação de um público omisso e compatibilizado com a *fast-food musical*[81]. Valente (2003, p.61-62) verifica que "a proporção das pessoas que cantarolam

[81] "Assim como *fast-food* é a comida para não ser saboreada, a *fast-food musical* representa a música para ser ouvida e não escutada. Para ser devorada e esquecida... sem alimentar" (VALENTE, 2003, p.88).

espontaneamente, ao sabor daquilo que vem à memória, vem caindo", e que "o canto espontâneo vem dando lugar à escuta, geralmente passiva (para não dizer apática, indiferente) daquilo que os ouvidos assimilam por meio dos alto-falantes (quer das caixas acústicas, quer dos *walkmen*). Ainda assim, não são poucos os diletantes que se esforçam em aprender as letras para reproduzi-las em festinhas por meio de karaokê ou videokê".

A indiferença do público pode estar relacionada à deterioração do ensino e à desinformação causadas pela interferência da ditadura militar no país sobre a educação e a imprensa. Para Wisnik (2004, p.487-488), "ao lado da entrada maciça da televisão, a degradação do ensino público" talvez "tenha sido a maior transformação cultural que se deu no Brasil com a ditadura e depois". Como consequência, estudar tornou-se algo inseparável do privilégio consumidor e os jovens não sabem mais o que é fazer parte de "uma vida social que não se compra, mas que é um direito e dever seu", crescendo sem a sensação de pertencer a um país. Diferentemente, a efervescência cultural e a espantosa aparição de talentos nos anos 1960, realizando canções com "tamanho grau de intervenção sobre o país", só foi possível graças a um "interregno democrático com escola pública íntegra".

O psicanalista Christian Dunker (2015) avalia o atual momento em que se encontra o Brasil como baseado num conflito, que denomina "lógica de condomínio", uma forma de viver alimentada pela hiperindividualização e pelo encolhimento do espaço público. Segundo este conceito, as pessoas perderam a consciência de que existe um espaço comum chamado Brasil, e a existência é pensada entre muros, com as partes envolvidas traduzindo os conflitos em termos de condomínios. O autor explica: "Se eu sair do meu muro, eu vou sair para brigar, para quebrar o muro do outro. Não é que o outro esteja fazendo algo com o qual eu não concordo. Ele é de uma dimensão que eu não consigo reconhecer como semelhante à minha[82]".

A Internet nos permitiu "navegar por todos os universos paralelos e virtuais, tendo acesso livre a todos os lugares, mas com a garantia sólida de que na 'vida real' temos nosso próprio condomínio, que nega, ponto a ponto, todos os aspectos da vida virtual, em

[82] Entrevista concedida por Dunker à Folha de São Paulo, publicada em 21/03/2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1605857-logica-de-condominio-traz-cisao-ao-pais-diz-psicanalista.shtml>. Último acesso em 30/03/2015.

rede e hiperconectiva" (Dunker, 2015, p.58). É possível, ainda, vislumbrar o interior de outros condomínios, da segurança de nossos próprios condomínios, através do *reality show*, outro exemplo correlato da formação de muros encontrado pelo psicanalista. O suporte paródico deste tipo de programa, veiculado no Brasil de maneira maciça desde 2002, é o *Big Brother*, do romance *1984* de Orwell, e "a transmissão ao vivo desse experimento psicológico pode ser considerada, enfim, o que faltava ao condomínio para que ele encontrasse sua inscrição cultural cotidiana" (2015, p.69). O autor analisa esse novo público como "um destinatário que aprendeu a se posicionar de modo paratópico, a evitar política, a tomar distância de sua própria aparência" (2015, p.86).

> O regime murado é orientado para olhar o que se passa dentro dos muros. (...) Forma rediviva da antiga chanchada, às vezes também pornochanchada, o *reality show* encontra sua trilha sonora no sincretismo do axé ao forró universitário. (...) Os dramas banais são agora universalizados como vivência coletiva. A fala prosaica e o cotidiano ordinário mostram que qualquer um pode ser celebridade, pois ela é criada pelo olhar, não pelo objeto (DUNKER, 2015, p.69).

Dunker encontra na música "W/ Brasil (Chama o Síndico)", de Jorge Ben Jor, uma alegoria propícia para a explicação de sua hipótese. Eis o início da canção, citado em seu livro:

> Alô, alô, W/ Brasil
> Alô, alô, W/ Brasil...
> Jacarezinho! Avião!
> Jacarezinho! Avião!
> Cuidado com o disco voador
> Tira essa escada daí
> Essa escada é pra ficar aqui fora!
> Eu vou chamar o síndico
> Tim Maia! Tim Maia!
> Tim Maia! Tim Maia!

A música foi encomendada para comemorar o aniversário de uma agência de publicidade em 1990. Para Dunker (2015, p.72-73), ela marca a passagem do samba para o funk no país, ressaltando que "o samba é tradicionalmente entendido como uma música do coletivo indeterminado, da festa aberta, do barracão, da roda e da família", e que "o funk, ao contrário, traz a idéia de que cada um, ou cada turma, ou cada galera, ou cada bonde tem

de ocupar seu lugar. É como se o samba fosse uma conversa, em forma de canção, enquanto o funk é um conjunto de monólogos". O psicanalista discorre sobre a estratificação existente nos conteúdos da letra de "W/ Brasil", apreendidos de forma diversa pelos vários segmentos sociais:

> Forma e conteúdo se reúnem nessa música, que teria partido de uma alegoria real. O cantor Tim Maia teria se irritado com uma escada fora de lugar no condomínio onde morava, de tal forma que a solução encontrada foi candidatar-se a síndico. A trama proverbial da segunda parte do refrão contrasta com a primeira, na qual se alude à favela do Jacarezinho, às crianças servindo de transporte para o tráfico de drogas (avião) ou como observadoras para a chegada dos policiais, nomeados como estrangeiros, extraterrestres (disco voador). A letra é pensada como nos filmes da Pixar, ou seja, escalona em alvos estratificados, de tal maneira que cada segmento social se sentirá endereçado em seu próprio "código particular". Por exemplo, o público mais esclarecido entenderá, em "Dizem que Cabral 1/ descobriu a filial/ Dizem que Cabral 2/ tentou e se deu mal", a alusão ao empreendimento privatista e corrupto do político homônimo ao descobridor do Brasil. O público carioca perceberá, em "A feira de Acari *é um sucesso*/ tem de tudo/ é um mistério", a alusão ao conhecido entreposto de produtos roubados.
>
> Cada grupo encontrará ainda um prazer adicional. Além da mensagem que lhe é especialmente destinada, há o benefício secundário de a forma dela ser tão particular que só pode ser lida e compreendida por "nós". Os "outros" estão excluídos. Ou seja, a forma da letra, ela mesma, pratica seu tema, que é a vida no condomínio Brasil (DUNKER, 2015, p.73-74).

A figura errática e idiossincrática de Tim Maia como síndico comporia o quadro, acenando para o fato de que os condomínios são geridos por leis próprias. Podemos nos questionar se a eficácia da segmentação das músicas populares se relaciona com esse cenário, pois, ainda que Ben Jor não tivesse previsto essas particularidades em sua canção, os resultados observados por Dunker dizem muito sobre as formas de apreensão inerentes à nova configuração mercadológica da música.

Outra situação que tem contribuído para a apatia musical do público é o desconhecimento generalizado da música realizada em épocas passadas, uma vez que a "população vem crescendo sem o contato com outro tipo de música não-comercial de maior complexidade composicional (vide o abandono, por largos anos, da disciplina Educação Musical no ensino básico)" (Valente, 2012, p.372). Por outro lado, a maior acessibilidade à

Internet tem auxiliado na difusão de músicas com mínima elaboração. Valente destaca um texto no qual Castro discorre sobre o sucesso mundial da música "Ai, se eu te pego", de Michel Teló:

> No dia 26 de março último, o crítico e biógrafo Ruy Castro voltava a escrever para sua habitual coluna da página dois do jornal *Folha de São Paulo*. Sob o título *Ameaças virais*, inicia o texto abordando as diversas acepções que vêm sendo aludidas ao termo viral. Ele mesmo, convalescente de uma encefalite que o deixou afastado do trabalho por algumas semanas, não se furta de comentar o sucesso retumbante do cantor Michel Teló e seu *hit Ai, se eu te pego*. Procede, então, a uma gênese do que seriam as últimas campanhas virais – "algo que se espalha pelas redes sociais, como um vírus de gripe que se pega no ar e também atinge milhões" (Castro, 2012:2). Ao publicar o texto o colunista enumerava uma marca de 80.000.000 de *acessos* à canção, pela internet, logo depois de *descoberta* pelo craque lusitano Cristiano Ronaldo. Ao final da coluna, pontifica: "Hoje não há mais celebridades boas ou más, há apenas celebridades -, provocando confusão" (Castro, 2012:2) (VALENTE, 2012, p.361).

A autora, citando Oliver Sacks, faz um paralelo entre os vírus e as canções padronizadas ao discorrer sobre estruturas musicais desenvolvidas com o intuito de se fixarem na memória:

> O fenômeno de repetição incessante de um fragmento musical que existe somente na memória ultrapassa o exercício de paciência, atingindo, em algumas vezes, o viés patológico. São geralmente uns três ou quatro compassos, que martelam os ouvidos, por dias seguidos. Os jingles publicitários são concebidos para, desse modo, atuarem no cérebro: "(...) A indústria da música cria-os justamente para 'fisgar' os ouvintes, para 'pegar' e 'não sair da cabeça', introduzir-se à força pelos ouvidos ou pela mente como uma lacraia", adverte o neurologista Oliver Sacks (2007:51). (...)'Já na década de 1920, Nicholas Slonimsky, compositor e musicólogo, estava deliberadamente inventando formas ou frases musicais que pudessem fisgar a mente e forçá-las à imitação e à repetição. E em 1876 Mark Twain escreveu um conto (...), *Punch, brothers, punch*, no qual o narrador se vê indefeso diante de algumas 'rimas bem cadenciadas' (...) Dois dias depois, o narrador encontra um velho amigo, um pastor, e inadvertidamente o 'infecta' com música" (2007:52-53) (VALENTE, 2012, p.362).

Estabelecida a canção potencialmente comercializável, para que se garanta o sucesso é necessário investir, de forma planejada, em sua disseminação, através de

anúncios, temporadas de shows no Brasil e no exterior, entrevistas em canais de televisão e matérias na imprensa, entre outros procedimentos. O *hit* de Teló contou, ainda, com grande eficiência na utilização de mídias sociais, como *blog* atualizado, vídeos no Youtube e postagens no Twiter (Valente, 2012, p.362).

A padronização musical refletiu-se na padronização de estilos vocais, o que podemos observar, de forma ostensiva, na *performance* de cantores populares brasileiros que se apresentam em atuais programas televisivos. O sucesso de programas norte-americanos de calouros, como *American Idol* e *The Voice,* propagou-se no Brasil através da importação dessas franquias, rebatizadas como *Ídolos* e *The Voice Brasil*, em que não apenas o formato do programa é reproduzido, mas também a valorização de uma estética estandardizada baseada no canto pop norte-americano, principalmente aquele associado ao gospel*,* em que sobressaem os melismas. A pesquisadora Consiglia Latorre, em cujo currículo consta a participação como jurada de importantes concursos vocais, fez uma análise desse fenômeno em sua dissertação:

> A partir da observação do estilo vocal de muitos intérpretes contemporâneos da música popular brasileira, como professora de canto popular, em instituições públicas e privadas ou em oficinas de música popular, ou também como membro de comissão julgadora de concursos de música popular, foi possível identificar uma estética vocal estandardizada, referenciada por um tipo hegemônico de escuta, de onde esses intérpretes retiram seu modo de expressão musical. Essa escuta hegemônica, difundida por influentes meios de comunicação de massa, é caracterizada pelo uso de recursos vocais estranhos às condutas da tradição do cantar brasileiro, cuja procedência acha-se profundamente enraizada na fala popular. Um dos exemplos mais flagrantes é o uso indiscriminado do *vibrato* em quase todas as sustentações das vogais nas finalizações das palavras e frases, chegando a alterar a dicção e a prosódia da canção brasileira, e denotando uma clara influência da música *gospel* norte-americana (LATORRE, 2002, p.148-149).

Além dos programas televisivos, a disseminação do canto melismático está relacionada com o grande sucesso alcançado pelas produções de música gospel, que se popularizaram devido à ampliação de igrejas evangélicas no país. Já em 2006, dados disponibilizados pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) colocavam a produção musical gospel entre as três mais consumidas do país, atrás apenas do pop-rock e

do country-sertanejo (Hershmann, 2007: 142 *apud* Caldas, 2010). Devemos também considerar o sucesso, na mídia internacional, de toda uma geração de intérpretes, como Mariah Carey, Christina Aguilera e Mary J. Blidge, influenciadas pelo estilo da cantora Whitney Houston, que incorporava virtuosismo e ornamentações típicas do gospel. Some-se a isso o fato de que cada vez mais são utilizados recursos de pós-produção para manipular vozes (incluindo as das cantoras citadas) em busca da sonoridade compatível com o padrão comercial desejado, o que contribui para a homogeneização. Sobram poucas opções de variedade que sirvam como inspiração aos novos intérpretes, que tendem a se basear nas gravações dos veteranos na construção de seu próprio estilo, o que faz com que a situação se perpetue.

Walter Garcia, em seu livro *Melancolias, Mercadorias,* analisa a trajetória da canção popular brasileira, em sua transição da tradição oral para canção comercial em fase de capital globalizado, traçando um paralelo com o pregão de rua e sua substituição pelo *jingle*. Na observação do comportamento vocal de ambos, o pesquisador concluiu que o canto do pregão apresenta certa *pessoalidade coletiva* enquanto o *jingle* tende à *individualidade impessoal*. Podemos ampliar o alcance de sua análise para o comportamento estandardizado observado nos cantores contemporâneos:

> O canto de um pregão que vai se firmando na memória de uma cidade é trabalhado, mas preserva suas arestas, e é essa junção que imprime traços – inclusive e sobretudo melancólicos – de uma vida concreta, particular, no anúncio ouvido coletivamente pela multidão. Desse reconhecimento, pela multidão, de uma tal singularidade, estrutura-se mais tarde o caráter específico da nostalgia do pregão: recorda-se a própria experiência de ouvinte formada em um tipo de contato, com o mundo da rua, cuja medida ainda é o próprio homem.
>
> Já o jingle aspira a ser um produto liso, capaz de esconder o trabalho humano nele investido. A sua medida se estabelece no Brasil, desde a década de 1990, pela perfeição dos produtos digitais – as vozes que escutamos sendo sobretudo agradáveis, simpáticas, limpas, dignas da natureza virtual ou divina dos artistas. Cantores de jingle sabem, devem cantar de modo claro, bem pronunciado, afinado, devem ostentar de forma precisa exatamente a emoção que se pretende conferir à mercadoria anunciada, como quem se comunica com uma criança exigente (GARCIA, 2013, p.40).

A voz foi o instrumento privilegiado nos primórdios das técnicas de gravação não apenas por que se fixava com sucesso no sulco do disco, mas por oferecer "o maior número de elementos de identificação ao ouvinte: palavras, acento, sutilezas na articulação, efeitos vocais", fazendo "com que a alta-fidelidade acústica passasse a ser a grande meta da indústria fonográfica" (Valente, 2003, p.71-72). Dessa forma, tanto melhor seria uma reprodução quanto mais se aproximasse da qualidade de uma apresentação ao vivo. No final da década de 1940, já em plena fase elétrica, o advento do sistema de gravação em alta-fidelidade, ou *hy-fi*, aproximou-se do som realista, "para unir-se à imagem da televisão como parte da recuperação da experiência tátil" (2003, p.73). Com o tempo, o parâmetro deixou de ser a *performance* ao vivo, deslocando-se para o signo dessa *performance*, e "o que a maioria dos ouvintes entende hoje por audição musical refere-se à escuta por sistemas reprodutores, como rádio, discos e fitas magnéticas" (Iazetta, 1996, p.25 *apud* Valente, 2003, p.73).

Uma das implicações da maior possibilidade de controle do material sonoro através da correção de erros, eliminação de ruídos e modificação de parâmetros como reverberação e espacialização é o surgimento de *vozes virtuais*. João Marcelo Bôscoli, produtor musical e filho de uma das mais expressivas e afinadas cantoras brasileiras, Elis Regina, discorda da prática atual dos estúdios de gravação, que recorrerem constantemente ao *Auto-Tune*, um software que corrige a afinação dos cantores. Para Bôscoli, assim como o *Photoshop* "gerou um padrão estético em que poros, rugas de expressão, pelos e outras características se tornaram defeitos" , os recursos modernos dos estúdios "limpam" tudo que consideram imperfeito no cantor, como imprecisões de afinação, respiração, pausas, volume, alcance, independente de pertencerem à expressão e emoção (Castro, 2013, p.62-63). Outra consequência do avanço tecnológico é que, atualmente, o acesso ao universo do disco não está mais restrito a artistas de talento excepcional, e "se, em termos sonológicos isso representa um avanço sem restrições, sob o ângulo artístico esse panorama pode colocar em cheque a própria noção de artista" (Valente, 2003, p.82).

A tendência à padronização vocal reflete, ainda, a demanda do mercado por artistas sempre jovens, situação que exige a substituição constante desses mesmos artistas após alguns anos. Assim, além de uma forma de cantar padronizada, que, por si só, já evita

riscos quanto à rejeição do público a um artista novo, as formas tecnológicas de padronização são colocadas em ação para criar vozes virtuais afinadas, sem arestas e compatíveis com as necessidades mercadológicas.

> Ao contrário dos períodos precedentes, em que a personalidade, os aspectos corporais e mesmo trejeitos do cantor pareceriam ser o ponto de partida para o lançamento de modas, o período em que o disco compacto se estabelece demonstra sofrer uma inversão. Na verdade, o que ocorre é que a canção das mídias, em plena pós-modernidade, tem sua vida controlada por aparelhos ideológicos, tecnológicos, mercadológicos que ditam a estética de fora para dentro, sendo fixados pré-requisitos, determinados pelos parâmetros da estética de gravação em estúdio. (...)
>
> A personalidade do artista, seus traços particulares, passaram a ser substituídos por funções ou personagens. O mundo pop conta com vagas temporárias a serem preenchidas. (...)
>
> O surgimento de cantores *ventriloquizados* faz parte, na verdade, de um conjunto de estratégias da mega-indústria das mídias que funciona à base da criação de celebridades. (...) A apresentadora estreante gravará seus discos educativos e de entretenimento (...) ao mesmo tempo em que coloca nas lojas a sua boneca e a sua *griffe* de vestuário. Estes casos não se restringem ao Brasil e são possíveis graças à tecnologia acústica e ao paciente trabalho do engenheiro de som que, com o auxílio de programas como Pro-Tools, que dispõe do recurso Auto-Tune, é capaz de acertar diferenças de afinação, entrada no tempo, corrigir sílabas e palavras pronunciadas erradamente etc. (VALENTE, 2003, p.84-86).

Foi o filósofo alemão Adorno (1986, p.116) quem primeiro identificou características da indústria cultural baseado na observação dos mecanismos de produção norte-americanos, concluindo que "toda a estrutura da música popular é estandardizada". Ele percebeu que a lógica de mercado leva à repetição das mesmas fórmulas, atendendo à demanda psicológica do eterno retorno, que proporciona sensação de segurança. Assegurada a fórmula, a indústria se encarrega de promovê-la, o que garantiria o sucesso.

O autor oferece ferramentas de análise úteis, se relativizadas, que são importantes para compreendermos a tendência que leva à escuta hegemônica, mas, pelo extremismo de suas formulações, tem merecido críticas, "a exemplo das de Wisnik, que enxerga possibilidades criativas na música popular quando esta toma consciência do seu processo de produção, como fez o tropicalismo" (Latorre, 2002, p.156).

Para Morin, (2002, p.25-26) o elemento novo não só é possível como faz parte da própria estrutura da indústria da cultura. Segundo ele, "a tendência à despersonalização da criação", "exigida pelo sistema industrial", "se choca com uma exigência radicalmente contrária, nascida da natureza própria do consumo cultural, que sempre reclama um produto *individualizado* e sempre novo". Assim, "um filme pode ser concebido com algumas receitas padrão (intriga amorosa, *happy end*), mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade". "A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade".

Eco (2011, p. 38) é outro dos que questionam a linha de pensamento de Adorno, identificando-o como um "crítico apocalíptico da humanidade[83]" categoria em que classifica também outros teóricos que consideram a homogeneização da cultura de massa inevitável, como McDonald[84]. Para esses teóricos, nem mesmo a tendência a desfrutar das descobertas da vanguarda artística, inerente a alguns setores do *midcult,* como o *jazz,* seriam capazes de impedir essa homogeneização, pois, para eles, quando o *estilema*[85] penetra num circuito mais amplo e se insere em novos contextos, perde toda a sua força, mascarando "sob uma pátina de novidade formal uma banalidade de atitudes, um complexo

---

[83] Umberto Eco classifica os críticos da humanidade em dois tipos: os apocalípticos, para quem a cultura de massa é a anticultura, sinal de uma queda irrecuperável, ante a qual o homem de cultura pode dar apenas um testemunho extremo, em termos de Apocalipse; e os integrados, que acreditam estarmos vivendo numa época de alargamento cultural, na qual finalmente se realiza a circulação de uma arte e de uma cultura "popular", através da qual a televisão, o jornal, o rádio, o cinema, a história em quadrinhos, o romance popular e o *Reader's Digest* tornam leve e agradável a absorção das noções. Para o autor, tanto apocalípticos quanto integrados são responsáveis pela difusão de conceitos genéricos, os "conceitos-fetiche" (Eco, 2011).

[84] Dwight McDonald contrapõe a arte de elite, de uma cultura propriamente dita, à arte massificada, propondo uma divisão desta última entre uma arte pequeno-burguesa, chamada por ele de *midcult*, e uma cultura de massa, da qual fariam parte as histórias em quadrinhos, o *rock'n'roll* e os piores filmes de TV, que ele denomina *masscult*. Sua crítica se orienta principalmente ao *midcult*, pelo fato de ser representado por obras que "parecem possuir todos os elementos de uma cultura procrastinada, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais" (Eco, 2011, p.37).

[85] Unidade mínima definidora de estilo (Eco, p.38, 2011).

de idéias, gostos e emoções passivas e esclerosadas". Para Eco, esta é uma concepção aristocrática de gosto, que considera que uma solução estilística só é válida quando representa uma descoberta que rompe com a tradição, situação que teria como característica ser partilhada por poucos eleitos.

Augusto de Campos (2012, p.181), ao analisar a bossa nova, compreende ser possível inserir maior complexidade de informação na canção comercial, o que contribuiria para sua relevância. Apoiado em estudo de Moles sobre a Teoria da Informação[86], observa que, "para que haja informação estética, deve haver sempre alguma ruptura com o código apriorístico do ouvinte, ou, pelo menos, um alargamento imprevisto do repertório desse código", destacando o conflito permanente entre cultura massificada "e a insubordinação permanente dos artistas a todos os códigos restritivos da liberdade criadora".

Para Valente (2003, p.146), é a "riqueza sígnica" que fornece energia suficiente para que uma obra não se esgote em poucas leituras, garantindo a permanência, inclusive, daquelas destinadas à vida efêmera, como é o caso das canções nascidas no universo das mídias. A pesquisadora nos lembra que "as mais de duzentas versões do tango *El choclo*, os *standards* de George Gershwin, Cole Porter, Pixinguinha, Augustín Lara cá estão para comprová-lo".

A tendência à padronização, que sempre existiu, não foi capaz de refrear a força criativa dos cancionistas em nosso país, que conseguiram ampliar o repertório auditivo do público e instaurar novos paradigmas vocais e musicais para a música comercial durante o século XX. Nossa pesquisa busca compreender que motivos levam o canto popular atual a ter um nível de redundância muito superior ao de informação, uma vez que em épocas anteriores, em que já operava uma lógica de mercado, havia maior equilíbrio.

---

[86] Para Abraham Moles, a informação é função direta de sua imprevisibilidade, sendo o ouvinte um organismo que já possui um conjunto de conhecimentos que determina, em grande parte, a previsibilidade da mensagem. O rendimento máximo da mensagem seria atingido se ela fosse totalmente original, mas dessa forma a densidade de informação ultrapassaria a capacidade de apreensão do ouvinte. Reciprocamente, a transmissão de elementos demasiado previsíveis é banal aos ouvidos do receptor, que não encontra neles um coeficiente de variedade capaz de interessá-lo. Para a transmissão da informação seria necessário, portanto, certo grau de informação e de redundância (Campos, 2012, p.180-181).

6.2. Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano

A partir a década de 2000, espetáculos de teatro musical baseados em peças da Broadway voltaram a ser produzidos em nosso país[87], atingindo enorme sucesso. Muitos destes espetáculos, como *"Les Misérables*" (2001) e "A Bela e a Fera" (2002), são franquias americanas poderosas que, por exigência contratual, preveem grande fidelidade aos originais. Se por um lado estimularam as produções a um nível de profissionalismo desconhecido até então, por outro impuseram um "pacote" com "todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes. (...) Nestes espetáculos nada ou quase nada parece ser criado. Muito menos improvisado." (Veneziano, 2008, p.2-3). Junto com a produção cênica, esses musicais trouxeram uma técnica vocal: o *belting*. Originado nos Estados Unidos a partir das tradições vocais afro-americanas, com típica sonoridade estridente[88], a técnica desenvolveu-se durante o século XX, adequando-se perfeitamente ao *vaudeville*, ao teatro de variedades, à comédia musical e aos musicais da Broadway.

> *Belting* e *screaming* são dois termos que se usa para descrever uma técnica vocal que busca poderio vocal baseado em dinâmica. A terminologia induz a se pensar que o cantor necessita gritar ou forçar sua voz e isto cria confusão sobre o método usado para adquirir esta habilidade e leva inúmeros cantores a usar formas errôneas e pouco saudáveis de canto. (...) O *belting* é um som intenso relacionado com a fala por uma vigorosa atividade do músculo tiroaritenóide (prega vocal), com alta pressão sub-glótica e contração de outros músculos relacionados à laringe e à faringe (NATS, 2001). Há uma hipertonicidade dos constritores faríngeos e elevação da laringe, com diminuição do comprimento e da largura da faringe (HANAYAMA, 2004:437). Craig

[87] No início dos anos 1960, surgiram os primeiros musicais norte-americanos encenados no Brasil e traduzidos para a língua portuguesa, como "Minha Querida *Lady*", de 1962, adaptação de "*My Fair Lady*", trazendo no elenco Bibi Ferreira e Paulo Autran. Mas esse tipo de musical não se firmou, pois, devido à situação política e à proliferação de espetáculos engajados, "o modelo importado (principalmente o americano), nessa época, era rejeitado: julgava-se o teatro americano como um teatro alienado, um modelo imposto pelos opressores burgueses" (Veneziano, 2010, p.9).

[88] Deer e Dal Vera (2013, p. 400-401) explicam que "se a estética tonal do cantor da opereta europeia correspondia ao oboé e ao violino, então o som preferido para a comédia musical emula o trompete e o saxofone: brilhante e ousado. O posicionamento é mais para a frente na cabeça e envolve os ressonadores na máscara (nariz, seios paranasais, testa). Pense em sibilado, beltado, gritado, impetuoso, forte e ousado para descrever o som. O estilo de cantar é muito mais como discurso". Sendo assim, "o som estridente de artistas como Al Jolson e Ethel Merman tornou-se a nova estética".

> (2002:6) nos fala, ainda, de um alto nível de esforço muscular na cabeça, pescoço e costas (por ela denominados músculos de respiração forçada), que é constante e aumenta proporcionalmente na direção da região aguda da voz (TAVEIRA, 2006, p.32-33).

A busca por uma forma saudável na produção do *belting* gerou métodos vocais que se propõem a ensinar com base na fisiologia, buscando o "domínio universal da técnica por meio do manejo eficiente do aparelho fonador" (Mariz, 2013, p. 11). Professores de canto não necessariamente ligados ao teatro musical começaram a fazer uso desses métodos, pois a utilização do *belting* também é frequente em outros estilos, como *rock*, *pop*, *country*, *gospel* e *black*, hoje englobados, juntamente com o canto dos musicais, à corrente estética denominada "canto contemporâneo norte-americano" (CCCA).

Bustamante (*apud* Borém, 2010, p.235) observa que "a 'música', nos musicais, torna-se um adjetivo do substantivo teatro, ou seja, tudo deve ser planejado em função da cena". Taglianetti também ressalta que o canto está a serviço do espetáculo teatral:

> O belting consiste numa expressão vocal da "fala-cantada". Estamos falando o texto, mas uma fala que se expressa em frequências sonoras específicas, as notas musicais. A clareza do texto teatral está em primeiro plano. Aqui o objetivo é fazer teatro, contar uma história. O texto precisa ser entregue para o público com absoluta clareza. (...) Há também o objetivo de se mostrar virtuosismo, mas dentro de uma concepção bem diferente, em que a cena possui importância maior. (TAGLIANETTI *apud* BORÉM, 2010, p.236).

Assim, no teatro musical, a conduta vocal está atrelada ao personagem e ao tipo de peça que está sendo encenada, não cabendo interpretações demasiadamente pessoais. A versatilidade do artista corresponde à adequação a determinados padrões vocais utilizados com frequência nesses espetáculos, como é o caso dos *baritenors* (barítonos com alcance privilegiado de agudos), das *legit sopranos* (cantoras com agudos mais leves) e das *belters* (cantoras que dominam de forma especial o *belting*, mesmo em notas mais agudas). Existem ainda os atores-cantores que são especialmente requisitados por sua capacidade de transitar de um padrão vocal a outro com sucesso. O estabelecimento de padrões para a interpretação dos personagens se mostra bastante útil, pois a equivalência vocal existente entre os cantores favorece a substituição de elenco sem que isso signifique alteração significativa na qualidade do espetáculo (naturalmente essa substituição é dificultada no

caso de cantores que conseguem se destacar, estabelecendo relações de empatia com o público).

A demanda por atores-cantores que esses espetáculos, cada vez mais numerosos, exigiram, provocou grande procura pelo estudo do *belting*. Muitos são os professores brasileiros que estão se especializando neste tipo de canto, importando integralmente procedimentos das novas escolas norte-americanas e habilitando-se a reproduzir métodos franqueados comercialmente, enquanto outros adaptam conhecimentos extraídos dessas escolas e desenvolvem seus próprios métodos (Mariz, 2013, p.9). A utilização do *belting* no Brasil necessita de adaptações, uma vez que a técnica foi desenvolvida a partir do modelo articulatório do inglês norte-americano – adaptações que, muitas vezes, não são consideradas. O diretor de musicais e professor de canto Marconi Araújo comenta esta situação:

> Cantar em português usando esta técnica [o *belting*] não é muito fácil. Milhões de vezes, após as audições preliminares normalmente feitas em inglês, meus alunos recebem um *call-back* para uma fase final em português. Estes me procuram desesperados sem conseguir cantar uma ária em português, quando a dominavam completamente em inglês.
>
> Outro problema é a diferença cultural. Professores brasileiros, depois de fazerem especializações com profissionais de *Belting* de língua inglesa, tentam aplicar o que aprenderam, literalmente, em cantores brasileiros... Não funciona!!! Por exemplo, o ensino americano é baseado na língua inglesa e os ajustes para o português devem ser respeitados e adaptados didaticamente aos nossos cantores. O que para eles pode parecer completamente sem esforço para nós pode se tornar um verdadeiro martírio! (ARAÚJO, 2013, p.71).

É comum a existência de problemas vocais advindos da utilização dessa técnica de forma indiscriminada. Um estudo, apresentado no congresso organizado pela Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia em 2009, discutiu as implicações do canto *belting* nos idiomas inglês e português, através de uma pesquisa qualitativa e descritiva com seis cantores. Os pesquisadores perceberam diferenças significativas na utilização da técnica no inglês e no português, confirmando a necessidade de ajustes específicos:

> No trato vocal das mulheres observamos que no inglês houve mais constrição do trato vocal, principalmente na parede posterior de faringe e supraglote, além da elevação da laringe; na análise perceptivo-

> auditiva no português o ataque vocal foi considerado brusco e no inglês suave; no inglês a nasalidade aumentou e o *pitch* ficou mais agudizado ao compararmos com o português. Na análise acústica, a frequência fundamental foi semelhante entre os dois idiomas e todos os formantes em inglês mostraram valores um pouco mais elevados. Na análise fonética foi observado que as mulheres produziram as vogais do inglês em região mais posterior do que o esperado. No caso dos homens, na análise do trato vocal não foram encontradas diferenças entre os ajustes vocais feitos no inglês e no português. Na análise perceptivo-auditiva também não foram observadas diferenças entre o inglês e o português. Na análise acústica, a frequência fundamental esteve mais elevada no inglês em dois sujeitos e seus formantes – também em inglês – estavam mais elevados. Na análise fonológica foi observado que os homens produziram mais vogais fechadas no português do que no inglês. (ANDRADA E SILVA, CAMPOS, NUNES, NAVAS, DUPRAT, MINUCELLI, SBFa – Fono 2009 – Anais p.1547).

Graças à força comercial e midiática que possuem os estilos do CCCA, é "cada vez mais comum observar na música brasileira da grande mídia a influência da música pop dos Estados Unidos, principalmente no campo da ornamentação vocal" (Mariz, 2013, p.117). O professor Isabêh, que ensina estilos vocais da música negra norte-americana como o gospel, sua especialidade, atualmente vem atendendo também cantores de música popular brasileira, especialmente cantores de pagode, o que sugere "a crescente permeabilidade entre a cultura vocal brasileira e a norte-americana" (2013, p.117). Além disso, o uso do *belting* transcendeu estilos que podem ser considerados mais compatíveis com a técnica por sua aproximação com a estética pop, como o pagode e a música sertaneja romântica, e hoje podemos observar intérpretes que o utilizam ao cantar MPB. Araújo comenta a situação:

> A técnica de MPB (supõe-se a técnica que os cantores deste estilo usam) não tem nada a ver com *Belting*. Uma música para ser cantada ao pé do ouvido, como Bossa Nova, com a maior aproximação do microfone possível, não tem características nem de sopro e nem tímbricas relacionadas à ópera ou teatro musical. O professor deste tipo de técnica pode até fazer uso do canto lírico e do *Belting* como formadores de um aparelho vocal mais resistente e maleável, mas deve saber adaptar essas técnicas de uma maneira efetiva sem que ocorra o surgimento do que eu chamo de "sotaque vocal". O "sotaque vocal" aparece, por exemplo, quando se escuta um cantor lírico tentando cantar uma peça popular e deixando que a sua formação apareça na *performance*. Pode aparecer também quando um cantor de *Pop Belting* cantando uma Bossa Nova

> deixa aparecer sua formação na interpretação, muitas vezes criticada como "americanizada" (ARAÚJO, 2013, p.27).

No entanto, se as técnicas desenvolvidas para o CCCA forem encaradas como ferramentas – e não como regras para uma realização vocal específica –, o canto popular brasileiro pode se beneficiar com a ampliação de possibilidades expressivas, desenvolvidas através da experimentação e do domínio vocal:

> Muitos métodos de canto popular e *cross-over* utilizam como premissa a linearidade da produção vocal, focalizando o desenvolvimento relativamente independente da fonação e da articulação, e criando termos figurativos para nomear as diversas combinações de ajustes laríngeos e supralaríngeos possíveis nos diversos estilos do CCCA.
>
> É o caso do método *cross-over* norte-americano *Estill Voice Training*™, criado pela professora de canto e pesquisadora Jo Estill, que utiliza os termos *"speech"* (fala), *"sob"* (soluço), *"oral twang" ("twang"* oral), *"nasal twang" ("twang"* nasal), *"opera quality"* (qualidade de ópera) e *"belt"*, para designar determinadas combinações de fonte e filtro, que a fundadora chama de Figures for Voice™(figuras ou imagens para a voz). O método se fundamenta na experimentação e no domínio pelos alunos de todas as combinações acima descritas, consideradas as qualidades básicas da voz humana (MARIZ, 2013, p.44).

As técnicas relacionadas ao CCCA, em especial a do *belting*, ainda são recentes, mas podemos supor que vieram para ficar, se considerarmos que vêm sendo empregadas aqui há mais de dez anos em espetáculos musicais de grande sucesso. Como qualquer técnica vocal, elas devem ser adaptadas às características do idioma, o que demanda tempo e estudos, e, se utilizadas na canção brasileira, carecem de reavaliação.

6.3. Referenciais estéticos das novas cantoras

Os últimos trinta anos também foram marcados pelo surgimento de grande número de cantoras na música popular brasileira, tendência que já se esboçava nos anos 1970. O segmento musical que produziu estrelas mais bem sucedidas comercialmente, pelo investimento maciço das gravadoras, foi o axé, projetando cantoras como Daniela Mercury, Margareth Menezes, Ivete Sangalo e, mais recentemente, Cláudia Leitte. Para Santanna (2009, p.178), essas intérpretes "decalcam o seu canto impregnado de significados não apenas referidos ao vocal, como também ao corporal, tudo isso relacionado à criação de

tecnologias de som e imagem", ampliando assim as possibilidades da *performance* na música carnavalesca pelo relacionamento coeso com a mídia. A pesquisadora descreve as múltiplas capacidades exigidas para a realização desses espetáculos audiovisuais, que vão além de interpretar uma canção:

> A intérprete em Daniela Mercury não se resume ao ato de interpretar uma canção; configura-se num espetáculo multidimensional cujos elementos técnicos e artísticos contribuem para alicerçar, enunciar uma mensagem do artista performático contemporâneo. Esta característica é bastante presente em espetáculos de música pop, cujo público [é] de proporções gigantescas (...); o espetáculo oferecido pela iluminação e efeitos cenográficos/coreográficos possibilita uma assistência visual/sonora de enormes proporções. O público quer ver/participar de um espetáculo, seja dançando, cantando. Por outro lado, a música pop imprime uma gestualidade indissociável da voz, na medida em que a relação corpo/voz, enquanto linguagem, também passa pelo vetor da percepção. (...) uma nova ortofonia se apresenta para compactuar com o Carnaval, que também pode ser um ambiente bastante fértil para observar a atuação destas intérpretes. Estas, aliadas à tecnologia, podem ecoar os seus respectivos cantos de forma a refletir um novo estilo interpretativo, que carrega grandes transformações, não só na emissão vocal brusca e percussiva, pelo próprio estilo que a axé music e os gêneros afins imprimem, como nas tonalidades mais graves para a tessitura feminina, que, ao dialogar com instrumentos heteróclitos, busca uma ressonância peitoral laríngea, bem como a hiponasalidade e a metalização do timbre. (...) Utilizando regiões mais graves, é possível imprimir uma voz de comando, para ambos os sexos (...), e assim o público pode cantar junto os sucessos executados ao vivo ou nas emissoras de rádio (SANTANNA, 2009, p.185-186).

Santanna (2009, p.187) chama a atenção para o aspecto andrógino das vozes no ambiente do carnaval, que imprime nas intérpretes femininas "timbres e tonalidades mais próximos do masculino, enquanto que os intérpretes masculinos o fazem em tonalidades mais próximas do feminino", o que pode confundir o público acerca de quem canta, como no caso de Netinho, Luiz Caldas, Bell Marques e Zé Honório. Para a autora, as cantoras de axé "vibram em suas cordas vocais o comando da 'massa', a sensibilidade, a percepção, a mensagem poética, o domínio técnico, o bom senso, a *performance*, apontando para um conceito mais estreito, bastante discutido, de que a interpretação é indissociável de determinados gêneros mais 'calmos'", e propondo uma visão mais ampla, na qual a

intérprete "carrega no seu canto historicidade, a identidade do lugar e do povo de onde se canta, bem como a juventude, a beleza, o *punch* e o *dom* da estrela".

Vale a pena analisar o trabalho de Virgínia Rodrigues, cantora baiana que reinterpretou de maneira insuspeitada a música de Salvador, inovando ao abordar canções "como *crossover*, o encontro do popular com o erudito", como observado por Luís Antônio Giron em matéria para a revista Época, em 16 de fevereiro de 2004[89]. Tendo aprendido a cantar em coros de igrejas católicas e protestantes, passou a se apresentar em missas e casamentos, desenvolvendo uma emissão próxima ao canto lírico, com ampla ressonância e predominância da voz de cabeça, embora também incluísse a voz de peito nos tons mais graves. Descoberta por Caetano Veloso durante um ensaio do Bando de Teatro Olodum, foi contratada para o *casting* de sua gravadora, *Natasha*, e passou a trabalhar sob produção e direção do músico. Foi assim, amparada pela concepção estética de Caetano, que gravou seu primeiro álbum, *Sol Negro*, focado na MPB, que recebeu críticas elogiosas em jornais e revistas dos Estados Unidos, Europa e Japão, onde foi lançado. Em seu segundo trabalho, *Nós*, a cantora voltou-se para o repertório dos blocos afro de Salvador, expondo o aspecto étnico de músicas do Ilê Aiye, Olodum, Timbalada, Ara Ketu e Afreketê, através de uma interpretação solene, andamentos mais lentos e produção bem cuidada, o que ressaltou a vitalidade desse repertório, quando não formatado por arranjos pasteurizados. Em sua análise do terceiro disco de Virgínia, *Mares Profundos*, em que reinterpreta músicas de Baden e Vinícius acompanhada por um grupo de câmara em que estão presentes violão e percussão brasileiros, Giron destaca a precisa voz de meio-soprano da cantora, assim como sua capacidade para revelar "a dimensão sagrada dos afro-sambas", transformando as canções "em árias delicadas, dignas de palcos de ópera e altares".

Diferentemente das estrelas de axé, Marisa Monte, que também despontou no final da década de 1980, preferiu não se fixar em um gênero específico, investindo num repertório amplo que tinha a MPB como referência. Numa época em que os artistas de *marketing* haviam se tornado o principal foco das gravadoras, conseguiu se estabelecer no

[89] Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT678284-1661,00.html>. Último acesso em 26/02/2015.

mercado com um trabalho sofisticado ao trazer "para o universo das cantoras a habilidade de produtora e gerenciadora de sua própria carreira" (Machado, 2012, p.34), utilizando como estratégia promocional justamente o *antimarketing*. "Buscando um diferencial no mercado da música cuja tônica se reporta à superexposição, Marisa se [recolheu] cada vez mais da visibilidade, passando anos sem lançar um álbum solo, ou ainda recusando-se a aparecer em programas de televisão" (Santanna, 2009, p.96), e dessa forma provou que um artista, na atualidade, não necessita das estratégias tradicionais para se estabelecer. Na construção de seu estilo estavam presentes a influência vocal da cantora Gal Costa e o diálogo entre música pop e gêneros tradicionais (como samba e música nordestina), num repertório que trazia a marca da versatilidade, tornando "aquilo que todas já faziam uma marca particularizada. O ecletismo no repertório, que sempre foi uma característica de Dolores Duran, Elis Regina e Gal Costa, entre outras, sem nunca ter sido anunciado como um diferencial – pois, afinal, não o era –, tornou-se um selo de garantia do cantar de Marisa Monte", contribuindo para que a cantora, "de talento indiscutível", se tornasse "o grande acontecimento midiático dos anos 1990" (Machado, 2012, p.34).

Talvez a percepção generalizada que se formou a respeito do ecletismo de Marisa Monte se dê pelo fato de, na década de 1990, a MPB já fazer parte de um segmento específico, e uma intérprete que incluísse forró, rock, samba e jazz num mesmo disco, como foi o caso, inevitavelmente seria notada por dialogar com segmentos musicais muito diferenciados. Pouco tempo antes, esses estilos conviviam naturalmente no grande complexo cultural que era a MPB.

A cantora tornou-se rapidamente modelo para outras intérpretes. Santanna (2009, p.97) cita a gaúcha Adriana Calcanhotto, surgida pouco depois de Marisa, entre as cantoras que seguem o caminho traçado por ela, destacando sua "postura mais *cool*, apesar de contundente", revelando-se "como uma intérprete/ compositora mais concertista, que se apresenta, na maioria das vezes, só com seu violão, mostrando-se influenciada pela Tropicália na temática de suas canções". Outra artista autoral que possui afinidades musicais e vocais com Marisa Monte é Vanessa da Mata, cantora que também imprime em sua *performance* "referências pontuais de intérpretes como Clara Nunes, Adriana Calcanhotto e Gal Costa" (2009, p.99).

Romulo Fróes, músico paulistano surgido na última década, discorreu sobre a importância de Marisa para a nova geração em artigo recente, no qual também analisou as intérpretes atuais Roberta Sá, Mariana Aydar, Céu, Thalma de Freitas e Tereza Cristina:

> Duas características parecem unir o trabalho das cantoras analisadas. A primeira é o fato de todas serem compositoras, acontecimento raro na história da música popular brasileira. A presença do samba é outro ponto em comum. Embora adquira estaturas diferentes no trabalho de cada uma, o samba as aproxima bastante. E essas características as aproximam também de Marisa Monte, que a meu ver exerce forte influência sobre essa geração, ainda que não declarada. A cantora, que iniciou sua carreira no final dos anos 1980, sempre ligada às gravadoras multinacionais, manteve desde o início uma postura artística independente, fazendo o que quis quando quis e ainda assim conquistou estrondoso sucesso popular. Um sonho para jovens artistas (FRÓES, 2007, p.236).

Marisa Monte também foi uma das primeiras intérpretes populares a declarar ter estudado canto de maneira formal – no caso, o canto erudito, "primeiro no Brasil e depois na Itália" (Alexandre, 2013, p.365) –, o que pode ter incentivado cantoras que incorporaram seu estilo a adotarem também o estudo deste tipo de canto. Martins e Vitale (2007 *apud* Santanna, 2009, p.100) destacam essa característica em artistas cuja "influência vem de Marisa Monte", como "Roberta Sá, Anna Luísa e Luísa Maita, cujo treinamento no canto lírico leva a uma emissão mais segura e cuja obsessão com a técnica, bem como a maneira de compor um repertório, 'são duas lições básicas'". Isso, além da admiração pela cantora, talvez explique a expressiva semelhança de comportamento vocal que muitas das novas intérpretes apresentam em relação a Marisa, uma vez que o canto lírico valoriza determinados aspectos da voz, como voz de cabeça, no caso das mulheres, unidade entre os registros e *vibrato*, entre outros, tendendo à construção de um modelo vocal uniforme.

Desta forma, pode-se observar, entre as cantoras da MPB contemporânea, certa padronização vocal e valorização de um modelo técnico-interpretativo bastante específico. Segundo Martins e Vitale (2007 *apud* Santanna, 2009, p.100), "o aumento do apuro técnico das cantoras, que buscam cada vez mais tornar a voz um instrumento" está entre os fatores que justificam o *boom* de vozes femininas no novo século.

Ainda que a referência estilística faça parte do aprendizado dos cantores populares, o que causa estranheza é que em número significativo das novas artistas o modelo apreendido não tenha evoluído para outros mais personalizados, como se as cantoras e as gravadoras investissem no sucesso comercial inerente à voz já aprovada pelo público. O retorno financeiro imediato exigido nas produções fonográficas que não investem na construção de uma carreira e na experiência necessária para o amadurecimento dos intérpretes também pode estar contribuindo para esse cenário. Mas, talvez, a despreocupação com uma assinatura vocal tenha outros motivos. Fróes detecta na nova geração de cantoras da MPB certa recusa em relação a posturas personalistas:

> Para as jovens cantoras (...) não cabe mais o posto de diva, da intérprete total, que se transfigura no palco e semeia o público com sua arte. A cena inicial do mais recente filme sobre Maria Bethânia[90], para essa geração, é o retrato acabado do cafona. Isso explica a postura indiferente, fria, até *blasé*, comum a muitos artistas de agora (FRÓES, 2007, p.234).

Para Souza (2014, p.112), dezenas de cantoras contemporâneas "empregam seu canto em letras e melodias remetendo à sua própria voz, ou seja, o modo de entoar sem apoio prescrito por discursos verdadeiros". O pesquisador destaca um efeito *cool* que imprime à voz certa ausência de drama:

> No estilo *cool* que importa quem canta? O vozeado que põe distância entre o que é cantado e o que canta, predominante nas novas cantoras brasileiras contemporâneas, pode traduzir-se na indistinção. Pelo menos é o que se deduz dos comentários mais repetidos da atual geração de fruidores da música popular. Quando uma dessas vozes femininas ressoa, por exemplo, no rádio de um automóvel ou no fone de um *pen drive*, quase sempre o ouvinte precisa saber o nome de quem está cantando. Nas falas dispersas em meio urbano expressando o modo contemporâneo de fruir canção, formula-se a mesma queixa, vinda mesmo dos ouvidos mais apurados: é difícil, só pela escuta da voz, saber de quem ela vem (SOUZA, 2014, p.108).

---

[90] "Maria Bethânia revê suas marcas, sinalizadas no chão por adesivos na forma de estrelas e aproveita pra acertar os últimos detalhes do espetáculo que comemora seus sessenta anos de idade e quarenta de carreira. Corta. A cantora agora faz orações, retira os sapatos e se prepara para entrar em território sagrado. A câmera a acompanha, desde o camarim até o palco, fechada atrás de sua vasta cabeleira. Então se abre. O que se vê é uma multidão entregue ao carisma de sua voz, que saúda a todos com uma canção de Raul Seixas. Assim começa Pedrinha de Aruanda, 2007, documentário dirigido por Andrucha Waddington" (Fróes, 2007, p.234).

Enquanto Marisa Monte tem servido de parâmetro para as cantoras de vozes agudas, outro modelo vocal também se estabilizou entre as cantoras de música popular, ligado ao pop-rock e disseminado pelas cantoras Zélia Duncan e Cássia Eller, que lançaram "matrizes para o predomínio de vozes graves com um componente masculino que se traduzia também na *performance* cênica" (Machado, 2012, p.35), destacando-se nesse segmento a mineira Ana Carolina, que "surge também como compositora que se vale da percussão para alimentar uma interpretação mais visceral e barroca" (Santanna, 2009, p.97). Também esse modelo foi vastamente difundido e pouco transformado.

Elis Regina é citada como grande influência por intérpretes surgidas já no novo milênio como Daniela Procópio, Bruna Caran e Giana Viscardi, que "têm no seu canto uma carga interpretativa em cada nota emitida" (Santanna, 2009, p.100). Nenhuma delas, porém, apresenta tanta compatibilidade com Elis como sua filha com César Camargo Mariano, Maria Rita, que "já surge no mercado com uma carga de responsabilidade singular" e, apesar de possuir "timbre bastante parecido [e ser] incensada pela mídia como substituta da mãe, busca novos caminhos, [com uma] sonoridade acústica com pegada *pop*" (2009, p.98).

Outra cantora da MPB clássica que surge como referencial para novos trabalhos é Clara Nunes, cujas características de "canto encorpado e um repertório que varia de sambas a música do início do século passado, misturando sentimentos de alegria e de tristeza que caracteriza o samba de raiz" fazem parte do trabalho de "Paula Lima, Mariana Baltar e Mariana Aydar" (Santanna, 2009, p. 100). Recentemente, diversas das novas cantoras têm reinterpretado o repertório de Clara em show, CD e DVD, como a novata Mariene de Castro e a veterana Virgínia Rosa (ex-vocalista de Itamar Assumpção que vem alcançando êxito em sua carreira individual), o que mostra a influência que a cantora exerce na atualidade. Fabiana Cozza é outra dessas cantoras, apresentando afinidade com Clara Nunes pela densidade do canto, pela técnica apurada, pela familiaridade com o universo do samba e por investir na teatralidade, destoando da maioria das cantoras de sua geração.

Em 2014 foi lançada em DVD a primeira temporada de *Cantoras do Brasil*, programa veiculado pela emissora por assinatura Canal Brasil, cuja proposta é apresentar canções que se tornaram clássicas nas vozes de veteranas, como Dalva de Oliveira, Dolores

Duran e Elis Regina, nas interpretações de jovens cantoras[91]. Percebe-se em várias dessas novas cantoras, como Mallu Magalhães, Tiê e Lulina, a tendência a uma emissão vocal suave e soprosa que remete a intérpretes da bossa nova como Nara Leão e Astrud Gilberto – emissão, inclusive, que já se fazia presente desde os anos 1990 nas vozes de Fernanda Takai, do grupo Pato Fu, e Bebel Gilberto, e que também pode ser observada em outras jovens intérpretes que não aparecem nesse DVD, como Céu e Karina Buhr.

O crítico musical José Teles, em resenha sobre o DVD[92], publicada em 05/11/2014 para o Jornal do Commercio, de Pernambuco, identifica nesse tipo de *performance*, não uma referência às citadas cantoras da bossa nova, mas a estilos de pop internacional, como o *shoegaze*, tipo de rock alternativo e hipnótico surgido na Inglaterra nos anos 1990, que valoriza a atitude tímida e os vocais etéreos. Para ele, porém, ressaltam-se, particularmente, os depoimentos sobre as músicas e as cantoras homenageadas. A pernambucana Lulina, por exemplo, que interpreta "História Difícil" (Pereira Costa e Victor Santos) afirma ter descoberto a música "ouvindo um disco de Ademilde Fonseca, a quem não conhecia". Já Lourdes da Luz "confessa que, até gravar este programa, ignorava a obra de Nara Leão, teve que pesquisar para conhecer melhor". "Até mesmo Tulipa Ruiz, que aparenta ser mais descolada, deslumbra-se com a descoberta de *Fim de Comédia* (Ataulfo Alves), um dos maiores sucessos da novela mexicana em que se tornou a rumorosa separação litigiosa de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins que, por si só, daria um álbum". O jornalista pontua: "É como se cantoras da nova geração do jazz fossem gravar *standards* do *american songbook* desconhecendo Ella Fitzgerald, Dinah Washington, Rosemary Clooney, Sarah Vaughan. Estranho é que o conceito do programa seria o de uma convidada interpretando uma música de outra voz feminina do passado, também brasileira, que tenha inspirado sua vida ou carreira".

---

[91] O programa segue em sua segunda temporada apresentando, entre diversas performances, Iara Rennó cantando Marília Batista, Luciana Oliveira cantando Jovelina Pérola Negra, Juçara Marçal cantando Isaura Garcia e Alice Caymmi cantando Cássia Eller.

[92] Disponível em <http://jconlineblogs.ne10.uol.com.br/toques/2014/11/05/cantoras-brasil-que-conhecem-pouco-musica-brasil/>. Último acesso em 30/12/2014.

A maioria dos trabalhos da nova geração de cantoras apresenta grande qualidade musical, e muitos são inovadores. Algumas dessas intérpretes são tecnicamente impecáveis, superando, nesse quesito, muitas das cantoras do passado. Mas, quando observamos cantoras agrupadas pela expressiva semelhança vocal ou estilos interpretativos sendo moldados por gêneros musicais, fica a impressão de que, assim como a MPB se tornou um segmento, estabeleceram-se também segmentos específicos entre as intérpretes da MPB. Diante de tantas novas cantoras, surpreende que tão poucas se destaquem por alguma contribuição realmente marcante para a *performance* vocal no Brasil.

Cabe aqui uma transcrição de Mello que ilustra a situação e cuja personagem principal é Aracy de Almeida, uma das homenageadas no DVD *Cantoras do Brasil* que na época referida no texto era conhecida como jurada em um programa de calouros:

> Conta-se que, certo dia, no Programa Silvio Santos, os membros do júri foram unânimes em atribuir nota dez a certo candidato, exceto a supostamente rabugenta Aracy de Almeida que, destoando, lhe concedeu cinco.
> – Mas por que, Aracy? – quis saber Silvio. – O candidato desafinou?
> – Não, não desafinou.
> – Cantou no ritmo, Aracy?
> – Cantou sim – retrucou indiferente a maravilhosa cantora, que então era reconhecida como jurada, e não como a insuperável intérprete de Noel Rosa.
> – Ah, já sei. Errou na letra? – indagou cada vez mais curioso o apresentador.
> – Cantou a letra certa – afirmou Aracy.
> – Estava malvestido? – insistiu Silvio pra encontrar uma justificativa.
> – Também não – respondeu a desbocada cantora, famosa pelas elegantes toaletes que usava.
> – Então, se todos deram dez, por que o seu cinco? – retornou o já incomodado Silvio Santos para pôr fim à questão.
> – Não acrescentou naaada!!!!! – arrematou tranquila Aracy de Almeida, engolindo com sua categoria os demais jurados ao mostrar a diferença que nenhum deles percebera.
> Acrescentar é o que eleva a figura à figuraça (MELLO, 2014, p.449).

Machado (2012, p.35) observa a ausência de propostas estéticas inovadoras, principalmente no caso das vozes masculinas, ressaltando, ainda, um paradoxo existente na tendência à padronização típica do mercado fonográfico, em que a "premissa da inovação

seria cada vez mais indispensável para a projeção em um ambiente saturado e ao mesmo tempo carente de novas propostas tanto vocais quanto musicais".

A pesquisa musical apresenta-se como um dos meios viáveis para que se possa restabelecer o vínculo com as diferentes genealogias vocais, além de fornecer referências contemporâneas e mundiais de cantos não comprometidos com a lógica mercadológica, ampliando assim os restritos padrões que foram constituídos nas últimas décadas.

VII – Reestruturação

Perspectivas para a canção no século XXI

Wisnik (2004, p.325) observa que a "música popular, tal como interpretada na década de 60 por Tom Jobim e João Gilberto, possibilitou um encontro da tradição com o mundo contemporâneo que firmou a canção brasileira no patamar em que ela é, ao mesmo tempo, canção popular e poesia de alto nível", singularizando a música brasileira no mundo, "pois sabemos que o comum, na maioria dos países ditos avançados, com a sua indústria cultural organizada e sua música popular morta há muito tempo, é a separação muito mais nítida entre música de mercado banal e música de qualidade em nichos culturais ou de mercado reduzidos" (2004, p.327).

Para ele, um dos traços mais notáveis da música brasileira "é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da bossa nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa" (2004, p.215). Chama a atenção, particularmente, para a qualidade poética presente nas canções brasileiras, citando, além de cancionistas consagrados como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, os poetas Vinícius de Moraes, Torquato Neto, Wally Salomão, Paulo Leminski, Cacaso, Alice Ruiz, Antonio Risério e Jorge Mautner como letristas que produziram "uma poesia que circula entre a canção e o livro" (2004, p.217). Inclui também expoentes do movimento concretista que tiveram seus poemas musicados por Caetano Veloso, como Augusto de Campos ("Pulsar") e Haroldo de Campos ("Circuladô de Fulô"), além do roqueiro Arnaldo Antunes, que "faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo a partir daí uma poética muito pessoal que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música" (2004, p.217).

O pesquisador ressalta que, no Brasil, a possibilidade de haver música popular difundida em grande quantidade e com extraordinária qualidade gerou um mito ligado ao horizonte de uma modernização progressista no país, mas admite que "há quinze anos" tinha "mais confiança no lugar que esse mito ocupava", pois hoje percebe que "ele pode se dissolver e desaparecer como os mosaicos bizantinos" (2004, p.327-328). Essa observação

alude à significativa diminuição na veiculação midiática da canção popular brasileira autoral a partir da década de 1990, se comparamos com a força que tinha nas décadas anteriores. Apesar da descaracterização crescente do cenário musical exaltado por Wisnik, o pesquisador ainda acredita "numa capacidade qualquer de autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta" (2004, p. 322), não enxergando no processo hegemônico globalizante americano algo acabado e linear. Então, distingue e contrapõe dois fenômenos responsáveis pelas transformações operadas na música brasileira e na cultura mundial: o processo de globalização que transforma a música em mercadoria de massa destinada à vendagem em megaquantidades, implicando em uma imediata reposição consumista; e o processo de *mundialização*, que nos expõe a informações múltiplas através das quais nenhuma vida cultural pode manter-se "pura":

> Se por um lado a globalização nos remete à generalização das relações econômicas transnacionais, dependentes do modelo norte-americano e de seus padrões, por outro a mundialização nos leva à constatação de que os sujeitos culturais deixaram há muito tempo de ser necessariamente nativos de uma região, de uma etnia, de uma cultura nacional ou de uma classe social ontologicamente determinada. (...) Globalização e mundialização vêm a ser, assim, fenômenos associados, ao mesmo tempo que potencialmente divergentes.
>
> Mercadoria de massas, consumismo, regressão da audição e império do gênero estão associados a essa cultura dita globalizada. Isso tudo seria simplesmente acachapante não fosse o fato de que, apesar de tudo, há vida cultural como fenômeno vivo (me desculpem o pleonasmo), em que se dão trocas, diálogos, expressão de contradições, de experiências singulares, de talentos e de espontaneidades, e que, efetivamente, se constituíram criadores e ouvintes que não são nativos de nichos culturais fechados, mas desse mundo poroso que vigora, num equilíbrio muito instável e precário, fora e dentro da indústria do entretenimento. (...)
>
> (...) Mas o fato de a canção – uma canção popular com alta densidade poética – perder terreno com o avanço do grande mercado de massa, ao mesmo tempo que se constitui numa "normalização" da indústria cultural, tem que levar à reflexão dos que lidam com a cultura e com a pesquisa da música popular, porque essa tradição e seu destino, seja ele qual for, passou a ser um elemento constitutivo incontornável da experiência brasileira. (...) Acho que a guerra que está se dando no mundo, agora, coloca em confronto exatamente a globalização e a mundialização. (...)
>
> Se nós jogarmos fora a idéia de que a cultura, enquanto tal, produz, apesar de tudo, diferenças, contradições e vitalidade, não haverá nada a fazer com a globalização (WISNIK, 2004, p.321-328).

Para Tatit (2014, p.331-332), diferentemente do consenso geral, não foi a ascensão da música de massa no Brasil (axé, sertanejo, pagode), o que tirou o espaço da canção autoral na grande mídia. Essa música, por operar em outra faixa de consumo, concorreria "com outros fenômenos de multidão", "como sempre ocorreu em áreas de forte apelo comercial". Até os anos 1970 só a música anglo-americana e, mais raramente, italiana, atingia um grande patamar de sucesso, exceção feita a Roberto Carlos, mas "nos anos 1990, as canções brasileiras se apossaram de vez do mercado do disco". "O preço de todo esse processo foi, evidentemente, a padronização estética das canções dessa faixa de mercado, já que a produção em série requer sempre algum tipo de uniformidade". Sob este prisma, o fato das canções padronizadas em português ocuparem o espaço das músicas padronizadas americanas é visto de forma positiva.

Transcorrido o período em que os atores sociais passaram a conviver com a sensação de que "esta indústria cultural estaria vivendo uma crise sem precedentes", "é possível constatar que, de fato, o business da música passa mais exatamente por um processo de transição, isto é, de reestruturação (Herschmann, 2011, p.10). Com a diminuição do espaço reservado à canção popular autoral na mídia, espaços alternativos foram considerados. O desenvolvimento tecnológico que permitiu a digitalização dos fonogramas também favoreceu o surgimento de gravadoras independentes, para as quais muitos dos artistas consagrados da MPB migraram. A popularização dos computadores pessoais e a ascensão da internet mudaram a forma como a música vem sendo veiculada desde então, democratizando a divulgação de trabalhos novos, mas, ao mesmo tempo, saturando a cena musical.

A primeira geração independente da MPB, que ficou conhecida como Vanguarda Paulista, vem se articulando com bastante sucesso nesse cenário, provavelmente pela experiência acumulada quando a música produzida às próprias custas ainda não era habitual. Estabelecendo relações com esses músicos, surge uma nova geração de cancionistas e intérpretes paulistas, trazendo propostas alternativas, na contramão da música massificada. Muitos desses intérpretes já estão se beneficiando de um estudo formal do canto popular brasileiro que respeita os parâmetros do gênero.

A Universidade foi outro dos espaços que acolheu a música popular, ao instaurar os cursos dedicados a ela e ao investir em pesquisas. Além disso, alguns dos protagonistas da música de São Paulo transitam entre o palco e a docência, com destaque para José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski e Luiz Tatit – este, responsável pela primeira ferramenta analítica voltada para a canção popular, a Semiótica da Canção.

7.1. Panorama do mercado musical hoje

Os impactos causados pelas transformações tecnológicas e mercadológicas na indústria da música começam a assumir contornos mais definidos, permitindo que as diversas áreas envolvidas possam se articular com maiores possibilidades de sucesso.

Na indústria fonográfica tradicional, "constata-se a entrada e saída rápida de cena de um sem-número de cantores e grupos de música pop. Os que permanecem por mais tempo são os veteranos, que já construíram sua carreira e conquistaram seu fã-clube nos tempos do LP", no caso da música brasileira, artistas como "Roberto Carlos" e "Caetano Veloso", que "representam um público específico que aprecia um determinado gênero musical" (Valente, 2003, p.83). Para atender a esse público, as grandes gravadoras – ou "*majors*" –, valendo-se dos direitos autorais de que são detentoras, mantiveram-se atuantes na fatia de mercado correspondente à MPB sem necessidade de investir em novos artistas através do exaustivo lançamento de coletâneas – produtos lucrativos de custos praticamente amortizados (Dias, 2008, p.186).

A diminuição da produção de trabalhos inéditos e o hábito de regravações de canções consagradas contribuíram para a consolidação de um cânone musical que se tornou refratário à inclusão de novas obras, sugerindo o fim de um ciclo. Devido a essa situação, Chico Buarque afirmou, em entrevista, que, se lançasse um disco novo, iria competir consigo mesmo, e provavelmente perderia[93]. Esse cenário aponta para a hipótese de que, provavelmente, as *majors* não mais investirão em trabalhos dispendiosos e elaborados, pelo menos não da forma como investiram no passado.

---

[93] Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em 23/11/2014.

A situação resultou na evasão de artistas consagrados das grandes corporações, que, se sentindo desvalorizados por conta do interesse das *majors* em produtos de fácil assimilação, migraram para as gravadoras independentes, as "*indies"*, onde possuem maior liberdade artística, o que vem desfalcando o segmento de *artistas de catálogo* das grandes empresas e liberando-as de um "compromisso" propriamente cultural (Dias, 2008, p.186). As *indies*, por sua vez, favorecidas pelas transformações nas condições técnicas de gravação, hoje fazem parte indiretamente do mercado do *mainstream*, complementando a atuação dos principais conglomerados transnacionais (Hershmann, 2011, p.12), na medida em que testam a receptividade do público a material inovador. Dessa forma, as *majors* hoje buscam, em gravadoras independentes, discos prontos para serem lançados, investindo nos trabalhos que se destacam.

Os artistas independentes que escolhem atuar sem a interferência das grandes gravadoras enfrentam dificuldades relacionadas com o "financiamento de produções, estruturas de shows, gerenciamento de carreiras e falta de recursos para a divulgação". Para solucionar esses problemas, passaram a desempenhar uma pluralidade de papéis, como "gerenciar contratos, fazer a gestão da visibilidade da sua imagem e do seu trabalho nas redes sociais, operar novas tecnologias para disponibilizar seu trabalho, negociar os produtos associados à sua música (CDs, DVDs, camisetas, acessórios, etc.), organizar sua agenda e, por fim, fazer música – para que tenham alguma chance de êxito em suas trajetórias profissionais" (Herschmann, 2011, p.13-14).

A indústria fonográfica tradicional começa a se organizar na rede, disponibilizando a venda *online* dos fonogramas, que podem ser adquiridos individualmente. Essa maneira de consumo aos poucos está fazendo com que o formato "álbum", com o qual o consumidor já havia se acostumado, perca a sua relevância. Dessa forma, trabalhos conceituais em que as músicas dialogavam na construção de um sentido amplo tendem a desaparecer, uma vez que as novas gerações já crescem adaptadas ao formato individual das músicas, chamando, inclusive, as antigas "faixas" musicais de "arquivos":

> Alguns LPs lançados na década de 50 são verdadeiras declarações de poética, como as *Canções Praieiras*, de Dorival Caymmi, já em 1954. (...) De resto, o disco em vinil possibilitava também a revisão e a reorganização do repertório anterior em conjuntos que permitiam reconhecer sua grandeza: Cole Porter e Irving Berlin se tornaram clássicos da música popular americana graças, sobretudo, aos *songbooks* de Ella Fitzgerald. Algo parecido aconteceu no Brasil, primeiro com as releituras de João Gilberto, depois com os cantores e compositores da MPB (...).
>
> Depois veio o compact disc, que deveria potenciar o que o vinil já tornara muito poderoso. Mas algo deu errado. (...) Hoje, quando o CD está desaparecendo, é fácil reconhecer que não se alforriou do LP. Mas difícil é identificar as causas. (...)
>
> Não espanta, então, que também a escuta da música, vencida a frágil resistência do CD, tenha se refugiado na rede. Mas isso tem conseqüências estéticas que é importante avaliar. A primeira é o fim da organização sequencial das faixas. Escolhe-se uma canção por vez, e o mecanismo de busca se encarrega de indicar outras composições próximas (...). É um critério bastante estatístico, que não permite a construção de universos originais e complexos. (...) Uma poética baseada na livre associação de estilos diferentes necessita de um ouvinte que escute a sequência inteira, ou pelo menos a reconheça como unidade. Mas a internet não tem contornos: nela, cada faixa emerge de uma totalidade indeterminada, e nela volta a afundar. (...)
>
> Talvez estejamos adquirindo a consciência tardia de que o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística (MAMMÌ, 2014, p.40-41).

É importante notar que, com o encolhimento do mercado tradicional causado pelo intercâmbio *online* de fonogramas, a grande indústria quer evidentemente se apropriar "dos novos modelos de negócios realizados na Internet ou com a música ao vivo" (Yúdice, 2011, p.20). Ainda que a venda *online* de fonogramas cresça de forma expressiva, é muito provável que a indústria nunca mais alcance o nível de vendas de CDs de antigamente, estes funcionando hoje de forma mais efetiva como meio de divulgação para os *shows*. Nesse sentido, também podem ser observadas novas formas de produção, distribuição, comercialização e consumo, diferentes daquelas que se consagraram no século XX, como as que são utilizadas no tecnobrega do Pará e no forró do Amazonas, em que a venda de CDs piratas funciona de forma positiva, divulgando os artistas, que lucram com os *shows* ao vivo. Essa nova dinâmica foi responsável pelo surgimento de mercados autônomos e sustentáveis, paralelos à indústria, como o que opera o funk carioca.

É crescente a adesão de usuários a sites como Youtube e Pandora que, se não substituem os meios de comunicação tradicionais e massivos como rádio, televisão e imprensa especializada, estabelecem novas "referências cotidianas fundamentais para o consumo musical" (Herschmann, 2011, p.11).

> Last.fm, a rádio *online* com maior número de usuários, dá acesso a 150 milhões de canções produzidas por 280.000 produtores e 16 milhões de artistas independentes para 56 milhões de usuários. Todas essas emissoras de *web*rádios também podem ser acessadas por celulares, empregando ferramentas que tornam a realização de download cada vez mais irrelevante (YÚDICE, 2011, p.21)
>
> O que se pode constatar é que os consumidores, especialmente os novos consumidores (jovens), têm acesso mais variado a fonogramas, que não são necessariamente os que estão sob a gestão das *majors*. (YÚDICE, 2011,p.43).

A maior facilidade na produção e divulgação de trabalhos independentes provocou também uma saturação na rede. Isso pode ser constatado pela análise que demonstra existir 16 milhões de artistas e 56 milhões de usuários na Last.fm, resultando em uma "observação estranha de que um em cada quatro usuários é um artista", e "se levarmos em consideração que só 2,1% ou 2.050 dos 97.751 álbuns publicados em 2009 venderam mais do que cinco mil cópias, torna-se óbvio que ganhar visibilidade numa escala de massa é impossível para quase todos os artistas". Dessa forma, o grande desafio colocado é "conseguir alcançar algum nível de sustentabilidade num mundo globalizado, num mercado bastante desigual (em função especialmente da atuação dos grandes conglomerados transnacionais de comunicação e entretenimento)" (Yúdice, 2011, p.43).

Apesar disso, existem muitos outros modos de consumo de música além da veiculação através de mídias. Sustentam-se, independentes do mercado de CDs, circuitos marcados pela relevância da tradição e da autenticidade. No distrito de Conservatória, no Rio de Janeiro, a oferta de atividades culturais promovida por músicos amadores que se dedicam à seresta e à serenata, dirigida principalmente ao público de terceira idade, vem provocando significativo desenvolvimento da localidade. Destaca-se também o circuito dedicado ao samba e ao choro, que ocupa, através do ativismo dos fãs, as ruas do centro do Rio de Janeiro, no território conhecido como Pólo da Praça XV. As características espaciais

e arquitetônicas e as aglomerações de bares e restaurantes, "que gravitam em torno da música executada nas ruas" vêm possibilitando "um incremento da sociabilidade e o crescimento econômico significativo deste território" (Herschmann, 2011, p.12-14).

Sandroni, em seu artigo intitulado sugestivamente "Adeus à MPB", identifica novas formas de atuação da música popular produzida no Brasil, após a reconfiguração do termo MPB, nos anos 1990, que fez com que a sigla fosse interpretada como etiqueta mercadológica:

> Creio que a força da noção de MPB nos anos 1960/ 70/ 80 estava ligada à confluência dos três fatores já discutidos: ela servia ao mesmo tempo como categoria analítica (distinguindo-se da música "erudita" e da "folclórica"), como opção ideológica e como perfil de consumo. Nesse período, quando à pergunta "de que tipo de música você gosta?", respondia-se "de MPB", compreendia-se que a pessoa devia ter em sua discoteca, possivelmente, de Tom Jobim a Nelson Cavaquinho, passando por Roberto Carlos e Gilberto Gil. (...)
>
> A partir dos anos 1990, pelo contrário, a afirmação "gosto de MPB" passa a só fazer sentido se interpretada como adesão a um segmento do mercado musical. De fato, nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de então. Por exemplo: quem possuiria em sua discoteca, a não ser por obrigação profissional, rap paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue beat pernambucano e Ná Ozzetti? (...)
>
> Não estou dizendo que esse conjunto é necessariamente mais heterogêneo do ponto de vista musical do que o conjunto que citei anteriormente, que ia de Nelson Cavaquinho a Roberto Carlos. (...) O que quero ressaltar é que o primeiro conjunto podia ser sentido como expressão de um gosto musical coerente, e assim podia servir de suporte para uma identificação (...). Já o conjunto seguinte, ao que tudo indica, não tem funcionado da mesma maneira. Seus componentes isolados é que, eles sim, estão servindo, e muito bem, para que grupos sociais, de variado recorte e procedência, se reúnam e se façam ouvir. (...)
>
> Além da fragmentação das músicas populares, uma característica importante, e ainda pouco sublinhada, da cena musical brasileira a partir dos anos 1990, é a relativização da dicotomia entre aquelas e a "música folclórica". Isto se deve, em grande parte, a que pessoas envolvidas com manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribuía.
>
> Em Pernambuco, onde essa tendência parece ser particularmente forte, o primeiro caso talvez tenha sido o de dona Selma do Coco. Trata-se de senhora que trabalhava como tapioqueira no Alto da Sé de Olinda, e cantava cocos nas horas vagas, sobretudo na época das festas juninas, como é hábito na região. Mas em 1996 sua bela voz foi

> "descoberta" por um produtor brasileiro que morava na Europa, e que lhe propôs gravar um CD. Neste CD foi incluído o coco "A rolinha", que foi o grande sucesso do carnaval de Recife/ Olinda, em 1998 (mesmo não se tratando, a princípio, de um gênero típico do Carnaval). Na sequência, dona Selma desentendeu-se com o referido produtor, mas continuou fazendo CDs e *shows*, inclusive turnês internacionais (SANDRONI, 2004, p.31-32).

O autor cita diversos casos parecidos, como o de Mestre Salustiano (que já realizou diversas turnês nacionais e internacionais, sempre interpretando adaptações de gêneros musicais tradicionais) e o de Bule-Bule e seu samba de roda. E cita como o exemplo mais sensacional de transgressão de fronteiras entre manifestações "folclóricas" e "populares" o Boi de Parintins, cujas toadas têm vendido milhares de CDs.

Aparentemente, o novo cenário já não comporta a existência de um gênero predominante, como foi o caso, no século XX, da canção popular brasileira urbana (ou pelo menos exige que reavaliemos o conceito de *canção popular brasileira urbana*), assim como a indústria fonográfica não detém mais o monopólio desse tipo de música, sendo possível identificar, na música independente, "a construção de alternativas sustentáveis e 'linhas de fuga' importantes para os business musicais" (Herschmann, 2011, p.10).

A responsabilidade sobre a produção e distribuição da música popular brasileira encontra-se dividida entre novos atores sociais – entre os quais devemos citar, ainda, o Poder Público e a Universidade, com participação importante nesse processo, por contarem com um investimento que não depende de retorno financeiro, mas cultural.

7.2. Canção de câmara popular brasileira

No novo cenário, no qual grandes estrelas como Maria Bethânia e Chico Buarque tornaram-se independentes, músicos egressos da Vanguarda Paulista, acostumados a esse tipo de produção, vêm se articulando com bastante sucesso, ocupando palcos ligados a projetos culturais, como o Auditório do Ibirapuera e as unidades do SESC e do SESI, além de espaços como universidades, bares e até igrejas. Atualmente, bancos e cinemas possuem seus próprios teatros, o que fez com que a oferta cultural se espalhasse pela cidade e aumentasse bastante em relação à época em que a Vanguarda Paulista se originou.

Considerando as pequenas dimensões que esses espaços, em geral, possuem, pode-se dizer que incentivaram trabalhos mais intimistas e autorais, acolhendo um tipo de música que foi praticamente banido da grande mídia. Um dos espaços mais disputados para apresentações em São Paulo, a Casa de Francisca, em funcionamento desde 2006, é um bom exemplo dessa opção por apresentações intimistas, já que sua plateia comporta apenas 44 lugares. As ações culturais organizadas por seus proprietários também são um exemplo de como a cena independente se instrumentalizou, pois, desde 2012, eles produzem o evento *Grande Concerto* em espaços maiores, como o Teatro Oficina e o Teatro Municipal[94], com apresentações de artistas que passaram pela Casa de Francisca, buscando, mesmo nesses espaços, manter o clima de proximidade. É uma situação bem diferente da que aconteceu nos anos 1980 com o teatro Lira Paulistana, que tinha um espaço desconfortável para 250 pessoas, e não conseguiu lidar com o sucesso repentino dos músicos da Vanguarda Paulista, que passaram a atrair plateias grandes demais para a casa. Independentemente de sua importância cultural para a cidade, o fato é que a estrutura precária do Lira, lacrado diversas vezes por falta de alvará e tendo virado palco para brigas de punks, antecipou o final de sua trajetória entre 1979 e 1986. Essa não é a situação dos novos espaços alternativos, que contam com melhores recursos.

Uma cantora egressa da cena independente dos anos 80 que vem obtendo êxito atualmente em sua carreira é a ex-integrante do grupo RUMO, Ná Ozzetti, como se pode observar na crítica de Nestrovski para o CD *Piano e Voz*, gravado por ela em parceria com André Mehmari. O trabalho surgiu a partir de apresentações realizadas pelos dois músicos em 2004, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um bom exemplo do tipo de espaço alternativo que tem servido para a realização de projetos mais elaborados.

> Bastam alguns segundos – cinco, para ser preciso – para que a gente se dê conta de que algo muito diferente está acontecendo aqui. Diferente e espantoso: cinco segundos é o tempo que leva a primeira parte

[94] Em entrevista à Folha de São Paulo realizada no dia da apresentação do evento no Teatro Municipal, 3 de novembro de 2014, Rubens Amatto, proprietário da Casa de Francisca juntamente com Rodrigo Luz, afirma que a escolha desse teatro se deu porque "o Municipal tem uma arquitetura que favorece o intimismo, não é como a maioria dos teatros mais novos". A dupla já prepara a quarta edição do evento para agosto de 2015, que deve ocorrer durante três dias no Auditório Ibirapuera.

> do tema da *Oferenda Musical* de Bach, uma linha isolada e sóbria tocada por André Mehmari como acompanhamento de "Pérolas aos Poucos" (Zé Miguel Wisnik/ Paulo Neves), que Ná Ozzetti, de sua parte, entoa num registro novo, para ela e para nós, projetando a canção num outro reino.
>
> Muitas coisas se anunciam cruzada e simbolicamente neste início. Se o contraponto, em si, que o pianista vai desfiando com rigor e exuberância barrocos, já não é comum como forma de acompanhamento de uma canção popular, que dizer dessa referência explícita ao grande mestre do século 18, abandonada sem qualquer culpa no refrão, só para retornar depois, com direito até à famosa "terça da picardia" que fecha essas "Pérolas" em modo maior?
>
> A essa altura, nós já fomos introduzidos num campo particular, num gênero sem nome, que este disco explora como nunca, e onde a canção atravessa livremente os limites que definem o dito "clássico" e o dito "popular" (NESTROVSKI, A., 2009, p.384).

Ná já antecipava essa quebra de limites desde seu primeiro trabalho solo, o álbum *Ná*, de 1988, cujo repertório incluía: clássicos do cancioneiro brasileiro, como "No Rancho Fundo", de Ary Barroso e Lamartine Babo e "Sua Estupidez", de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; canções de compositores paulistas contemporâneos, como "Ah" de Luiz Tatit e "A Olhos Nus", de José Miguel Wisnik (que se tornaria um compositor bastante requisitado pelos intérpretes paulistas); além da releitura da canção italiana "Dio Come Ti Amo", de Domenico Modugno. O disco seguinte, de 1994, também intitulado *Ná*, trouxe uma interpretação personalíssima para uma ária da ópera *Carmen*, de Bizet, em arranjo do irmão Dante Ozzetti. A concepção dos arranjos nesses trabalhos, além da interpretação particularizada de Ná, foi o que garantiu a uniformidade necessária para que as canções não soassem incompatíveis. Talvez um dos momentos mais emblemáticos para essa nova fase da música paulista tenha sido a apresentação de Ná Ozzetti no Festival da Música Brasileira, promovido pela Rede Globo em 2000, no qual defendeu a canção "Show", de Luiz Tatit e Fábio Tagliaferri, cuja letra é a seguinte:

> É só uma voz
> A minha voz
> Sem coral
> Cadê o coral?
> Cantava aqui
> Estava aqui
> Cadê o pessoal?
> A música avança
> Lança

Em mim
Um gelo geral, solidão
Voz sem coral
É só uma vez
A minha vez
De fazer
O solo final
Eu entro aqui
Eu entro em mim
Voz principal
Solei, solei
E um coro virtual
Eu ouvia anunciando sem dó
Sou eu, e só
E assim eu refiz meu caminho
Com voz e com muita emoção
O coro virtual eu troquei
Por um vigoroso violão
E quem sonhou
Sofreu, chorou
Pode fazer de uma só voz
Um show
Pode não ser
Um mega show
Um festival com multidões
Mas quem chorou
Já tem na voz
Um show

A canção, metalinguística, é aparentemente simples e singela, mas carrega uma crítica ao mega show, ao próprio festival realizado pela Globo que buscava, através de apelos à plateia e de uma edição ultrapassada, reavivar os grandes festivais do passado, sem nenhum êxito. A letra fala do poder da voz da intérprete, de sua capacidade de produzir um show sem coral, sem grandes acompanhamentos, assim, o que é dito na letra se materializa no arranjo: acompanhada apenas por dois violões e um violoncelo, a voz da intérprete é valorizada no que tem a dizer e na maneira como o diz. A confirmação desse poder de persuasão da voz pura veio na forma do prêmio de melhor intérprete conquistado por Ná no festival. A canção ainda tem o mérito de denunciar o quanto a MPB experimental está sozinha em meio ao consumo das músicas-mercadorias.

Outro ex-integrante do grupo RUMO que desenvolveu um projeto musical de sucesso nos últimos anos foi Paulo Tatit que, em conjunto com Sandra Peres, criou o duo

Palavra Cantada, dedicado à composição de canções infantis com letras e arranjos elaborados, que prezam pela inteligência e sensibilidade da criança. Entre os trabalhos produzidos pela dupla destaca-se a opereta infanto-juvenil Ramom e Maraó, realizada em conjunto com o Giramundo Teatro de Bonecos, com enredo e textos das canções criados pelo poeta, dramaturgo e artista plástico José Tatit, sobre música de Robert Schumman (1810-1856), além de inúmeros shows, CDs e DVDs. Além de Ná e Paulo, os músicos egressos da Vanguarda Paulista, em geral, mantiveram-se ativos e investindo em trabalhos diferenciados. Esses músicos, que já haviam realizado experiências com a fusão de elementos eruditos e populares, com o tempo foram apurando sua linguagem e reafirmando a contemporaneidade desse tipo de proposta.

Na atualidade, cada vez mais se impõe a necessidade de considerarmos parâmetros diferentes dos que estabelecem contraposições, como erudito/ popular, popular/ pop ou mesmo popular/ folclórico. Wisnik (1989, p.11) chamou a atenção para essa simultaneidade de códigos em que estamos inseridos, detectando um "vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular" e observando que, em nossa época, como nunca antes, é possível o livre trânsito entre músicas tão diferentes como as que realizam os pigmeus do Gabão, as mulheres búlgaras, Stockhausen ou os compositores de jazz, uma vez que todas elas são contemporâneas. "A questão é, pois, repensar os fundamentos da história dos sons tendo em conta essa sincronia. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis".

> Se os pólos polarizam e produzem toda espécie de extremos, o meio é a mixagem: nunca foi tão fluida a passagem entre músicas "eruditas" e "populares". Não me refiro à média medíocre, mas àquele meio-campo que há entre os meios tons e as mutações. As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço polimorfo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas. Esse processo bate e volta sobre o conjunto através de misturas intuitivas e desenvolvimentos reflexivos. Processos elementares são convertidos em processos de alta densidade que são convertidos em processos elementares. A troca de sinais. O branco no preto. Steve Reich e Miles Davis. Hermeto Pascoal (WISNIK, 1989, p. 196).

O pesquisador observou também que São Paulo é o lugar ideal para a mistura, desmanche e processamento de gêneros, por ser uma metrópole do século XX e não um nicho de culturas orais e letradas ligadas ao inconsciente colonial, como o são Bahia desde o século XVII, Minas desde o século XVIII e Rio de Janeiro desde o século XIX. Por esse motivo a vida cultural paulista em muitos momentos teve o papel de ressoar o Brasil contemporâneo, como, por exemplo, no caso do movimento tropicalista, produto da tradição barroco-baiana que não teria sido possível fora de São Paulo, afirmando-se, de fato, ao integrar-se à base experimental da música paulista de Rogério Duprat e ao contar com a cobertura crítica da poesia concreta; ou ainda através das "vocações experimentalistas e avessas à trivialidade" que "vieram do Norte e do Sul para São Paulo e ficaram: Tom Zé, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção", fazendo "pura música paulista, inclusive porque uma das principais maneiras de ser paulista é não ser de São Paulo" (Wisnik, 2004, p.303-306).

Os efeitos da mundialização e da reestruturação do mercado musical foram benéficos para Tom Zé. O caminho da experimentação havia afastado o músico das gravadoras, que não investiam mais em seus trabalhos, o que acabou por prejudicar sua carreira. No final dos anos 80, David Byrne, dono do selo Luaka Bop além de músico remanescente da banda de rock Talking Heads, descobriu o disco *Estudando o Samba*, de 1976, e, impressionado, resolver lançar a obra do baiano nos Estados Unidos e na Europa através da coletânea *The Best of Tom Zé*. Iniciou-se assim um processo de redescoberta da obra do músico para o grande público, agora internacional, que passou a cultuá-lo justamente por aquilo que as gravadoras o desprezaram – sua inventividade.

> Era como se o mundo tivesse se curvado diante da singularidade de uma criação que escancarava a imperfeição e a incompletude como qualidades alternativas à eficácia do produto "bem acabado" para o consumo. Era como se os "defeitos" assegurassem uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos "perfeitos" do mercado sonoro. E, de quebra, Tom Zé personificava o Brasil – sem qualquer estereótipo de "autenticidade" regional – seguindo acintosamente uma trilha própria, construída nos vãos desprezados pelas iniciativas internacionais (TATIT, 2008, p238-239).

Inspirados por trabalhos como esses, uma nova geração de músicos e cantores está se formando, ocupando uma cena musical que, na contramão do mercado midiático, aposta não na fragmentação, mas na busca pela unidade dos múltiplos repertórios. Nestrovski percebe propostas inovadoras para a música paulista ao discorrer sobre o show de Mehmari e Mônica Salmaso realizado no Teatro USP/ Maria Antonia:

> Foi ficando cada vez melhor. Pouco a pouco a vegetação luxuriante de acordes alterados, arpejos pontilhistas, ataques súbitos em fortíssimo, baixos espraiados em pianíssimo, ostinatos no centro do teclado e outras invenções do pianista André Mehmari cobriu as paredes do Teatro USP/ Maria Antônia e renovou o oxigênio do cérebro de cento e tantas cabeças, espremidas no calor da noite de segunda-feira para assistir ao duo. (...) Já se pode mesmo falar de uma nova geração de São Paulo, com um projeto musical característico – nada menos que um projeto de país. Da escolha do repertório ao modo como se interpreta, nossa tradição ali se vê selecionada e traduzida, para outro tempo e outro contexto. O tempo é o presente e o contexto somos nós.
>
> Assim, "Camisa Amarela" (Ary Barroso) pode ficar lado a lado com "Saudades dos Aviões da Panair" (Milton Nascimento e F. Brant), duas canções de Villa-Lobos e "Ilu-Ayê (Cabana e N. Reis), ou uma deslumbrante versão da "Derradeira Primavera" (Jobim e Vinicius), ou a casa-grande-e-senzalina "Saruê" (Sérgio Santos e P. César Pinheiro), de modo tal que tudo se conversa e se soma. A escolha de um repertório desses, pescando o que interessa nos fundos do passado e combinando o que se achou com as surpresas de agora, desarruma nossa idéia preguiçosa da canção popular brasileira (NESTROVSKI, A., 2009, p.157).

Mônica Salmaso é uma das cantoras que, juntamente com o pianista André Mehmari, se destaca nessa geração, construindo uma carreira pautada pela seleção minuciosa de todos os elementos que integram seu trabalho, "longe dos grandes veículos da mídia, mas desfrutando de grande respeitabilidade no meio musical" (Machado, 2012, p.35). Em seu repertório convivem desde canções de escravos e canções folclóricas, recolhidas por Clementina de Jesus e mestra Virgínia de Maceió, até a canção erudita "Melodia Sentimental", de Heitor Villa-Lobos, passando por raridades pinçadas no cancioneiro popular, como é o caso de "Vingança", canção caipira de Francisco Mattoso e José Maria de Abreu. Apesar da diversidade, a unidade é garantida pela abordagem dos arranjos, que incorporam elementos da música popular "culta", como o jazz e a música brasileira instrumental (os músicos com quem trabalha possuem, como ela, grande domínio

técnico e teórico, o que possibilita a execução dos complexos arranjos). São dignas de nota suas parcerias com Paulo Belinatti, produtor, arranjador e violonista de "Afrosambas", disco de estréia de Mônica em 1995, no qual ambos reinterpretaram o repertório homônimo de Vinícius de Moraes e Baden Powell, e com o arranjador e diretor musical Mário Adnet, que concebeu o CD Um Olhar Sobre Villa-Lobos, no qual a obra do compositor ganhou uma roupagem de música popular contemporânea, com a cantora interpretando a dificílima "Dança (Martelo)", ária das *Bachianas Brasileiras Nº 5* que traz poesia de Manuel Bandeira, em um tom mais confortável que valoriza o entendimento do texto.

Em relação ao uso de sua voz, de timbre escuro e marcante, prima pelo equilíbrio do fraseado, incorporando aspectos caros ao canto erudito como uniformidade nas passagens dos registros e ampla tessitura, mas também elementos do canto popular, como o uso da voz de peito. Seu rigor técnico-interpretativo não admite desafinações nem excessos dramáticos, e os *vibratos*, quando acontecem, são sempre discretos. Mônica está entre os que se beneficiaram do estudo formal do canto popular, através do qual ampliou seu domínio da técnica, mas manteve conservadas as características físicas de sua voz, como o timbre aerado, por exemplo. Seu trabalho é um exemplo de como o aprendizado formal, se respeitadas as particularidades do canto popular, pode contribuir para o enriquecimento dos recursos expressivos de um intérprete.

Uma característica presente no trabalho desta geração é a relação entre voz e instrumentos, que deixam de ser acompanhamento para fazer parte de uma textura que se integra com a voz. Estes são elementos encontrados no trabalho da cantora Izabel Padovani:

> Falar em triunfo não é exagero, para quem ganhou o prêmio Visa em 2005. A produção do novo disco, Desassossego, faz parte da premiação e consagra outras interpretações que Izabel cantou durante o concurso, como "Frevo Diabo" (Edu Lobo/ Chico Buarque) e "Retalhos de Cetim" (Benito di Paula). Que essas duas últimas possam estar assim, lado a lado, na mesma frase como no mesmo disco, só faz sentido dentro da trama que a cantora foi capaz de tecer para seu pensado disco, alinhavando tudo com o fio da voz. O disco consagra ainda os instrumentistas que a acompanham, na acepção mais musical e humana do termo. (...) Alguém decerto vai reclamar dos interlúdios jazzísticos; mas aqui, como nos discos recentes de Chico Pinheiro e Ana Luiza, para ficar só nesses dois, isso corresponde a um desejo de mudança nos moldes da relação entre canto e acompanhamento, justificado pelo alto nível

> instrumental a que se chegou nessa música popular de câmara (NESTROVSKI, A., 2009, p.424).

Podemos citar também os cantores Renato Braz, Celso Sim e Marcelo Pretto, que trouxeram estilos vocais expressivos, após um longo período em que os intérpretes masculinos estiveram ausentes da canção popular. Renato Braz, como Salmaso e Padovani, investe no sentido global da obra. Dessa forma, composições, arranjos e a atuação dos músicos encontram-se no mesmo patamar da voz solista. Nestrovski (2009, p.423) encontra similaridades, inclusive, na densidade das vozes de Renato Braz e Mônica Salmaso, ao afirmar que a "lindíssima voz brasileira de Renato, tenor abaritonado" é "um par perfeito para Mônica, a mais contralto das sopranos". Braz já contracenou com nomes como Dori Caymmi e Quarteto Maogani. Celso Sim realizou parcerias com Jorge Mautner em fins da década de 1980, depois com o Teatro Oficina e, recentemente, com o projeto Cidadança, com meninos da periferia de São Paulo. Sua experiência com teatro o qualifica não como "um cantor que compõe, nem um compositor que canta", mas como "um compositor-cantor tanto quanto um cantor-ator, inventor para si mesmo de um plano onde essas coisas não têm diferença" (Nestrovski, 2009,p.522). No caso de Marcelo Pretto, o extremo domínio rítmico aliado à utilização da percussão vocal e corporal (que ele desenvolveu durante o período em que participou do grupo Barbatuques) tornou-o o intérprete ideal de compositores que exploram os aspectos percussivos e instrumentais da canção, como Guinga e Chico Saraiva, e em muitos momentos o cantor traz para a voz popular brasileira soluções inéditas.

Participando da mesma tendência experimental, mas explorando sonoridades vocais ainda mais inusitadas, podemos citar o grupo Mawaca e Badi Assad, que vêm alcançando enorme sucesso no exterior, tendo sua música classificada sob a alcunha de *World Music*. O Mawaca, dirigido por Magda Pucci, pesquisa e recria a música das mais diversas partes do globo, com cantoras que interpretam canções em mais de quinze línguas, acompanhadas por um grupo instrumental acústico constituído por acordeão, violoncelo, flauta, sax soprano e contrabaixo, além de instrumentos de percussão como tablas indianas, derbak árabe, djembé africano, berimbau, vibrafone e pandeirões do Maranhão. Em termos de realização vocal, as cantoras inspiram-se nos cantos tradicionais indígenas, japoneses, gregos, ciganos e búlgaros, entre outros, buscando sempre estabelecer inter-relações com a

música brasileira[95]. Badi Assad, como Marcelo Pretto, utiliza-se da percussão corporal e vocal para compor o seu estilo vocal, que conta ainda com o canto difônico. Excelente violonista e pertencente de uma família de músicos que têm alcançado notoriedade internacional além de utilizar-se do canto instrumental investe também no canto coloquial, incorporando ao seu repertório desde canções populares brasileiras até um *cover* de Björk.

> Quem ainda não tinha ouvido Badi (...) terá ficado de queixo caído: uma odalisca pós-moderna, entoando mutifônicos com delicadeza e dedilhando lindamente o violão. De pé (ela) ou deitado (ele). Nesse último caso, trespassado por uma barra sob as cordas, o violão transforma-se numa cítara, de afinação aberratória; e Badi canta seus acalantos enquanto pinça tons bem temperados, à sombra dos caracóis do seu cabelo (NESTROVSKI, A., 2009, p.308-309).

Izabel Padovani, Mônica Salmaso e Renato Braz, assim como Ná Ozzetti e Paulo Tatit, foram premiados em concursos como Prêmio Sharp, hoje chamado de Prêmio da Música Brasileira, e Prêmio Visa, que serviram para promover seus trabalhos e, em alguns casos, bancar a produção de novos discos. A presença constante neste tipo de premiação parece ser mais uma característica desta nova geração da MPB, que, criativamente, vai encontrando os meios para divulgar sua arte.

A existência de uma cena musical como essa remete ao questionamento apresentado na introdução deste trabalho: a de que a música popular estaria se acomodando em um nicho direcionado a uma elite. Talvez, de certa forma, isso aconteça, uma vez que a mídia investe muito pouco na canção autoral atualmente. Porém, Wisnik (2004, p.479-480) nos lembra que no Brasil os nichos culturais não estão definidos, separados e distribuídos, como na maioria dos países, e ressalta a existência entre nós de "uma canção que se dá em certa faixa de frequência mas aparece em outra. Ou seja, é uma cultura de ondas múltiplas". Isso possibilita que muitas de suas elaboradas canções sejam veiculadas por intérpretes reconhecidos pelo grande público, como "Pérolas aos Poucos", dele e de Paulo Neves, cantada por Djavan em um show repleto de *hits*, e "Baião de Quatro Toques" (Wisnik e Tatit), incluído no repertório de Gal Costa. Outra cantora que aposta num repertório

[95] Informações obtidas no site do grupo. Disponível em <http://www.mawaca.com.br/>. Último acesso em 26/02/2015.

aparentemente hermético é Zélia Duncan, que grava canções de Wisnik, Itamar Assumpção, Tom Zé e Luiz Tatit. "Uma cantora como ela, que ganhou um espaço pop mas dialoga com o passado da música brasileira, faz uma seleção de nomes da música contemporânea, que estão em outro lugar, e junta tudo: isso é possível no Brasil, no Brasil existem esses recados que passam e vazam as fronteiras, os limites" (2004, p.479).

7.3. A canção tal como não a conhecemos

Chico Buarque, na citada entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, observou, no surgimento de novos formatos como a música eletrônica e o rap, um indício de que talvez a fase de hegemonia da canção popular tivesse chegado ao seu fim. O compositor apreendeu, no surgimento dos novos formatos, uma mudança de paradigma, entendendo que o rap seria "de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos".

Em sua própria formulação, no entanto, deixou uma brecha para outro tipo de interpretação. Bosco (2007, p.62) analisou as particularidades da frase: se o *rap* é *de certa forma* uma negação da canção *tal como a conhecemos*, de *outra forma* ele não a nega, e essa outra forma seria "a canção *tal como não a conhecemos*, isto é, a canção pensada teoricamente, em suas invariáveis estruturais para além das contingências históricas imediatas".

A grande dificuldade é conseguir distinguir essas particularidades diante da multiplicidade de códigos que sempre constituiu o DNA das músicas populares urbanas, já que "os processos de apropriação, colagem, abandono, substituição, negação parecem sempre ter existido, de alguma maneira, na vida da canção", sendo tais procedimentos "responsáveis por sua sobrevivência" (Valente, 2003, p.125), pois "toda cultura fechada em si mesma, autoviciada, está condenada ao desaparecimento" (2003, p.129).

> Nossa canção incorporou ao longo desse período [o século XX] uma grande variedade de fisionomias que, embora não trouxesse qualquer obstáculo para o pronto reconhecimento da maioria dos ouvintes, tornou trabalhosa sua definição artística e, acima de tudo, sua apreciação crítica. Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. Onde o comentarista procurava coerência melódica, encontrava fragmentos

> entoativos independentes. Onde procurava soluções poéticas, deparava-se com a fala crua. Quando examinava o ritmo de fundo, a informação estava na melodia de frente. Quando focalizava o arranjo, este era apenas um recurso a serviço do canto. Quando a autenticidade tornava-se um valor, sobressaiam-se as influências estrangeiras. Quando se esperava maior complexidade harmônica, reentravam em cena os três acordes básicos e nem por isso a canção perdia seu encanto (TATIT, 2008, p.12).

Se há dificuldade para descobrir as invariáveis estruturais da música popular brasileira, é certo que existem particularidades que a caracterizam. Atualmente, contamos com pesquisas relevantes em diversos campos da música popular brasileira, desenvolvidas com o intuito de compreender o que diferencia a canção produzida em nosso país das de outros. Luiz Tatit (2002, 2007, 2008) foi o primeiro autor que propôs uma ferramenta analítica em busca das estruturas próprias à canção popular, a Semiótica da Canção, prática descritiva elaborada a partir de modelos interpretativos da semiótica contemporânea.

Segundo essa linha de pensamento, as canções possuem três parâmetros que determinam a interação entre melodia e letra. No primeiro deles, denominado *Passionalização*, o andamento tende a ser desacelerado e as tessituras melódicas ampliadas através de saltos intervalares e alterações de registro, instaurando a descontinuidade. Canções compostas com ênfase nesse parâmetro tendem a discorrer sobre situações em que o sujeito está apartado do objeto, como desencontros amorosos, revelando estados *disfóricos* do ser. O segundo parâmetro é denominado *Tematização*. Neste caso, a letra, que celebra personagens, como a baiana e o malandro, ou valores, como o país, o samba ou o violão, vem acompanhada por uma melodia que concentra andamentos rápidos e recortes rítmicos definidos, levando o corpo a se movimentar, enquanto privilegia os estados *eufóricos* e a ação. O terceiro parâmetro é aquele em os contornos melódicos extraídos da fala são valorizados. Denominado *Figurativização*, tem como característica a flexibilidade rítmica e melódica, através da qual a voz se liberta da regularidade musical para estabelecer o gesto da fala. Os três parâmetros estariam presentes em todas as canções em proporções diferentes, sendo organizados intuitivamente pelos compositores de acordo com sua dicção própria, sendo que o parâmetro da Figurativização seria determinante para a eficácia da comunicação na canção popular, uma vez que a naturalidade, valor importante para a empatia entre cancionista e ouvinte, estaria presente na porção entoativa da melodia. Para o

autor, “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (Tatit, 2002, p.20).

Tatit (2014, p.33) percebeu que as melodias das canções populares “*não tinham origem propriamente musical mas sim entoativa*”, e, “enquanto o músico operava com a sonoridade lato sensu, fundando sistemas, gêneros e estilos que definiam a produção de uma época, o cancionista operava com unidades entoativas, recriando-as como modos de dizer o conteúdo da letra” (2014, p.34).A transformação da fala em canto estaria, assim, na própria origem da canção brasileira, podendo ser observada nas primeiras criações lúdicas do samba, nas anedotas que se transformavam em marcha carnavalesca, no samba de breque, nas polêmicas através de canções, nas canções-cartas, nas canções-diálogos, na presença de dicções regionais, na música de protesto e na “perversão da melodia em função dos acentos das palavras”, como ocorre na obra de Jorge Ben Jor. (Tatit, 2002, p.22). Neste sentido, o rap representaria “a mais pura essência da linguagem da canção pela proximidade que mantém com a fala” (Tatit, 2014, p.330):

> Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o rap! Equivale a dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção. Ou seja, canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança, etc. É tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra. Não importa a configuração que a moda lhe atribua ao longo do tempo (TATIT, 2014, p.330).

Bosco, ainda que considere o rap uma forma de canção, procura relativizar o argumento que vê na fala a *essência* da canção popular, alertando que uma apropriação indevida da formulação teria como consequência um preconceito contra estéticas que não compartilham dessas características:

> A essência da canção reside na formulação irredutível: canção é quando há relação entre letra e música, isto é, quando letra e música se sobredeterminam reciprocamente, exploram mutuamente seus sentidos, transformam-se uma pela outra.

> Há infinitas formas de essa relação se dar, nenhuma mais essencial (no sentido de melhor, ou mais pura, ou mais verdadeira) do que outra. Repito: a essência é a própria *relação*. A categoria de entoação, brilhantemente formulada, deve de certa forma subordinar-se à de relação. A entoação é um óleo, um lubrificante, um recurso que visa a equacionar a tensão estrutural da canção. Uma canção se define pela arte investida, conscientemente ou não, na resolução dessa tensão. Uma Liliana Vitale cantando, exasperadamente, tangos exasperados, ou as *Lágrimas Negras* de Bebo e Cigala não são menos essencialmente canções que "Bim Bom". São cantos mais distantes da fala – e entretanto são convincentes, souberam criar uma relação interna bem resolvida.
>
> Por outro lado, toda vez que há um enfraquecimento da arte investida nessa relação pode-se dizer que há um afastamento da canção (o que não é, necessariamente, uma fraqueza). Ed Motta, por exemplo, às vezes tende a cantar notas, e não palavras: nestes momentos torna-se uma espécie de Bidu Sayão do *soul*, a tensão letra e música se esvazia e a melodia engole as sílabas. É por isso que uma ária é diferente de uma canção: naquela é como se as palavras estivessem inteiramente subordinadas à melodia, ao passo que na canção o que vigora é uma relação forte entre duas instâncias igualmente poderosas, letra e música, ambas submetidas ao próprio entrelace, razão de ser da canção (BOSCO, 2007, p.75-76).

Em 2011, no SESC Vila Mariana, Tatit, Wisnik e Nestrovski realizaram o show *O Fim da Canção*, lançado em DVD em 2012. Os cancionistas reportaram-se ao tema de forma divertida, citando Beethoven, Pixinguinha e Carmen Miranda, e incluindo músicas compostas especialmente para a ocasião. Apresentaram, ainda, a versão de Nestrovski para um *lied* de Schumann e Heine ("*Ich Grolle Nicht*", que se tornou "Pra Que Chorar"), mostrando a capacidade da canção de perdurar através da reinvenção. O show contou também com a participação de Celso Sim e Marcelo Jeneci, artistas da nova safra. Nos extras do DVD, Tatit, Wisnik e Nestrovski discorreram sobre as colocações de Chico Buarque sobre o "fim da canção".

Para Tatit, enquanto existirem mães e bebês para serem ninados, haverá canções. Ele destaca que, na verdade, a canção não está desaparecendo, mas crescendo de maneira assustadora, devido às novas maneiras de produção e veiculação. O que não existe mais é a centralização da fase anterior, em que, por exemplo, era possível encontrar todo o panorama da música brasileira num mesmo espaço, a TV Record. Assim, mesmo que o público não se compatibilizasse com a música dos festivais, acabava se informando devido à repercussão por todo país. O músico já havia abordado esse tema no ensaio "Cancionistas

Invisíveis", de 2006, no qual destacava que "as novas perspectivas ampliaram vertiginosamente as possibilidades de trabalho no mundo da canção" (Tatit, 2014, p.332), mas isso criou uma oferta tão grande que ficou difícil aos espectadores encontrarem a música dos cancionistas que mais lhes interessassem, pois estes já não contavam com a mídia de massa. Por isso, muitos destes cancionistas levam "anos, décadas, em alguns casos toda a vida para se tornarem nomes nacionais" – o autor usa como exemplo Itamar Assumpção, que "só agora parece ter sido descoberto pelo público da TV aberta". Caberia ao público "o trabalho de sair de casa e procurá-los em shows ao vivo" (2014, p.332-333).

Wisnik ressalta a importância das canções no Brasil, pois, durante o século XX, a vida de nosso país foi representada de maneira ampla por elas, fazendo com que todos compartilhassem da mesma experiência e senso de pertencimento, e que, talvez por isso, o depoimento sobre o fim da canção tenha causado tanta comoção. Como não há mais centralização, torna-se improvável que se constitua um cânone, como no passado, pois não é mais possível estabelecer hierarquias, e isso independe da qualidade das canções.

Já para Nestrovski, o que assumimos como canção popular (Chico, Caetano, Edu Lobo, Caymmi, Milton Nascimento, Tom Jobim), apesar de já ter tido popularidade, até de massa, no Brasil, na verdade se insere num campo musical que poderia ser comparado àquele relativo às canções jazzísticas. Essa canção "popular", que exige uma audiência concentrada, apesar de ter ainda um enorme público no país (comprovado pelas apresentações sempre disputadas do SESC), não está mais no horário nobre das emissoras abertas. Nesse sentido, ele concorda com o posicionamento de Chico Buarque. Porém, sobre a questão de que novos formatos substituiriam a canção, Nestrovski considera que a má notícia foi prematura. Para ele, nesse curto espaço de tempo, essa observação se desatualizou, e ele tem a sensação de que alguns dos modelos alternativos não vingaram, esgotando-se mais rápido do que se imaginava, e a canção que exige audição concentrada continua vigorando. Prova disso é o surgimento de cancionistas jovens que continuam essencialmente ligados à tradição da canção brasileira, como Marcelo Jeneci e Celso Sim.

Ainda nos extras do DVD, Celso Sim ressalta que Tatit, Wisnik e Nestrovski são cancionistas que participam da vida acadêmica, e que esse encontro entre alta cultura e cultura popular sempre esteve muito presente na canção composta no país. O assunto foi

abordado por Tatit em seu livro *Todos Entoam*, no qual discorreu sobre a inserção cada vez maior de cancionistas na Universidade:

> Resguardadas as exceções de praxe, não é por saber descrever que o artista se torna apto a criar; por outro lado, não é por saber criar que o artista está em condições de realizar uma boa análise, nem mesmo da própria obra.
>
> Cresce o número, entretanto, de artistas que pesquisam e de pesquisadores que se arriscam na produção estética. Entre os cancionistas que chegam à universidade esse fenômeno é cada vez mais comum. E aí, como fica? Como separar as atividades no interior da mesma pessoa? Na pergunta já está a resposta. De algum modo, será efetivada essa separação. Mas talvez, num outro tempo e espaço subjetivos, também seja realizada sua conjugação.
>
> Se um cancionista, por exemplo, quer aprimorar seus recursos de compositor, só há um caminho direto: praticar o máximo possível uniões de melodia e letra seguindo sua vocação (de melodista, letrista ou ambos), com ou sem ajuda de um instrumento. É nesse treino contínuo que surgirá a boa canção. Conhecer teoria musical, literatura, ritmos regionais, etc. sem dúvida enriquece o pensamento do compositor, mas não determina diretamente a qualidade daquilo que produz. (...)
>
> Mas é claro que existe uma dimensão em que tudo se conjuga no interior do indivíduo, inda mais se este participa das duas frentes de atividade. A biografia é uma só. Não se trata, nesse caso, de se aprimorar numa prática (criadora ou analítica) para atuar em outra, mas sim de observar que, em alguns momentos, uma delas deixa escapar conteúdos que se manifestam na outra (TATIT, 2014, p.81-83).

Também se observa a presença cada vez maior de intérpretes populares na Universidade. Atualmente a produção acadêmica se estendeu para o estudo da voz, o que se pode constatar com o surgimento de diversas pesquisas e publicações dedicadas ao tema. O cantor popular, ainda que conte com o auxílio da pesquisa acadêmica e do ensino formal, só poderá desenvolver satisfatoriamente sua arte através da prática do repertório, sendo importante compreender quando é possível ou não conjugar esses dois universos.

VIII – Formalização

Metodologias e pesquisas para o canto popular brasileiro

O interesse no estudo do canto por parte de intérpretes de música popular aponta para uma nova compreensão a respeito da utilização da voz neste tipo de música, pois, durante muito tempo, acreditava-se que a atividade dependia da existência de um dom inato que podia ser maculado diante de qualquer tentativa de aperfeiçoamento formal. Os prováveis motivos que levaram à mudança de postura entre os cantores populares merecem ser discutidos para melhor compreensão do fenômeno.

Podemos entender o fato como uma consequência direta da formalização do ensino popular de instrumentos como violão[96] e piano, deflagrada, possivelmente, devido à complexidade atingida pela música popular brasileira nos anos 1950 e 1960. Nesse caso, os cantores populares também teriam considerado os benefícios do conhecimento musical formal para a realização de repertório tão elaborado e procurado por aulas, incentivando a sistematização do canto em nível popular. Podemos observar situação semelhante nos Estados Unidos, onde a formalização do ensino do *jazz* norte-americano originou escolas de música popular como a *Berklee College of Music*, que atua desde 1945 e atualmente conta com um departamento de canto responsável por diversos estilos, do *jazz* ao *pop*[97]. No Brasil, a demanda por esse tipo de aprendizado resultou nas escolas livres de música, como opção aos conservatórios eruditos e, mais recentemente, na criação dos cursos universitários de música popular e de escolas subsidiadas pelo Estado, como a EMESP.

---

[96] Na década de 50 tornou-se hábito, pela classe média, além de frequentar rodas de samba para trocar informações musicais, estudar com violonistas populares, como no caso de Roberto Menescal, que fez aulas com Edinho, do Trio Irakitan, e Nara Leão, cujo pai contratou para ensiná-la a domicílio Patrício Teixeira, músico que havia participado do grupo Oito Batutas. Em 1956 Roberto Menescal e Carlos Lyra inauguraram uma academia de violão na Rua Sá Ferreira, em Copacabana, em que se ensinava "por cifra". Poucas semanas após a inauguração, a escola já contava com cerca de cinquenta alunos, favorecida por aqueles que viam no violão um instrumento mais prático do que o acordeão, cujo ensino se tornara moda na época. Nara Leão passaria a estudar na academia e seu apartamento, que ocupava todo o terceiro andar do edifício Palácio Champs-Elysées, na Av. Atlântica, se tornaria uma extensão da escola – foi nesse apartamento que aconteceram as famosas reuniões em que a bossa nova se desenvolveu (Castro, 2013, p.120-123).

[97] Site da escola, disponível em <https://www.berklee.edu/voice/voice-courses>. Último acesso em 27/02/2015.

A ampliação dos recursos vocais através da técnica pode ser outro dos motivos para a difusão do estudo do canto entre intérpretes populares, como podemos observar no depoimento do cantor Ney Matogrosso em entrevista a Piccolo para monografia realizada em 2003, no qual afirma ter procurado por aulas porque "queria ter mais notas graves" (Piccolo, 2006, p.4). No mesmo trabalho, a pesquisadora relata que a cantora Leila Pinheiro procurou por treinamento vocal orientada por uma fonoaudióloga, devido a calos nas pregas vocais (2006, p.4). A busca pela saúde e longevidade vocal está entre os motivos comuns que levam os cantores populares a procurarem por aulas de canto, pois muitos são acometidos por lesões decorrentes do cansaço causado por horas consecutivas de trabalho, além da alternância de ajustes fonatórios praticados de forma intuitiva para realizar os diferentes estilos – esforço que se acentuou após a difusão do conceito de cantor *cover*:

> Cantores da noite que atuam em bares, boates, salões de baile e festas muitas vezes têm que cantar vários estilos de música para agradar ao público variado destes ambientes (Silva & Campioto, 1995), sendo que numa única noite o repertório pode incluir samba, pagode, sertanejo, valsa, bolero, *pop music*, *rock*, MPB e até mesmo peças de clássicos como "O Fantasma da Ópera", "A Flauta Mágica", "Carmina Burana", entre outros. (...) Por exercer o papel de cover, ou seja, reproduzir sucessos de cantores famosos, o cantor de baile na maior parte das vezes tende a imitar a qualidade vocal dos grandes ídolos, estabelecendo com frequência padrões de abuso vocal (ZAMPIERI, BEHLAU & BRASIL, 2002, p. 378).

Felipe Abreu identifica diversas formas de utilização da voz no canto popular, ressaltando que, em algumas delas, a técnica surge como importante instrumento na preservação da saúde vocal:

> Existem, em todos os gêneros de música popular, bons e maus cantores, com ou sem preparação formal musical e/ou vocal. Porém, alguns desses gêneros exigem um desempenho de grande resistência vocal, como o *heavy metal* e todas as suas variantes, o rock mais pesado, o axé, o sertanejo, o pagode, o hip hop, o flamenco, o *belting*, etc. Chamo-os de canto "de risco", pois há um maior potencial de esforço e tensão vocal em nível fisiológico, podendo ocorrer disfonias (problemas vocais) agudas (temporárias) ou crônicas (habituais). (...) No canto "de risco", mais do que nos cantos de esforço leve ou moderado, acredito ser altamente benéfico que o cantor procure preventivamente o auxílio de preparadores vocais/ professores de canto, fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas para tentar evitar problemas vocais, recebendo

> orientações sobre técnica, higiene e saúde vocal, hábitos de vida, consciência vocal e corporal etc. (ABREU, 2008, p.124).

É possível detectar a presença do estudo formal da música e do canto em diversos intérpretes populares desde a origem do gênero, chegando por diversas vias, entre elas a do canto coral, que teve importante atuação no país devido à obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas e, a partir dos anos 1960, difundiu-se através dos corais universitários. Mas a disseminação da técnica vocal formal entre cantores populares se deu, de fato, a partir dos anos 1980. Nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que se propagavam o estudo do canto lírico e o do *belting* entre os cantores populares, estavam sendo desenvolvidas também técnicas voltadas para o ensino do canto popular brasileiro, que buscavam preservar a individualidade e o timbre dos artistas.

Sem a pretensão de apresentar aqui uma abordagem detalhada, visto que o assunto renderia tema para uma dissertação específica, mas procurando exemplificar a importância que o estudo formal adquiriu entre os cantores populares, destacaremos alguns importantes trabalhos e publicações que têm como tema a pedagogia e a pesquisa do canto popular, além de citar algumas escolas nas quais é possível estudar este tipo de canto.

8.1. Canto Coral

Piccolo (2006, p.44) considera o surgimento de preparadores vocais para coros de música popular nos anos 1980 um dos motivos que desencadeou o crescente interesse dos cantores populares por aperfeiçoamento, citando entre esses coros Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come. A pesquisadora ressalta que o termo "professor de canto popular" demorou a ser utilizado, sendo preferido "preparador vocal", proveniente do teatro. Segundo Felipe Abreu, que participava de corais desde os 14 anos, o Coral da Cultura Inglesa (posteriormente Cobra Coral) foi um dos primeiros grupos cujo preparador vocal "acompanhava todos os ensaios e fazia também um atendimento personalizado", entre 1978 e 1981 (2006, p.44).

Devemos considerar, no entanto, a importância da atividade coral desde antes desta época, pois, ainda que não se observassem as particularidades específicas do canto

popular na abordagem técnica, os coros podem ter servido como importante meio de difusão da educação musical e vocal entre aqueles que não contavam com o estudo individual de canto.

Angelo Fernandes (2009, p.3) destaca que o canto coral amador é "uma das atividades musicais mais comuns em vários países" e que a maioria dos coros "trabalha com repertórios de estilos diferentes, do canto gregoriano à música popular", o que torna essa atividade, que em muitos casos é gratuita, propícia para cantores populares interessados em trabalhar aspectos técnicos da voz.

De fato, em nosso trabalho de conclusão de curso, constatamos que é bastante comum que os corais propiciem o primeiro contato com aspectos da educação vocal e musical, pois, de dez professores e alunos de canto popular entrevistados, seis tiveram como experiência musical o canto coral ainda cedo. Isso pressupõe que alguns dos entrevistados iniciaram o exercício do canto popular já com alguma base técnica de respiração e com algum conhecimento teórico. Também são diversas as religiões que contam com a música coral em suas liturgias e em muitas delas existe o investimento no estudo técnico e teórico musical, incluindo a presença de preparadores vocais.

Isso mostra um quadro no qual a técnica vocal é bem mais difundida entre cantores amadores do que costumamos considerar, o que podemos estender àqueles que, em algum momento, dedicaram-se profissionalmente ao canto popular. Temos o exemplo de Dalva de Oliveira que, aos oito anos, estudou canto coral no orfanato Colégio Tamandaré, além de piano e órgão (Piccolo, 2006, p.41).

O canto coral no Brasil iniciou-se com o canto gregoriano trazido pelos jesuítas durante a colonização como instrumento de catequização da população nativa, passou por manifestações diversas na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, e chegou, no século XIX, ao Rio de Janeiro, mantendo-se restrito basicamente a obras sacras. Só após a eclosão do modernismo, com a semana de 22, o espaço para a música coral secular ampliou-se, desempenhando um papel expressivo, porém, de forma discreta (Fernandes, A., 2009).

Entre 1931 e 1945, ocorreu a implantação do canto orfeônico[98] através de Villa-Lobos, que "colocou em prática seu sonho de despertar o interesse dos jovens e formar um público para a música" (Fernandes, A., 2009, p.176). O ensino do canto orfeônico tornou-se obrigatório nas escolas que estavam sob a direção do compositor, revelando-se uma importante ferramenta de formação musical para as crianças. Em função deste projeto diversos livros-textos e guias foram lançados e concertos públicos educativos realizados, ao mesmo tempo em que eram difundidas obras corais baseadas em canções folclóricas e de exaltação do Brasil (que foram exploradas politicamente), além da literatura coral e de arranjos de Villa-Lobos para prelúdios e fugas de Bach. As concentrações orfeônicas chegaram a reunir cerca de 40 mil estudantes e, em 1942, foi criado o Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, que se dedicava a "formar professores de música para as escolas primárias e secundárias segundo as diretrizes estabelecidas pelo citado conservatório" (2009, p.176-177). Um aspecto importante do programa de educação musical de Villa-Lobos foi a produção intensa de obras corais que, organizadas em antologias, são "um material bastante adequado para a educação musical e para a realização coral em escolas, concertos, eventos cívicos e serviço religioso" (2009, p.178). Podemos supor que, durante esse período, muitos foram os músicos e intérpretes populares que se beneficiaram com o exercício do canto e com o aprendizado musical formal nas escolas. Na década de 1960, surgiram os chamados coros universitários, precursores, de certa forma, dos coros de música popular como Garganta Profunda e Céu da Boca. Também foi a época em que a canção urbana entrou para o repertório dos corais brasileiros:

> Segundo Oliveira (1990, p.01), a inserção da música popular no canto coral brasileiro se deu a partir da década de 30, entretanto, a incorporação da canção de massa através da prática de arranjos corais aconteceu somente a partir da década de 60. Segundo o autor, o repertório passou lentamente do folclórico para o popular, inicialmente com canções consideradas como "clássicos da música popular" como, por exemplo, "Luar do Sertão", e deste tipo de canção para as canções de massa que

[98] "Embora o canto orfeônico no Brasil tenha em Villa-Lobos o seu maior representante, o movimento do canto orfeônico foi, na verdade, deflagrado logo no princípio do século por João Gomes Júnior com orfeões formados por normalistas da Escola Normal de São Paulo, e seguido por Fabiano Lozano, na cidade de Piracicaba e por João Batista Julião que criou o Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo" (Fernandes, A., 2009, p.175).

> incluía uma grande diversificação de estilos, das marchinhas de carnaval às canções da Jovem Guarda. Na verdade, como em muitas outras áreas, nos anos 60 e 70, a prática coral sofreu transformações no âmbito postural e estético, influenciada pelos vários movimentos que aconteciam tanto na música erudita com as tendências vanguardistas, quanto na música popular com suas várias ramificações. Carvalho (p.02) observa que as principais transformações se deram em três âmbitos: 1) na escolha do repertório que privilegiava a música popular brasileira urbana; 2) na forma de cantar que buscava um timbre mais próximo do canto popular; 3) e na escrita de arranjos que aproximava a estética da música popular à composição tradicional para coro (FERNANDES, A., 2009, p.182).

Surgiu então, na prática do canto coral, a figura do arranjador, que era anteriormente associada aos grupos vocais urbanos como "Bando da Lua" ou "Os Cariocas". Podemos citar como arranjadores importantes Damiano Cozzella e Marcos Leite. Cozzella integrou o movimento de vanguarda erudita Música Nova, ao lado de nomes como Júlio Medaglia e Rogério Duprat, participando também de produções de discos de artistas populares como Caetano Veloso e Ronnie Von. Marcos Leite possui cerca de quatrocentos arranjos vocais que se tornaram frequentes no repertório de corais e grupos vocais de todo país, realizados, em sua maioria, a partir da música popular brasileira. Além disso, escreveu um dos primeiros métodos dedicados ao canto popular, o *Método de canto popular brasileiro*, contribuindo com a criação de uma literatura para este tipo de canto.

8.2. Escolas e cursos de canto popular

Antes que surgissem escolas dedicadas ao ensino da técnica vocal para cantores populares, alguns desses artistas iniciaram o estudo formal através de professores particulares, embora a prática fosse bastante rara. O barítono Mário Pinheiro, cantor de música popular que atuou entre 1902 e 1919, estudou canto lírico, tendo participado do espetáculo de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909 (Severiano e Mello, 2006, p.18) e Cauby Peixoto mencionou suas aulas de canto durante uma gravação com Radamés Gnattali (Piccolo, 2006, p.41). Entre os mais recentes, Leila Pinheiro teve aulas com Vitória Eucanave, Pepê Castro Neves e Vera do Canto e Mello, além de encontros com a fonoaudióloga Ângela de Castro e consultas frequentes com otorrinolaringologistas, e Ney Matogrosso estudou durante seis anos com Fernanda

Gianetti, professora de muitos atores, como Marília Pêra, Marcos Nanini e Zezé Motta. Segundo Ney, essa era uma preocupação dos atores e não dos cantores: "Quem canta, canta. Aí, se por acaso tem alguma dúvida, alguma questão, vai lá e faz uma aula" (Piccolo, 2006, p.44). A fala de Ney aponta para o fato de que entre cantores populares, "a aprendizagem relativamente inconsciente tende a ser suplementada pela prática pedagógica convencional apenas depois que os músicos tornam-se profissionais" (2006, p.42).

A crescente procura por aulas pelos intérpretes populares provocou o aperfeiçoamento de professores desta modalidade. No Rio de Janeiro, a partir dos anos 1990, tomou forma um movimento de interarticulação entre professores de canto popular, fonoaudiólogos e otorrinolaringologistas, alavancando o desenvolvimento de pedagogias. Em meados dos anos 1990, já havia escolas de música em que se lecionava o canto popular. Marcelo Rodolfo, um dos pioneiros professores do gênero enumera: "era o Antonio Adolfo, o CIGAM, tinham umas quatro ou cinco escolas, mas não conhecia essas pessoas. E hoje em dia isso é em cada esquina" (Piccolo, 2006, p.43). Rodolfo atribui à questão econômica parte da responsabilidade pelo aumento no número de professores, julgando ser esse o motivo para que muitos cantores populares, às vezes sem o conhecimento técnico adequado, acabem optando pelo ensino (2006, p.45). E, ainda que o professor tenha conhecimento técnico, isso não significa que está capacitado a lecionar:

> No Brasil, hoje, praticamente não existe curso de formação de professores de canto. O que há são Bacharelados em Canto, todos baseados na escola erudita. Sandra Félix (1997, p.62) analisou os currículos dos cursos de bacharelado em canto de quatro universidades, dentre as maiores existentes no Brasil, que são a UFBA, UFRJ, UNESP e UNIRIO. E verificou que somente duas Escolas de Música, a da UFRJ e da UFBA oferecem disciplinas pedagógicas. Em ambas, a maioria das disciplinas pedagógicas são cursadas na Faculdade de Educação. Na UFBA, "observou-se que, apesar de oferecerem disciplinas que têm como função o auxílio pedagógico ao ensino de canto, nenhuma delas tem relação direta com o canto" (ibid., p.64). Na UFRJ, a única disciplina sobre pedagogia do canto oferecida na própria Escola de Música é a 'Prática de Ensino de Canto'. "Não existem no Brasil cursos especializados na formação do profissional cantor que queira aperfeiçoar-se no magistério do canto". (FÉLIX, 1997, p.81). O resultado, segundo a autora, é que os professores de canto no Brasil têm sido egressos dos bacharelados em canto, que visam à formação do profissional da *performance* (PICCOLO, 2006, p.47-48).

Apesar de a pesquisa de Félix, citada por Piccolo, ter sido realizada há mais de quinze anos, pouca coisa mudou nos cursos universitários, que continuam segmentando disciplinas de bacharelado e educação musical, mesmo que saibamos que muitos bacharéis acabam também se dedicando à prática do ensino por questões econômicas. Em vista disso, o desenvolvimento de cursos específicos para professores de canto popular parece ainda mais improvável, num curto prazo. Mas hoje já podemos contar com cursos universitários em que o aluno pode escolher o Canto Popular como opção de instrumento.

Em sua dissertação, Queiroz (2009) avaliou a iniciativa pedagógica inovadora em Canto Popular realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), primeira universidade brasileira a acolher a música popular[99]. A pesquisa foi realizada por meio da observação direta de professores e alunos e a partir do levantamento de textos, dados e documentos relacionados ao contexto histórico e contemporâneo deste ensino, através dos quais foram sintetizadas ideias concordantes e transversais, sugestões, práticas, dificuldades e reflexões. O autor deu destaque especial para a separação das atividades de classe em três disciplinas com características distintas: uma prática, uma expositiva e uma participativa, que se mostraram produto da necessidade da confrontação entre prática e teoria. Nessas disciplinas foi empregada a prática de três importantes modos: ação, observação e reflexão. O fluxo entre esses três estados se revelou na separação das disciplinas – voz (ação), história do canto na música popular (observação) e estética (reflexão) – estando presente também nas atividades relacionadas à apresentação de final de semestre, nas quais cada um se apresenta, vê a apresentação de seus colegas e depois debatem juntos. Para o autor, esse modelo cíclico espelha as idas e vindas de uma grande dicotomia sempre em movimento: o processo de ser artista, ser platéia, e por fim se desprender desses dois papéis como um crítico. O texto realizou, ainda, uma crítica a concepções ligadas ao canto, além de detectar e confrontar três barreiras ao desenvolvimento desta modalidade pedagógica: a coexistência de incontáveis subgêneros e estilos contrastantes dentro do Canto Popular, o que dificulta a

[99] Em 2015, o curso completa vinte e seis anos da abertura da primeira turma de alunos, sendo que desde 2002 a professora Regina Machado é a responsável pelas aulas de Canto Popular.

unificação do próprio conceito; a pouca tradição pedagógica nesta modalidade; e a persistência histórica do conceito de dom.

Queiroz (2009, p.27) listou as universidades brasileiras que ofereciam o ensino de Canto Popular de maneira curricular: UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), FAP (Faculdade de Artes do Paraná), UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), UFBA (Universidade Federal da Bahia), FAMOSP (Faculdade Mozarteum de São Paulo), FASM (Faculdade Santa Marcelina), FMU – FIAM FAAM (Centro Universitário FAAM São Paulo), FIC (Faculdade Integral Cantareira), FMCG (Faculdade de Música Carlos Gomes) e CBM – CEU (Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário). O pesquisador identificou, ainda, 29 cursos superiores de Canto no Brasil, quase todos classificáveis por ementas, currículos e documentos oficiais como cursos de canto erudito. Foram revisados os currículos disponíveis via *web* da grande maioria dos cursos de música no país que, na época da dissertação, totalizavam 188, mas o autor não descartou a possibilidade de alguns deles estarem realizando experimentos isolados de ensino de canto popular sem que isso fosse aparente pelas leituras das informações oficiais.

Fora da Universidade, já existem também diversas escolas de canto popular renomadas, como por exemplo: EMESP Tom Jobim, Canto do Brasil, Conservatório Souza Lima[100], Conservatório de Tatuí (São Paulo); CIGAM, Escola de Música Antonio Adolfo, Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro); Conservatório de MPB de Curitiba (Paraná); além de oficinas e cursos livres ministrados pelo SENAC e SESC em todo Brasil. Nos sites da maioria dessas escolas é possível visualizar as estruturas dos cursos, o conteúdo das disciplinas e as metodologias adotadas.

8.3. Publicações

Selecionamos, para comentar, algumas publicações direcionadas para estudantes e professores de canto popular. São elas: *Por todo canto – método de técnica*

[100] Atuando como conservatório desde 1979, em 2010 o Souza Lima conquistou o direito de criar no Brasil a 1ª Faculdade Internacional de Música "Souza Lima & Berklee", devido ao convênio exclusivo com a universidade norte-americana de música popular Berklee College of Music. (Site da Faculdade, disponível em <http://www.souzalima.com.br/faculdade/index.php/pt/faculdadeinternacional>. Acesso em 27/02/2015).

vocal, de Diana Goulart e Malu Cooper (2002); *Método de canto popular brasileiro,* de Marcos Leite (2001); *Canto: uma expressão*, de Tuti Baê e Mônica Marsola (2000); *Canto, uma consciência melódica*, de Tuti Baê (2003); e *Mais que nunca é preciso cantar: O novo método de técnica vocal,* de Cris Delanno (2000). Além desses livros, comentaremos *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*, de Regina Machado (2011), livro que, mesmo não sendo um método, apresenta de forma bastante didática aspectos relacionados à técnica e à fisiologia, tornando-se uma leitura importante para os interessados em pedagogia vocal para o canto popular.

A proposta pedagógica do livro ***Por todo canto – método de técnica vocal***, de Diana Goulart e Malu Cooper é oferecer um suporte didático, baseado no universo da música popular, para professores de canto popular e preparadores vocais, que muitas vezes acabam recorrendo a métodos de canto erudito por falta de opção. Para isso, desenvolveram vocalises com base em ritmos e melodias populares, abordando cerca de vinte gêneros musicais diferentes, como samba de roda, afoxé, xote, baião, frevo, maracatu, choro e até estilos estrangeiros, como o jazz e o blues. As autoras se esmeraram em criar exercícios que enfocassem dificuldades técnicas diferentes, observando os aspectos mais importantes necessários ao desenvolvimento da voz, tais como aquecimento, respiração, apoio, ressonância, articulação, flexibilidade, projeção e extensão, sempre respeitando as tessituras próprias do canto popular. O CD que acompanha o método é de especial importância, pois facilita ao aluno que não toca um instrumento o estudo diário, imprescindível para o desenvolvimento da voz. Porém, quase nada se fala da sonoridade específica da voz do cantor popular, sendo que esta é uma das principais questões que diferenciam o canto erudito do popular. Aspectos relacionados à emissão, aos registros, à personalidade e à expressividade poderiam estar aliados ao treinamento vocal que esses exercícios proporcionam. É um bom material de apoio, mas que, como as próprias autoras afirmam na introdução, necessita de um professor de canto para sua utilização. E esse professor deve entender sobre a utilização dos registros e timbres característicos do canto popular.

Também com a proposta de vocalises específicos para o canto popular, temos o livro de Marcos Leite, ***Método de canto popular brasileiro***, dividido em dois volumes, um para vozes médio-agudas e outro para vozes médio-graves. O método apresenta melodias

inéditas e segue a estrutura do método erudito *Vaccai*, com vocalises de dificuldade progressiva, iniciando com intervalos de segunda e passando por todos os outros intervalos no decorrer do livro. Vem acompanhado de dois CDs, um para cada volume, com exemplos de cantores e *playbacks*. A novidade são as canções compostas pelo autor, que também enfocam intervalos. Nas canções, o aluno pode exercitar elementos expressivos, difíceis de trabalhar em vocalises, por mais que esses se aproximem de estilos do canto popular. Mas a preocupação do autor parece ser mais com a percepção e afinação dos intervalos do que com as particularidades da produção sonora que essas linhas melódicas possam proporcionar. Também muito pouco se fala sobre os registros vocais, a não ser que a classificação não deve seguir a tradicional, que identifica as vozes como baixo, tenor, contralto e soprano. Para o autor, faz mais sentido que no canto popular as vozes sejam qualificadas como médio-agudas e médio-graves, visto que os cantores não vão explorar tessituras agudas ou graves demais, como ocorre no canto lírico, podendo inclusive dispor de alterações nas tonalidades das canções. Questões como passagem de voz, timbre ou ressonância não são comentadas, o que pode ser justificado por esse livro ser basicamente um compêndio de exercícios, que necessita do acompanhamento de um professor. Como o método de Marcos Leite concentra-se principalmente na percepção dos intervalos, pode ser utilizado como trabalho complementar ao livro de Diana Goulart e Malu Cooper, já que este aborda assuntos relacionados com a produção vocal, como respiração e apoio, ressaltando-se que deve ser valorizada uma emissão compatível com a estética popular.

Outros métodos seguem a proposta de livro de exercícios acompanhado de CD com *playbacks*, como *Canto: uma expressão*, de Tuti Baê, e Mônica Marsola*, Canto, uma consciência melódica*, de Tuti Baê, e *Mais que nunca é preciso cantar: O novo método de técnica vocal,* de Cris Delanno. São obras que apresentam exercícios tradicionais, já conhecidos das escolas de canto lírico e que, embora sejam adaptados à vocalização do canto popular, não se preocupam em construir exercícios com ritmos e melodias próprios das músicas populares, como é o caso dos livros de Goulart e Cooper e de Leite.

O livro ***Canto: uma expressão***, de Baê e Marsola, detalha aspectos relacionados à técnica vocal e à anatomia. Nesse livro, existe uma preocupação quanto às técnicas específicas e emissão diferenciada do canto popular, trazendo explicações do

funcionamento do aparelho fonador. As explicações não são aprofundadas, mas servem como introdução a esse aspecto do aprendizado do canto e destacam sua importância, que muitos cantores populares desconhecem. As figuras que representam os detalhes da anatomia são bem escolhidas e a abordagem dos temas segue uma ordem bastante funcional. As autoras também abordam elementos de interpretação, como timbre, intensidade, duração e andamento, assim como os diversos motivos que podem atrapalhar a afinação de um cantor. Tópicos sobre higiene vocal e dicas gerais aos cantores despertam a curiosidade para uma pesquisa mais aprofundada. Muitos dos exercícios que completam a parte final do livro e que estão registrados no CD foram criados pelas autoras, e outros foram adaptados de exercícios tradicionais. São, no entanto, mais uma compilação de vocalises do que um método estruturado, pois não existe uma preocupação com a progressão das dificuldades, necessária ao aprendizado.

Baê lançou, ainda, o método ***Canto, uma consciência melódica***, que se propõe a aliar o estudo dos intervalos ao da técnica vocal. Esse livro não aborda temas relacionados à emissão ou à anatomia, sugerindo que seus leitores se informem sobre estes assuntos através da pesquisa do livro *Canto: uma expressão,* o que indica que são métodos complementares. O livro é dividido em duas partes. A primeira parte possui três capítulos, destinados à explicação do conceito e nomenclatura dos intervalos musicais, assim como exercícios de classificação. A segunda parte, dedicada aos exercícios cantados, é dividida em doze séries – os intervalos são enfocados individualmente em cada uma das séries, que possuem de 9 a 13 exercícios, que devem ser vocalizados com variadas vogais e fonemas, como "ma-ma-ma" ou "do-da-de-di-do". São sugeridos ditados ao final de cada série, que podem ser realizados de duas maneiras, com auxílio de um interlocutor: na primeira, ao ouvir determinada nota o aluno deve entoar uma segunda nota que configure o intervalo pedido; na segunda, o aluno deve classificar o intervalo formado por duas notas consecutivas. Alguns trechos de canções populares brasileiras em que os intervalos comentados se destacam aparecem no início de cada capítulo, de maneira ilustrativa. Os exercícios do CD complementam o estudo.

A autora propõe que o aluno aqueça a voz e cante com volume moderado, em frente ao espelho, para que possa conferir a articulação e perceber se está usando o apoio da

respiração corretamente. Indica, ainda, que descanse pelo menos um minuto entre um exercício e outro. Ainda que o foco não seja na qualidade da produção vocal, o livro apresenta uma proposta rara no estudo do canto popular ao considerar a importância de se desenvolver, através dos vocalises, habilidades simultâneas – percepção, afinação e compreensão da teoria musical. Porém, ao não se considerar que esses intervalos, no canto popular, fazem parte de um organismo mais complexo – uma canção, que possui um texto, que implica em uma interpretação – corre-se o risco de cair no tecnicismo, considerando-se técnica e expressividade como entidades autônomas. O material poderia resultar enriquecido, se a interação dos intervalos com as canções, que a autora esboça nos exemplos que cita, fosse mais aprofundada.

Mais que nunca é preciso cantar: O novo método de técnica vocal, de Cris Delanno, apresenta-se como um livro que contém noções básicas teóricas e práticas de canto popular, e se propõe a melhorar a técnica, ajudar a descobrir novas sonoridades e desenvolver maior segurança e confiança, sendo indicado por sua autora aos cantores amadores e aos profissionais que queiram saber mais sobre seu instrumento. Trata-se da segunda edição, lançada no ano de 2000, na qual, além do texto original revisto e ampliado, constam entrevistas com artistas, produtores, jornalistas e um médico otorrinolaringologista, consistindo em um livro e um CD com exercícios (presentes ou não no livro) executados por Cris Delanno e Felipe Pestana. Além de diversos capítulos dedicados aos aspectos técnicos, anatômicos e de higiene vocal, o livro contém um glossário e um guia do CD. No capítulo sobre produção vocal, a autora apresenta uma noção conceitual e de funcionalidade dos três elementos formadores de todos os instrumentos (motor, vibrador e ressonador), acrescentando um quarto elemento (articulador) referente ao instrumento vocal, e somos informados de que nos exercícios do CD serão trabalhados aspectos referentes à conscientização das partes que compõem esses elementos e ao controle muscular para colocação e projeção da voz. Os exercícios apresentados no livro e no CD referem-se a relaxamento, postura, respiração e vocalises diversos. Como nos livros anteriores, as noções de técnica, anatomia e higiene vocal são apresentadas de maneira superficial, oferecendo um estímulo para que o aluno se aprofunde nos assuntos. No caso dos exercícios, determinadas indicações, como "os vocalises têm

como objetivo trabalhar a voz em toda a sua extensão, buscando o equilíbrio das notas graves, médias e agudas em todos os fonemas", são demasiadamente subjetivas para prescindir da figura do professor, o que é previsto pela própria autora, ao propor que se procure orientação profissional "para um treinamento mais específico". Além disso, o conceito de "equilíbrio" vocal não é necessariamente um pressuposto do canto popular, e deve ser abordado de maneira mais crítica. O método, assim como os citados anteriormente, e como qualquer método, funciona como material de apoio. Mas a autora contribui de forma especial com a literatura do canto popular ao dedicar um capítulo à técnica do microfone, importantíssima para o gênero. As entrevistas também são bastante úteis por: esclarecerem os leitores a respeito de temas relacionados à saúde vocal através das respostas do Dr. Marcos Sarvat; discorrerem sobre a experiência de cantores influentes como Leila Pinheiro e Gilberto Gil; apresentarem o ponto de vista de produtores, diretores musicais e intelectuais a respeito das competências necessárias aos cantores populares. O compositor e produtor musical Roberto Menescal, por exemplo, destaca a importância da postura de palco, que faz com que cantores menos dotados vocalmente superem os mais preparados na preferência do público. Já o jornalista João Máximo descreve o que considera o primeiro mandamento do canto popular, mencionando cantores que, para ele, não o obedecem:

> Música, qualquer música, tem de nos passar sinceridade. Temos que acreditar naquilo que estamos ouvindo, temos de ser convencidos do que melodia e letra nos propõem. E este talvez seja o primeiro mandamento sagrado do bom cantor. Você já ouviu aquele Mel Tormé paulistano cantando Chico Buarque? Ou aquele desencavado representante do *soul* carioca relendo Noel Rosa? Pois é, são dois exemplos de cantores que, equivocados, não passaram do primeiro mandamento (MÁXIMO *apud* DELANNO, 2000, p.83).

A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista, de Regina Machado, diferentemente dos outros livros citados, não se trata de um método. Com um enfoque analítico da canção brasileira, a professora da UNICAMP destacou, nesse livro, aspectos importantes para a produção vocal na música popular. O trabalho foi baseado em sua dissertação de mestrado e teve como objetivo principal detalhar o comportamento vocal dos cantores da chamada "Vanguarda Paulista", formada por músicos

que se destacaram nos anos 1980, unidos por afinidades estéticas ou pela produção independente. Os cantores desse grupo revolucionaram no uso da voz, pois, interessados na aproximação com a estética transgressora das músicas criadas, preocuparam-se em descobrir novos recursos expressivos.

A autora pretendeu, com esse trabalho, desenvolver não um método, mas um material que suscitasse a reflexão sobre a voz no canto popular. Porém, ao esmiuçar as particularidades vocais dos cantores, criou um material mais eficaz para o entendimento da produção vocal no canto popular do que outros livros que se apresentam como métodos, principalmente por não separar técnica e repertório, pois muitos dos recursos utilizados pelos artistas desenvolveram-se a partir de escolhas interpretativas.

Os registros vocais e suas implicações anatômicas são analisados de forma inédita, como ainda não havia sido feito em livros de canto popular, sendo este tipo de abordagem mais facilmente encontrado em livros específicos sobre fisiologia vocal. Para desenvolver as reflexões acerca dos procedimentos vocais, a autora trabalhou com três parâmetros, não sem antes afirmar que esses parâmetros são inter-relacionados e só estavam divididos para facilitar a análise. São eles os níveis *físico, técnico e interpretativo*. Ela explica que desenvolveu esse estudo do comportamento vocal popular há pouco tempo, recorrendo às pesquisas de fonoaudiologia e à sua experiência como professora e aluna, já que existe pouco material dedicado ao assunto. Preferiu também não utilizar, a não ser para obter algumas poucas informações, a bibliografia dedicada ao canto lírico e ao jazz, pois quis trabalhar especificamente com a estética característica de nossa música popular, e com a sonoridade de nossa língua. Além disso, procurou a relação entre o comportamento vocal e o conteúdo musical, fazendo uso da semiótica para complementar as análises, através dos níveis *discursivo, narrativo e tensivo*.

O livro apresenta um vocabulário técnico vocal para facilitar o entendimento do que será abordado. Os níveis físico, técnico e interpretativo são comparados com os níveis que compõem o discurso, segundo a semiótica: *discursivo, narrativo/actancial e fundamental/tensivo* Esses níveis possuem em comum uma ordem, aquela que parte de elementos naturais, passando pelo desenvolvimento técnico e desembocando na elaboração intelectual e sensível. O glossário, resumidamente, com itens e subitens, ficou assim:

Nível Físico:

- ✓ Extensão: Gama de notas que a voz é capaz de produzir.
- ✓ Tessitura: Gama de notas em que se obtém a melhor produção vocal.
- ✓ Timbre: Conjunto de características sonoras que particularizam a voz:
    - *Voz clara*: Quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada produzindo um som cristalino.
    - *Voz escura*: Quando os harmônicos graves se projetam de maneira acentuada produzindo um som denso.
    - *Voz aberta*: Predominância de um fator de ressonância sobre outro, perceptível na região média-aguda e aguda. Para o canto erudito é identificada como uma voz deficitária, mas isso não procede no caso do canto popular, pois os parâmetros estéticos são outros.
    - *Voz fechada*: Segundo Richard Miller, "aquela na qual o timbre claro/escuro se pronuncia por todas as notas da tessitura, projetando tanto o brilho quanto a profundidade do som" (Miller, 1996 *apud* Machado, 2011, p.67).
- ✓ Registro: Os registros, acessados a partir de mudanças no ajuste fonatório, são "diversos modos de se emitir os sons da tessitura" e "de modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado" (Behlau & Rehder, 1997, p. 29-30 *apud* Machado, 2011, p.67).

Nível Técnico:

- ✓ Emissão: Relacionada à ressonância. Pode ser:
    - *Frontal*: Projeção nos seios da face. Confere metalização ao timbre.
    - *Nasal*: Projeção nas cavidades nasais. Confere sonoridade sem brilho.
    - *Anterior*: Projeção no palato, evidenciando a presença de harmônicos.
    - *Coberta*: Laringe em posição baixa, gerando aumento das cavidades supraglóticas e relaxamento da musculatura faríngea. Utilizada para diminuir as quebras nas passagens de registro, tornando a voz mais uniforme. (No canto lírico essa emissão é usada para escurecer o timbre e, com o intuito de preservar a uniformidade chega a alterar a sonoridade das vogais. No canto

popular minimiza também as passagens de voz, porém não deve comprometer a inteligibilidade do texto).

- *Comprimida*: Resultante de força e compressão laríngea e enrijecimento da prega vocal.
- *Airada*: Por causa da pouca tensão nas pregas vocais, entre elas é criada uma fenda paralela, ampliando o escape de ar durante a produção de som.

✓ Articulação Rítmica: A maneira como o cantor articula frases e períodos, a partir da percepção rítmica da melodia e do próprio texto (letra), fundindo ou dissociando esses elementos, destacando ou minimizando a maneira como aparecem na composição. Inserida na articulação rítmica está a *dicção* como capacidade de clareza na pronúncia das notas e das palavras. Em sua tese de doutorado a autora revisa o conceito de "articulação rítmica", inserido aqui como componente do nível técnico. Na reavaliação, esse elemento foi classificado como pertencente ao nível interpretativo, pois Machado considera, nesse trabalho, que "o desenvolvimento da interpretação está diretamente vinculado ao modo de dizer, que é produto direto da maneira como o intérprete relaciona a melodia com o texto" (Machado, 2012, p.52).

Nível Interpretativo:

✓ Dicção: A forma como o cantor divide o texto e melodia e ressalta determinadas palavras ou frases. São suas escolhas estéticas.

✓ Gestualidade Vocal (Gesto Interpretativo): A maneira como cada cantor administra texto e melodia, o que determina sua forma de expor a canção. Pode utilizar para isso também a manipulação timbrística, através da qual o intérprete produz alterações significativas em seu timbre natural. O gesto vocal depende do domínio técnico da voz e do entendimento e capacidade de interpretar a canção.

A autora, apoiada no trabalho de Tatit, apresenta suas reflexões acerca da semiótica aplicada à análise do comportamento vocal na canção popular. Para ela, através do estudo da semiótica é possível observar que os cantores encontraram, mesmo que inconscientemente, caminhos não padronizados para a utilização da voz, conectados com a

expressividade natural da canção popular. Essa ferramenta analítica proporciona à autora compreender de que maneira o intérprete explora os conteúdos de Passionalização e/ou Tematização presentes em uma canção.

Como já vimos nesta dissertação, por Passionalização, entendemos a tendência a desenvolver linhas melódicas com amplas oscilações de tessitura e notas longas, que expressam os estados da paixão. Isso seria explorado e potencializado pelo intérprete. A Tematização se refere à segmentação, ataques consonantais e ênfase no ritmo. Alguns cantores, naturalmente, dominarão melhor a estrutura rítmica do que outros. Regina encerra o capítulo explicando como, através de ferramentas da semiótica, (Isotopias, Debreagens, Manipulação, entre outras) vem construindo seu pensamento sobre como a voz atua.

A análise das canções, que se segue, revela particularidades do canto popular de forma minuciosa. Expõe, ainda: a importância da relação entre a fala e o canto; como a emissão diferenciada de cada cantor estabelece uma relação de empatia com o ouvinte; como um cantor pode se apropriar do gesto vocal de outro para reforçar a mensagem da canção através da expressividade própria desse outro cantor, como no caso de Ná Ozzetti cantando as músicas de Luiz Tatit no Grupo RUMO.

Existem outros livros que podem ser utilizados como material de apoio por professores e estudantes de canto popular brasileiro, como os livros das fonoaudiólogas Mara Behlau e Silvia Pinho, entre os quais destacamos, entre diversos trabalhos importantes, *Higiene Vocal - Cuidando da Voz* (Behlau & Pontes, 1999) e *Manual de Higiene Vocal para Profissionais da Voz* (Pinho, 1997), dedicados à anatomia, saúde e higiene vocal. Podemos citar também o livro da cantora Clara Sandroni, *260 Dicas para o Cantor Popular – Profissional e Amador* (2000), que oferece dicas práticas sobre ensaios, gravações e shows, para facilitar o cotidiano do cantor popular. Temos, ainda, livros dedicados à voz do ator, como *A Estética da Voz* (1989), de Eudósia Acuña Quinteiro, que, por lidar com a voz falada, podem fornecer informações importantes para os cantores de música popular.

Mas o que fica evidente é que faltam trabalhos mais abrangentes sobre a técnica aplicada ao canto popular, que contemplem as particularidades e as necessidades específicas do gênero, e que considerem, inclusive, que a pesquisa sobre aspectos técnicos e

anatômicos vem passando atualmente por reavaliações. Um dos campos que tem abordado o assunto de forma mais aprofundada é o campo acadêmico, que conta atualmente com pesquisas importantes relacionadas à voz no canto popular.

8.4. Trabalhos acadêmicos

Entre os trabalhos acadêmicos dedicados ao canto popular no Brasil, destacaremos: *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*, de Maria Consiglia Latorre (2002); *O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*, de Adriana Piccolo (2006); *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*, de Regina Machado (2012); *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*, de Joana Mariz (2013).

Com ***A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas***, Consiglia Latorre foi uma das primeiras pesquisadoras a dedicar um estudo acadêmico ao canto popular brasileiro. Refletindo sobre a carência de métodos de interpretação da canção brasileira, apresentou uma proposta pedagógica através da sistematização de sua experiência como professora, recorrendo a autores como Adorno, Wisnik, Tatit, Coelho, Duarte, Behlau e Ziemer, entre outros, para expor os fundamentos teóricos de sua metodologia, baseada no conceito de *referência*. Observando na formação musical do público jovem uma ausência de referências nacionais e uma escuta estandardizada típica da atualidade a autora desenvolveu um processo de ensino cujo enfoque central é o conhecimento do repertório e das condutas vocais de intérpretes pertencentes a diversos períodos da história da canção brasileira, assim como o exercício da imitação consciente dessas condutas vocais, ampliando o repertório vocal do aluno e proporcionando a descoberta de sua própria expressividade.

A dissertação apresenta uma breve história da canção brasileira, discorrendo sobre a modinha e o lundu, o canto popular realizado nos circos e cafés-concerto, o teatro

musical, as gravações mecânicas e elétricas, a Época de Ouro, a bossa nova e a canção de protesto, culminando num quadro-síntese de escuta de épocas, no qual os cantores são divididos por gerações: virada do séc. XX até anos 10; fins dos anos 10 até as primeiras gravações fonoelétricas; anos 10 até término da segunda guerra; geração do pós-guerra; e geração bossanovista, na virada dos anos 60.

São analisadas as condutas vocais de seis intérpretes – Araci Cortes, Mário Reis, Carmen Miranda, Aracy de Almeida, Orlando Silva e João Gilberto. Dessas análises são extraídos parâmetros de conduta vocal, que serão utilizados como índices indicativos de intenções no estudo da canção (os parâmetros podem ser realizados de forma combinada). São eles: **canto breve**, observado na interpretação de Mário Reis, caracterizado pela escansão clara dos versos da canção e pela emissão marcadamente silábica das palavras, com a acentuação e a entoação próximas da fala coloquial; **canto prolongado**, observado em intérpretes como Orlando Silva, Francisco Alves e Silvio Caldas, caracterizado por frases ligadas em um arco contínuo de sustentação, pela emissão estendida das vogais com o recurso do *vibrato* e pelo uso de *rubato*; **canto brejeiro**, ouvido na voz de Carmen Miranda, caracterizado pela intenção lúdica, leve e/ou sensual e maliciosa, às vezes explorando o sentido dúbio de algumas palavras e reforçado por certo maneirismo gestual; **canto dolente**, observado na voz de Aracy de Almeida, caracterizado pelo uso predominante do *glissando* como recurso expressivo, com certo grau de dramaticidade, languidez e intencionalidade lamentosa; **canto sincopado**, observado nas vozes de intérpretes como Aracy de Almeida, Ciro Monteiro, Luís Barbosa e Roberto Silva, e caracterizado pela primazia da divisão rítmica do samba dançante, levando para a interpretação do ritmo um "jeito malandro de ser" (também conhecido como "ginga"); **canto exaltação**, encontrado na interpretação de Francisco Alves e Ângela Maria, caracterizado pelo uso de dinâmica vocal intensa, pela exploração de *vibrato*, *glissando*, grandes *fermatas*, e exacerbação da expressão, com a clara intenção de exaltar sentimentos e belezas, e inspirado por certo tipo de samba cívico; **canto pequeno**, observado em João Gilberto e caracterizado pela pouca intensidade vocal, próximo aos níveis de ressonância e projeção da voz falada, em que a expressão e a intenção das palavras são valorizadas, com uso restrito de contraste de dinâmica e ausência de *vibratos* e *portamentos*.

A autora constata a ausência de uma escola de ensino do canto popular, o que contraria nossa intensa tradição musical. Com isso, vivenciam-se situações inadequadas, nas quais um cantor popular, caso queira desenvolver sua voz, se vê obrigado a estudar um repertório erudito, o que o afasta das condutas vocais encontradas no canto popular do Brasil. Cita como propostas pedagógicas, que buscam suprir essa carência, os métodos *Por todo canto – método de técnica vocal*, de Diana Goulart e Malu Cooper e o *Método de canto popular brasileiro,* de Marcos Leite, destacando ainda o Canto Werbek, desenvolvido pela cantora de ópera sueca Valborg Werbeck Svärdstrom (1879-1972), que considera uma peça fundamental na construção de sua abordagem metodológica.

Os últimos capítulos apresentam os resultados obtidos com as experiências realizadas com alunos do Instituto de Artes da Unicamp e da Universidade de Música Tom Jobim, que fortaleceram a convicção da autora nas "reais possibilidades pedagógicas" desta abordagem (Latorre, 2002).

Adriana Piccolo na dissertação ***O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*** se propôs a descrever e discutir o conceito de técnica vocal, assim como os processos de transmissão e aprendizagem do canto popular brasileiro urbano e do canto lírico, ressaltando os contrastes entre os dois tipos de canto. A partir do trabalho de Lucy Green sobre o ensino da música popular, relatou a história da técnica vocal no Brasil. Utilizou, ainda, informações prestadas por cantores consagrados da MPB, tais como Elza Soares, Leila Pinheiro, Ney Matogrosso, Gal Costa e Maria Bethânia, e professores de canto, em entrevistas diretas ou divulgadas nos meios de comunicação.

Constatou, então, que, "principalmente a partir da década de 1980, intérpretes consagrados e iniciantes vêm procurando professores de canto popular para aperfeiçoar suas habilidades e saúde vocal" (Piccolo, 2006, p.4), o que impulsionou o surgimento desses profissionais de ensino. A pesquisadora avaliou em que medida as características do canto popular vêm sendo consideradas por esses professores e trabalhadas nas aulas. Dessa forma, notou que a maioria dos professores considerava que, como o aparato vocal é o mesmo, o estilo do canto não interferiria para o desenvolvimento de técnicas como postura, equilíbrio, relaxamento, tônus muscular, apoio, abertura de peito, aquecimento, flexibilidade, percepção, extensão vocal, ataques e cortes, emissão com uniformidade,

dinâmica, ressonância, articulação, projeção e sustentação. Esse pensamento, para a autora, pressupõe uma "técnica de canto" comum a todos os estilos que, em determinado momento, seria orientada à estética de um gênero ou estilo musical. Para a autora, porém, a eficiência nesses quesitos não definiria uma realização vocal como popular, já que muitos deles, isoladamente, podem ser utilizados da mesma maneira para produzir sons de variadas características. Uma vez que o canto popular brasileiro possui padrões bem diversos do canto lírico e até de outros cantos populares como o gospel e o sertanejo, por exemplo, Piccolo propõe, na dissertação, que sua sonoridade deva ser trabalhada de maneira específica. Ressalta, no entanto, que sua proposta não é apresentar uma nova técnica de ensino nem propor que se despreze a tradição de transmissão e aprendizagem já utilizadas, mas contribuir com subsídios para serem contemplados em salas de aula, produzindo uma sistematização através da descrição de engrenagens de funcionamento de uma prática que já possui uma "técnica automatizada".

Assim, a partir de fonogramas contendo o canal de voz de três intérpretes – Elis Regina, Milton Nascimento e Caetano Veloso –, realizou um levantamento exaustivo dos gestos vocais utilizados por eles, inventariando elementos estéticos que constituem o canto popular brasileiro. Ela identificou as unidades mínimas de expressão musical, - utilizando para isso o conceito de musema[101] - que, por sua recorrência em nossa canção, caracterizam uma forma de cantar tipicamente brasileira, sendo avaliadas também as estratégias de produção desses recursos expressivos. O trabalho discute, assim, o canto como um fator de identidade cultural, considerando questões como tradição e reinvenção, igualdade e diferença, nacionalismo e globalização como elementos formadores dessa identidade, e avaliando os limites de inclusão de novos elementos estilísticos antes que o canto deixe de ser reconhecido como próprio de um povo.

Piccolo chegou a efeitos vocais como *vibrato*, *fry*, falsete, *growl*, voz nasal, voz falada, voz tensa, voz rouca, voz com laringe abaixada, voz com ar, articulação exagerada, cerrada ou pastosa, variação dinâmica, e ornamentos como *portamento*, antecipação,

[101] Termo utilizado por Philip Tagg, que remete às unidades mínimas de expressão musical que se repetem em trechos ou em músicas completas, podendo ser identificadas. Assim, ao ouvir um trecho musical, podemos reconhecê-las como integrando um universo próprio (Piccolo, 2006, p. 22).

retardo, apojatura, mordente, nota de passagem, grupeto e escapada por salto ascendente. Ao encontrar ocorrências conhecidas, mas sem descrição nos estudos acadêmicos consultados, propôs nomes criados especificamente para o trabalho, como inspiração e expiração sonora, breque, voz *ful*, voz gritada, nota improvisada e fonema alterado. A pesquisadora ressalta que muitos desses efeitos são utilizados apenas no canto popular.

A partir de suas descobertas, e também baseada nas idéias de Seashore[102], sugeriu grupos de exercícios que podem ser usados em metodologias de estudo específicas para o canto brasileiro. Sua proposta é a de que o aluno aproveite os arquivos da dissertação, que apresenta gravações e gráficos com as principais informações a respeito de ornamentações comuns aos cantores populares. Como o trabalho expõe os recortes do material de forma detalhada, possibilita que o estudante ouça, identifique, confira nos gráficos e assimile cada um dos efeitos, e através da imitação e gravação de sua própria voz possa melhor compreendê-los. Quando o estudante estiver seguro quanto às especificidades dos gestos vocais utilizados pelos intérpretes-modelo e à possibilidade de reprodução, deve buscar sua própria maneira de fazer, dando seu toque pessoal de interpretação. "Dessa forma, o cantor pode lançar mão de todos os recursos conscientemente, escolhendo de forma criteriosa onde e como inseri-los e evitando, assim, a repetição exagerada e enfadonha" (Piccolo, 2006, p.166).

A tese ***Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro***, de Regina Machado, parte dos princípios estabelecidos pela Semiótica da Canção e os expande, ao observá-los pelo viés do comportamento vocal. A autora percebeu que os intérpretes tendem a administrar os três parâmetros destacados por Tatit (Passionalização, Tematização e Figurativização) através de seu gesto vocal particular, podendo revelar, na canção, conteúdos que já estavam inscritos, mas que a versão do compositor não evidenciava. Para corroborar sua observação, analisou as vozes de diversos intérpretes e as escolhas que fizeram de determinados recursos vocais ao interpretar

[102] O autor propõe uma série de exercícios para aprendizagem do *vibrato*, que consiste em treinar a voz e o ouvido com o auxílio da visão, acompanhando a gravação e o modelo gráfico simultaneamente (Seashore, 1967, p.47 *apud* Piccolo, 2006, p.164).

canções. Essas escolhas, em muitos casos, foram responsáveis por uma reavaliação dos significados das canções.

As canções escolhidas e os respectivos intérpretes foram: "Ave Maria no Morro" (Herivelto Martins), nas versões de Dalva de Oliveira (1942) e João Gilberto (1991); "Beatriz" (Edu Lobo/ Chico Buarque), nas versões de Milton Nascimento (1983) e Ana Carolina (1999); "É o Amor" (Zezé di Camargo), nas versões de Zezé di Camargo & Luciano (1991) e Maria Bethânia (1999); "Falsa Baiana" (Geraldo Pereira), nas versões de Ciro Monteiro (1944) e Gal Costa (1971); "Lábios que Beijei" (J. Cascata/ Leonel Azevedo), nas versões de Orlando Silva (1937) e Caetano Veloso (1995); "Linda Flor (Yayá)" (Henrique Vogeler/ Marques Porto/ Luiz Peixoto), nas versões de Araci Cortes (1929) e Zezé Motta (1979); "Na Batucada da Vida" (Ari Barroso/ Luiz Peixoto), nas versões de Carmen Miranda (1934), Elis Regina (1974) e Ná Ozzetti (2009); e "Samba do Avião" (Tom Jobim), nas versões de Tom Jobim (1965) e Gilberto Gil (1977).

Para a análise do comportamento vocal, Machado adotou a terminologia específica desenvolvida por ela e denominada "níveis da voz", que compreende os níveis físico, técnico e interpretativo (Machado, 2011, p.63), e que já abordamos ao discorrer sobre seu livro *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista.* Através das análises, a autora chegou a um "quadro descritivo", estabelecendo "categorias para denominar os procedimentos da voz, demonstrando que as articulações internas realizadas (andamento, emissão [timbre], entoação, articulação rítmica e *vibrato*) seriam determinantes na construção de uma identidade vocal" (Machado, 2012, p.167), chamada por ela de *Qualidade Emotiva*. Essa *Qualidade Emotiva* seria compatível com os índices de Passionalização, Tematização e Figurativização estabelecidos por Tatit. Esses índices, por sua vez, foram transpostos para a voz através das seguintes categorias: Passional, Passional Tematizada, Passional Figurativizada, Tematizada, Tematizada Passional e Tematizada Figurativizada. Como observado nas análises, os cantores tendem, em suas interpretações, a valorizar mais determinados aspectos do que outros. Segundo o quadro descritivo, a *Qualidade Emotiva* das vozes de alguns dos cantores analisados foi categorizada da seguinte maneira: Dalva de Oliveira/ Passional; João Gilberto/ Passional Figurativizada; Maria Bethânia/ Passional Figurativizada; Ana Carolina/ Passional Tematizada; Ciro

Monteiro/ Tematizada; Gal Costa/ Tematizada Passional; Araci Cortes/ Tematizada Passional; Carmen Miranda/ Tematizada Figurativizada. Neste ponto, gostaríamos de destacar, com Hanayama, Tsuji e Pinho (2004, p.436), que o estabelecimento de padrões para julgamento de *performance* vocal é determinante para o desenvolvimento subsequente de técnicas vocais eficientes.

Através desse trabalho, Machado se dedicou a observar quais realizações técnicas da voz se compatibilizariam com as manifestações dos estados fóricos (eufórico/ disfórico) e juntivos (conjunção/ disjunção) presentes na composição, adotando "uma prática descritiva que pudesse traduzir a intenção por trás do gesto interpretativo, ejetando da realização vocal a qualidade emotiva motriz dessa realização" (Machado, 2012, p.166). Para a autora, no entanto, "há um lugar sagrado em cada realização que nenhuma análise é capaz de adentrar ou mesmo elucidar" e que "para nos aproximarmos desse caminho, cabe-nos permitir que a emoção oriente a nossa trajetória" (2012, p.167).

Outra tese que merece ser observada é a de Joana Mariz, intitulada ***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***. Neste trabalho, a pesquisadora analisou a terminologia para o ensino da técnica vocal nas abordagens erudita, popular brasileira e comercial contemporânea norte-americana, através da observação participante em aulas com seis professores, dois de cada estilo[103]. Seu objetivo principal foi investigar a eventual recorrência de determinados termos e procedimentos técnicos, buscando sua relação com afinidades e disparidades estilísticas e metodológicas entre os sujeitos. Como objetivos específicos, Mariz procurou estabelecer relações de linhagem entre termos e procedimentos técnicos utilizados pelos professores e a literatura disponível sobre pedagogia vocal e voz cantada, além de comparar a terminologia vocal pedagógica e aquela utilizada no âmbito das ciências da voz, apontando as principais mudanças conceituais ocasionadas pelas pesquisas científicas em voz cantada.

[103] Os professores observados foram: Benito Maresca e Adriana Kayama, no canto erudito; Regina Machado e Felipe Abreu, no canto popular brasileiro; e Marconi Araújo e Isabêh no canto comercial contemporâneo norte-americano.

A análise dos dados mostrou que, embora haja identidade estética entre professores de um mesmo estilo, e identidade procedimental entre professores de uma mesma tendência teórico-metodológica, tais afinidades não se mantiveram em relação à escolha terminológica, sendo encontrados termos idiossincráticos e uma recorrência transversal de termos sinestésicos e proprioceptivos conhecidos do jargão tradicional de canto. Por outro lado, foi possível correlacionar grande parte dos termos encontrados com a literatura pedagógica e científica sobre a voz.

O trabalho discute também o conceito de técnica vocal, para a qual o surgimento de uma terminologia específica na tradição européia de canto, a partir do início do período Barroco, muitas vezes se confundiu com o estabelecimento de preceitos estéticos. Assim, surgiram conceitos técnicos atrelados a regras estilísticas, como "uniformidade ao longo da extensão", "a respiração, que deve ser suficiente para não interromper palavras ou frases" ou "as melhores vogais para corrigir um som estridente e sem brilho". Apenas com a explosão científica do século XIX, a voz passou a ser vista como objeto passível de investigação lógica e científica. Porém os manuais e tratados de canto ainda por muito tempo privilegiariam visões idiossincráticas, favorecendo "uma multiplicação quase tão grande dos termos dirigidos aos fenômenos técnicos do canto quanto o número de títulos publicados" (Mariz, 2013, p.18). A utilização de metáforas pessoais, como solução para suprir as deficiências de clareza terminológica, persistiu na literatura mundial até pelo menos a década de 1950, e, no Brasil, sobrevive até os dias de hoje. Com o surgimento da NATS (*National Association of Teachers of Singing* ou *Associação Nacional de Professores de Canto*) a partir da década de 40, nos Estados Unidos, estabeleceu-se um marco na busca da especialização profissional dos professores de canto. Hoje a *NATS* possui mais de 7.000 membros no mundo todo, tendo como objetivo proteger a profissão e desenvolver e ampliar os propósitos da pedagogia vocal. Para isso, adota uma perspectiva assumidamente racionalista e pró-científica e aposta na interface com as ciências da voz e no estudo da pedagogia vocal como meio de conferir credibilidade a seus membros, diferenciando-os assim dos professores sem nenhuma credencial específica. Foi nesse contexto que a terminologia moderna do canto deixou de ter interesse meramente idiossincrático e passou "a carregar a missão de expressar de maneira clara e

racional todo o universo de novos conhecimentos científicos", "comunicar-se com outras áreas de conhecimento interessadas na voz" e, principalmente, "representar e universalizar a agora reconhecida disciplina pedagogia vocal" (Mariz, 2013, p.28).

Através desta tese, somos, ainda, atualizados sobre as recentes descobertas das ciências da voz, além de observarmos as diferenças e as similaridades técnicas e estéticas entre os estilos de canto abordados pela pesquisadora.

Alguns recentes trabalhos sobre canto popular também podem ser citados: *Canto popular: pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP*, de Alexei Alves de Queiroz (2009); *A voz e o choro: aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramentas de estudo no canto popular*, de Daniela Ferraz (2010); *O ensino do canto popular brasileiro – abordagem didática: técnica vocal e performance*, de Sebastiana Couteiro (2012); *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*, de Lívia Scarinci Nestrovski (2013). Além desses trabalhos, o artigo *Produção fonoaudiológica sobre voz no canto popular*, de Drumond, Vieira e Oliveira (2011) apresenta dados sobre a produção científica relacionada ao canto popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de nossa pesquisa, pudemos constatar, numa perspectiva histórica, que os intérpretes populares brasileiros desenvolveram diversos recursos técnicos e expressivos enquanto buscavam realizar seu repertório de maneira mais eficaz, produzindo, nesse processo, grande variedade de estilos vocais. A indústria fonográfica e os meios de comunicação foram determinantes para a consolidação desses recursos, incentivando alguns tipos de canto enquanto descartavam outros.

Identificamos a presença do **canto lírico** já na origem da música popular urbana, com recursos como impostação vocal, *vibratos* e *portamentos* apreendidos através de processos informais de aprendizagem. Devido às interpretações pessoais da técnica, diversos parâmetros foram alterados e novos elementos incorporados, como o canto falado. Muitas dessas alterações ocorreram devido às particularidades da prosódia nacional, às transformações tecnológicas e à mudança de gosto relativa às épocas.

Assim, na modinha, "contaminada" desde cedo pela rítmica *contramétrica* do lundu, observam-se gradações entre o canto erudito tradicional e aquele influenciado pela entonação e pela prosódia brasileira, distinções que ainda perduram em interpretações contemporâneas desse gênero, levando-se em consideração gravações realizadas por cantoras como Adélia Issa (interpretação erudita), Lenita Bruno (interpretação híbrida) e Inezita Barroso (interpretação popular).

Ainda que não pudessem abdicar da ampliação da ressonância e da projeção, os cantores do teatro de revista acrescentaram, à emissão erudita, a inflexão da fala, o que resultou em formas de cantar que valorizavam o texto – modelo vocal que foi bastante útil nos primórdios das gravações mecânicas, por favorecer a fixação do som. A evolução da tecnologia levou os cantores a atenuar a impostação, pois o volume muito forte provocava distorções nos sensíveis equipamentos elétricos, estabelecendo-se assim um padrão vocal empregado por intérpretes da Era de Ouro e, ainda hoje, pelos seresteiros de Conservatória.

Após o rebaixamento das tonalidades, por influência da música norte-americana da década de 1950, e apesar da valorização da emissão coloquial, deflagrada pela bossa nova nos anos 1960, alguns elementos expressivos do canto lírico, redimensionados,

perduraram nas vozes de diversos intérpretes (Vânia Bastos, Renato Russo, Virgínia Rodrigues, por exemplo). Podemos supor que a longevidade desses aspectos estilísticos num canto tão propenso a transformações como o popular foi possível porque os cantores não se prenderam a padrões rígidos, permitindo que seus gestos interpretativos moldassem as necessárias adaptações.

Observamos, também, recursos vocais desenvolvidos a partir do **canto falado**, modelo herdado das manifestações musicais indígenas e afro-brasileiras. Na época dos primeiros registros fonográficos, esse modelo foi ampliado, sendo possível identificarmos o surgimento de técnicas que buscavam equilibrar o canto e a fala, e que podem ser compreendidas como típicas do **canto popular urbano brasileiro**. Essas técnicas foram desenvolvidas de forma intuitiva, a partir de soluções interpretativas, sendo fortemente influenciadas pela prosódia brasileira – que, inclusive, direcionou as condutas vocais dos cantores populares mesmo em estilos mais próximos a matrizes estrangeiras, como o BRock, contribuindo para sua assimilação como música nacional.

Entre os recursos deste tipo abordados em nossa dissertação, destacam-se as técnicas de persuasão, através das quais o artista, manipulando a entonação, pode conferir veracidade ao que está sendo dito, além de interferir nos conteúdos originalmente expressos na obra. Também muito importante é o domínio da improvisação rítmica – através de *rubatos* vocais por sobre a regularidade musical (*métrica derramada*), ou através de antecipações e atrasos, procedimentos capazes de incutir expressividade em diversos níveis, além de adequar a prosódia do texto à música, se necessário. Já o controle sobre a dinâmica permite atenuar acentos musicais que contrariem o acento tônico da palavra, ressaltando os corretos, ainda que estes estejam nos tempos fracos, provocando um "balanço" típico da música brasileira. Podemos citar também a "ginga", recurso através do qual o intérprete investe na divisão do tempo, nos ataques consonantais e nas acentuações com o intuito de ressaltar os aspectos somáticos da música. Por estarem ligadas à língua, essas técnicas têm se perpetuado de maneira relativamente constante, sugerindo um caráter atemporal.

Esses recursos se consolidaram através da transmissão de influências denominada **genealogia da voz**. Como vimos, o conceito relaciona-se à imitação, realizada pelo cantor iniciante, de um cantor veterano admirado, resultando na absorção e

consequente transformação de elementos estilísticos, sendo uma importante forma de aprendizado e aperfeiçoamento no canto popular. O processo mostrou-se determinante para a construção da **identidade artística** do intérprete, através da qual o público pode reconhecer seus ídolos e estabelecer relações de empatia. Nesse caso, o aprimoramento vocal, realizado a partir da própria execução das canções, é o que leva à modificação dos elementos incorporados e, em muitos casos, a recursos vocais inéditos. Com base nas análises vocais observadas nesta dissertação, consideramos que a identidade artística se estabelece através de diversos parâmetros.

O que distingue um cantor, primeiramente, são as próprias **características físicas naturais** de sua voz (timbre, tessitura, extensão e registros). São muitos os artistas cujas dicções são facilmente reconhecíveis por atuar numa região bastante próxima à fala e por não realizarem alterações significativas em sua emissão, como é o caso dos compositores-intérpretes dos anos 60 e 70. Mas as características naturais podem ser extrapoladas através da técnica, como no caso de Elis Regina que manipulava o timbre, ora metalizando-o, ora aveludando-o – algumas entre as diversas alterações que a cantora era capaz de fazer, na própria voz, para melhor expressar os significados das músicas.

Os artistas tendem, ainda, a imprimir traços de sua personalidade nas obras, como Carmen Miranda, que com seu **gesto interpretativo** atenuava os conteúdos disfóricos das canções em prol de uma versão mais alegre. Com o gesto interpretativo, os cantores equilibram ou desequilibram "intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa. Por esse gesto, que vai configurar a qualidade emotiva, é que se manifestam os aspectos passionais ou temáticos da voz, em sintonia com os valores inscritos na composição" (Machado, 2012, p.54).

Ao utilizar abundantemente certos **gestos vocais**, diversos cantores acabam associados a eles. É o caso de Elza Soares, em cuja voz se espera ouvir a qualquer momento o efeito *growl*, de Elba Ramalho com seu *vibrato* rápido ou de João Bosco, cuja constante referência à emissão de Clementina de Jesus se tornou um elemento para sempre ligado à sua interpretação.

Além dos gestos vocais, os cantores também são identificados por determinadas **marcas vocais**, sonoridades amalgamadas aos seus timbres originais que passam a caracterizá-los. É o caso, por exemplo, das marcas deixadas pelo desgaste vocal, que estabelecem uma nova voz e um novo uso desta voz, como observado nas emissões de Elza Soares e Gilberto Gil, ou de sonoridades não-ortodoxas como o timbre estridente de Tetê Espíndola, incorporado à voz da cantora a partir da manipulação de sua voz natural e transformado em seu timbre mais usual.

O **domínio de habilidades** também serve para compor um estilo. Pode ser observado em Leny Andrade, admirada por seu *scat vocal*, e também em Luis Barbosa e Moreira da Silva, com sua ginga especial e seus breques. São características que, mais do que complementares, se tornaram estruturais em suas dicções particulares.

Já os intérpretes que privilegiam **gêneros musicais**[104] específicos em seu repertório tendem a se adequar aos padrões vocais pré-estabelecidos para esses gêneros, como acontece na música sertaneja, no gospel ou no axé. No entanto, é importante observar que artistas excepcionais conseguem romper esses parâmetros e estabelecer novas vocalidades, muitas vezes referenciando-se em intérpretes externos ao gênero escolhido. Numa situação extrema, a fidelidade do cantor a um gênero ou à influência de outro cantor pode anular a personalidade vocal. É o caso do cantor *cover*, que se esmera em reproduzir os mínimos aspectos vocais e trejeitos do cantor imitado, além, naturalmente, do repertório. Mas, mesmo entre os que não se dedicam ao *cover*, são muitos os que não conseguem transformar a influência adquirida.

Por fim, **características extra-musicais** também fazem parte da identidade artística do cantor. Identidade visual, *performance* cênica, biografia, atitudes pessoais e engajamento em relação a temas diversos tendem a se agregar à imagem do intérprete,

---

[104] Tatit (2014, p.330) explica que "com o correr dos anos e as influências mútuas, a configuração do gênero, que passou a vir impressa no selo do disco, foi perdendo a importância e apenas a relação melodia e letra se manteve como marca peculiar desse modo de expressão. Assim, surgiram canções-samba, canções-rock, canções bossa nova, canções-blues, canções-reggae, canções-country, canções-toada, canções-bolero, canções-funk e canções-rap". Podemos acrescentar que, se essa situação permitiu às vozes também absorver influências diversas, o processo de segmentação deflagrado após os anos 1990, que tem provocado uma tendência ao retorno dos gêneros puros, reflete-se também no comportamento vocal, que assume características mais marcadas.

interferindo na recepção da obra. A *performance* cênica, inclusive, tornou-se parte essencial no trabalho dos cantores populares, como vimos nas análises de artistas como Carmen Miranda, Elis Regina, Tim Maia, Luiz Melodia e muitos outros.

Ainda que a identidade artística sempre tenha sido importante na história do canto popular brasileiro, pudemos identificar na **influência do jazz** (estilo musical em que a individualidade do som é elemento preponderante) o ponto de partida para uma maior exploração de timbragens e texturas vocais, o que contribuiu para o desenvolvimento dos estilos personalizados de diversos artistas brasileiros a partir dos anos 1950.

No final da década de 1950, João Gilberto inaugurou um tipo de **canto crítico**, através da seleção dos gestos vocais adequados às suas pretensões artísticas e do aprimoramento obsessivo desses gestos, atitude inédita no canto popular. Isso não significa que o aprendizado pela imitação, que vigorara até então (e continuou vigorando), fosse totalmente espontâneo e inconsciente. Como vimos, Francisco Alves estudou minuciosamente o paradigma rítmico proposto pelos compositores do Estácio para poder realizá-lo com naturalidade. Porém, o treino no canto popular sempre esteve ligado ao exercício praticado no tempo real das produções, sendo, na verdade, muito mais um ensaio do que um estudo, como, por exemplo, no caso de Dolores Duran, que aperfeiçoou a pronúncia de diversos idiomas através das apresentações diárias em boates do Rio.

> Raramente um cancionista treina para se aprimorar. Treina como decorrência de suas produções. Para inventar melodias, precisa experimentar várias combinações, tocar muitas vezes, cantarolar de todas as maneiras. Para apresentar um show precisa repetir exaustivamente o repertório. E o show é sempre no dia seguinte... O cancionista treina na tangente da encomenda e da expectativa (TATIT, 2002, p.17).

João Gilberto, diferentemente, treinou para se aprimorar bem mais do que o treinamento proporcionado pelo ensaio para uma apresentação, ainda que tenha utilizado para isso as próprias canções. Operando através da triagem, chegou a um tipo de interpretação altamente controlada, na qual todos os aspectos estão organizados em prol do sentido global da obra. Seu gesto trouxe novos significados para elementos como: afinação; coloquialismo; fraseado; articulação rítmica; dinâmica; relação entre voz e instrumento.

Nos anos 1960, a **influência do rock pós-Beatles** e da **música erudita contemporânea** levou os músicos da tropicália a ampliarem consideravelmente o repertório de sons vocais na música popular através da experimentação e da incorporação do ruído, não apenas como efeito, mas como parte intrínseca da composição. O próprio interesse de Caetano Veloso em retomar a "linha evolutiva" da canção popular a partir do projeto de João Gilberto já demonstrava que, também no caso dos tropicalistas, tratava-se de uma abordagem crítica. Em ambos os casos, o aprimoramento da voz continuava acontecendo através da realização do repertório, mas, dessa vez, com objetivos bem claros e com maior intencionalidade em relação aos gestos vocais selecionados, sendo que o espaço para o ensaio fora do palco se ampliou, principalmente no caso de João Gilberto. Podemos dizer que, a partir de então, os intérpretes populares começaram a se relacionar com a ideia de pesquisa.

A instrumentalização da indústria fonográfica nos anos 1970 teve como consequência a necessidade da maior especialização dos artistas, providenciada pelas próprias gravadoras através da **direção artística** dos cantores. Desta forma, os intérpretes passaram a ser orientados nos ensaios e gravações por especialistas (ainda que não fossem professores de canto), que direcionavam sua evolução artística e ajudavam a valorizar suas características mais marcantes. Alguns artistas passaram a contar, ainda, com uma **direção cênica**, devido à importância que a *performance* visual adquiriu nessa época. Esse investimento, que se deu também em outros âmbitos, como na qualidade sonora e musical, proporcionou aos cantores maior aproveitamento de seus talentos naturais, viabilizando o surgimento de trabalhos sofisticados e grande diversidade vocal, pois a personalidade era extremamente valorizada. A especialização, com o tempo, provocou o surgimento da figura do **preparador vocal**, responsável por trabalhar, com o cantor, aspectos da técnica vocal, orientar sobre cuidados com a voz, ensinar exercícios de aquecimento antes de shows e gravações e auxiliar na pré-produção e produção de discos e shows, escolhendo tonalidades e ajudando na seleção e análise do repertório.

O próximo passo lógico a ser dado pelos cantores contratados seria o **estudo formal de canto**. Embora isso realmente se tornasse comum posteriormente, a iniciativa nesse sentido aconteceu através de setores independentes da indústria fonográfica. Os

corais de música popular que surgiram nos anos 1980 e algumas cantoras ligadas à Vanguarda Paulista, como Vânia Bastos e Ná Ozzetti, passaram a se interessar pelo estudo formal, que, na época, significava o **estudo do canto erudito**. Esse conhecimento se mostrou bastante útil na realização do complexo repertório dos corais e dos grupos paulistas, inclusive porque o esforço vocal exigido para as canções experimentais era extremo (ocorrendo até mesmo incursões por sonoridades semelhantes àquelas produzidas pelas **técnicas estendidas**, utilizadas no canto erudito do século XX). Os intérpretes souberam adaptar a técnica de maneira eficaz, aproveitando a base fisiológica sem incorporarem a emissão típica do canto lírico, e, no caso dos corais, contando com a orientação de preparadores vocais, como Marcos Leite, que auxiliou na transposição dos preceitos eruditos à prática popular. Acreditamos que, além da experiência e da habilidade para adaptar a técnica, a aplicação desses conhecimentos ao repertório popular desde o início foi o que impediu a acomodação da voz num gênero incompatível com suas ambições estéticas.

No entanto, nem todos os cantores populares conseguem fazer essa necessária adequação. Nas entrevistas realizadas para nosso TCC, a aluna de canto Susan Grey, que iniciou seus estudos pelo canto erudito por acreditar se tratar de uma técnica mais completa (Elme, 2011, p.87), relatou encontrar dificuldades quanto à sua aplicabilidade em canções populares. No processo de construção vocal, ela acabou se afastando do canto coloquial devido à ênfase dada ao registro de cabeça, encontrando dificuldades na utilização do registro de peito, justamente aquele associado à fala, importante nas interpretações populares. Essas dificuldades perduraram mesmo quando já estudava com uma professora de canto popular (2011, p.92). Outras entrevistadas relataram experiência semelhante (2011, p.98). Além disso, como observado nesta dissertação, cantoras contemporâneas que se direcionaram para o estudo formal do canto erudito parecem investir em princípios ligados a essa estética, como uniformidade entre os registros e valorização da sonoridade acima do texto. Percebe-se, no caso dessas cantoras, maior preocupação com o domínio técnico e com a saúde vocal, porém, muito se perdeu da diversidade estilística dos anos anteriores, em que o aprendizado era empírico.

A importância que a letra de música atingiu no Brasil é um dos fatores que distingue nossa canção da maioria das canções populares produzidas em outros países. Desde Noel Rosa, pelo menos, o texto deixou de ser mero suporte para a melodia, atingindo, com Vinicius de Moraes e muitos que vieram depois dele, níveis de sofisticação improváveis no campo da música de consumo. Além disso, Tatit nos mostrou como o próprio fazer cancional provém da inflexão da fala cotidiana, e, nesse caso, se existe um suporte, esse não seria o texto, mas a própria melodia. Assim, uma técnica vocal que desconsidere a prosódia da língua e a entoatividade revela-se inadequada para a realização do repertório cancional, tolhendo-o em sua essência.

Assim como no caso do canto lírico, também as **técnicas norte-americanas de canto** necessitam de adaptações ao serem utilizadas no canto popular brasileiro. Em relação ao **estudo formal do canto jazzístico**, o foco recai sobre a utilização instrumental da voz. Suas técnicas são inapropriadas para servir como base do aprendizado, sob o risco de afastar as vozes dos processos entoativos (podemos encontrar diversos exemplos de intérpretes cuja ênfase na beleza vocal camufla a inabilidade para articular os conteúdos das canções, e, após a audição desses cantores, não é raro se perguntar de que se tratava o assunto da música). Mas são técnicas bastante úteis se aproveitadas como material complementar, em vista da relativa importância que o canto instrumental adquiriu por aqui. O ***scat vocal***, que foi implantado com sucesso em formas musicais brasileiras, por exemplo, hoje conta com pedagogias de ensino específicas que são aplicadas também aqui[105].

Quanto às técnicas derivadas do **CCCA (canto comercial contemporâneo norte-americano)**, que têm no ***belting*** sua principal base, devemos considerar alguns fatores. Pelo fato de o *belting* ser uma maneira de cantar que provém da fala, procurando expandi-la, é possível encontrar semelhanças com o canto popular brasileiro. De fato, podemos identificar em gravações de Dalva de Oliveira, Elis Regina, Jair Rodrigues e cantores caipiras, por exemplo, diversas situações em que o sub-registro de peito estende-se

[105] A professora Cinthya Borgani, da Faculdade Souza Lima, em entrevista para o nosso TCC, relatou utilizar métodos de improvisação vocal norte-americanos, como os de Bob Stoloff e de Michele Weir (Elme, 2011, p.85). Além disso, seus alunos estudam as canções e os improvisos solfejando, para adquirir maior consciência do caminho melódico e harmônico (2011, p.52).

até uma região bastante aguda da voz, apresentando similaridades com a sonoridade típica do canto *belting*, o que indica a possibilidade de adaptações dessa técnica para a interpretação do repertório brasileiro. Porém, uma aproximação entre esses dois universos musicais ainda não foi feita, ou, pelo menos, divulgada. Pela maneira como vêm sendo difundidas por aqui, as técnicas do CCCA não apresentam compatibilidade com o tipo de canto falado que se consolidou na canção brasileira e que favorece nossa prosódia. Por elas estarem demasiadamente atreladas às particularidades de estilos norte-americanos como *gospel*, *soul*, *rock*, *country* e *pop* (muitas ornamentações e distorções vocais, por exemplo) ou aos padrões vocais próprios dos personagens do teatro musical (*legit*, *belter*, *baritenor*), o uso destas técnicas pode inibir o desenvolvimento, em cantores populares brasileiros iniciantes, tanto do estilo pessoal quanto da expressividade característica de nossa canção. Além disso, existe a questão da emissão, uma vez que diversos aspectos dessas técnicas só se realizam de forma satisfatória através da língua inglesa, requerendo, adaptações bastante específicas em sua utilização no português brasileiro. Para que o intérprete não corra o risco da padronização vocal, é necessário, ao se estudar o CCCA, já ter relativo domínio de sua própria voz, além da presença de professores conscientes.

Se reavaliadas, porém, as técnicas norte-americanas podem oferecer subsídios inéditos aos intérpretes populares, ampliando suas possibilidades expressivas e proporcionando longevidade vocal, principalmente por seu embasamento nas modernas descobertas das ciências da voz (imprescindível para este tipo de canto, que exige grande esforço vocal, pois seria custoso substituir constantemente, nos espetáculos, as vozes danificadas). Também é um momento oportuno para a reestruturação do moderno teatro musical brasileiro por produtores que não se contentem em apenas reproduzir franquias estrangeiras, mas que aproveitem o avanço técnico obtido para lançar trabalhos inéditos que não desconsiderem nossa rica herança musical ou nossa capacidade para a adaptação e processamento de informação estética. Ressalte-se o fato de que o sucesso do teatro musical abriu enorme campo de atuação tanto para intérpretes populares como para os líricos, o que não é pouco num país em que a oferta de trabalho para cantores é cada vez mais escassa.

A prática de modelos formais de estudo sem a devida consideração aos parâmetros da canção brasileira e de nossa prosódia pode ter sido um dos motivos a

deflagrar o excesso de tecnicismo reinante, atualmente, no canto popular. No passado, quando técnicas já estruturadas eram utilizadas de maneira intuitiva, havia equilíbrio entre formas de cantar melódicas e coloquiais e, mesmo no caso de artistas que se dedicavam a um canto mais "musicado", a fala era utilizada para equacionar aspectos expressivos, da modinha ao sambajazz. No caso dos cantores predominantemente coloquiais, "a intersemioticidade com a língua natural [sempre foi] uma fonte de sentido que [compensou] o frequente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais" (Tatit, 2014, p.230). O que se vê muitas vezes, atualmente, é a propagação de modelos técnicos que não deixam espaço para adaptações. Os artistas se esmeram em reproduzir os aspectos estilísticos principais, como ornamentações e *vibratos* em quase todas as notas, relegando, ao segundo plano, os conteúdos cancionais, realizando uma técnica vocal de fora para dentro.

Como a educação musical pública fora das universidades ainda não foi implantada de maneira efetiva, podemos supor que o aprendizado por imitação ainda é habitual para a maioria dos cantores, em sua iniciação (com a diferença de que muitos, ao se profissionalizarem, investem em aulas de canto). Porém, devido a mudanças sócio-culturais das últimas décadas, esse tipo de aprendizado talvez não seja tão eficaz quanto já foi anteriormente. A grande oferta de trabalho dos primeiros anos, com cassinos, gravadoras e emissoras de rádio contratando cantores, favorecia uma prática constante, através da qual os intérpretes podiam aprimorar tanto técnica quanto estilo. Essa oferta perdurou nos anos 1950 e 1960, através das boates, em que a convivência entre músicos de diversas procedências e a troca de informações musicais vigoravam. Além disso, nesses meios, havia uma triagem quanto à qualidade artística e à originalidade, estimulando os cantores a treinarem para melhor realizarem as canções (hoje, diferentemente, a produção de um disco está ao alcance quem puder pagar, e, com as modernas técnicas de gravação, todos, virtualmente, podem cantar). Com a substituição da música ao vivo, nas casas noturnas, pela música gravada, perdeu-se um importante ambiente para o aperfeiçoamento vocal. A situação se agravou nas últimas décadas, em que a convivência nas ruas deu lugar àquela realizada nos *shopping centers* e nas redes sociais. Como observado por Dunker, o encolhimento do espaço público e a hiperindividualização têm causado a separação da

sociedade em segmentos cada vez mais nítidos, desestimulando a convivência entre grupos diferenciados, situação que pode ter contribuído para o sucesso da segmentação dos estilos musicais. O que sabemos, porém, é que a possibilidade da convivência entre classes foi imprescindível para que Noel Rosa e Mário Reis trocassem informações com os compositores do morro, da mesma forma como foi determinante para que Orlando Silva travasse contato com o canto erudito.

Por esse motivo, a implantação da educação musical nas escolas públicas torna-se urgente. Escolas de música também se mostram especialmente importantes, no sentido em que proporcionam troca de informações para os jovens intérpretes, pois o processo de globalização que ocorre em todo o mundo e vem consolidando modelos padronizados dificulta o desenvolvimento espontâneo de um canto que esteja fora desses parâmetros.

No entanto, simultaneamente ao processo de globalização, observamos também o processo de mundialização mais presente. Esse processo, aliado ao desenvolvimento de novas tecnologias – incluindo o acesso à Internet – permite dialogar de maneira instantânea com a música do mundo todo, ampliando nossos parâmetros musicais. Atualmente, o artista pode produzir música de alta qualidade técnica em computadores caseiros, contando com uma alternativa diferente do que adequar-se ao esquema padronizado das gravadoras. O problema, nesse caso, é conseguir se destacar na cena saturada da Internet, considerando que muitos dos artistas independentes utilizam, principalmente, esse meio de divulgação – situação que também torna difícil a seleção crítica do material.

Apesar das facilidades e de parte do material disponível apontar para o surgimento de propostas originais – como em trabalhos cancionais que incorporam **cantos étnicos** (Mawaca), **canto difônico** (Badi Assad) e **percussão vocal** (Marcelo Pretto e o grupo Barbatuques), citados nesta dissertação – a maior parte ainda referencia-se pela estética ditada pela lógica do mercado, investindo pouco em uma realização vocal diferenciada. Latorre (2002, p.157-158) ressalta que "a cultura contemporânea é um mundo de paradoxos", e que, se de um lado existe a tendência à homogeneização, de outro existe a opção pela escuta de propostas musicais "provocadoras de uma espécie de estranhamento estético", como as "chamadas músicas étnicas (*vozes búlgaras*, monges tibetanos, música céltica, árabe, andina ou *bosquímana*), além do *jazz*, *blues*, canto gregoriano, música afro-

caribenha, medieval, dodecafônica, barroca". Se a disposição para dialogar com essa outra escuta se efetivasse, "criar-se-iam infinitas possibilidades de abertura para múltiplos códigos e culturas musicais, correspondentes a diferentes formas da experiência humana", sendo o desafio pedagógico despertar no aluno "sua curiosidade pelo novo, pelo diferente".

Uma nova crítica musical, surgida a partir de textos de Tatit e Wisnik, entre outros, está se firmando, auxiliando na compreensão da singularidade de nossa música popular e também em abordagens pedagógicas que estimulem os alunos à **pesquisa da canção**. Essa crítica, que tem seus antecedentes no livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (livro organizado por Augusto de Campos, contendo artigos próprios, além de outros de nomes como Gilberto Mendes e Júlio Medaglia) conta, por exemplo, com pesquisadores como Lorenzo Mammì, Arthur Nestrovski, Marcos Napolitano, Carlos Rennó, Walter Garcia, Carlos Sandroni, Hermano Vianna e Francisco Bosco, todos eles presentes nesta dissertação. Além disso, a Semiótica da Canção, desenvolvida por Tatit, ganhou importância a ponto de podermos "identificar toda uma linha de pesquisa ligada ao seu referencial" (Mariz, 2013, p.139).

A reeducação auditiva e uma educação do canto que não considere apenas a técnica podem ser soluções para que os intérpretes ampliem seu repertório estilístico tanto vocal quanto musical, entrando em contato com sua própria voz e expressividade. Contribui, para isso, a pesquisa do **estudo formal do canto popular**, presente nos trabalhos exemplificados aqui, em que constam métodos (Marcos Leite, Diana Goulart e Malu Cooper, Cris Delanno, Tuti Baê e Mônica Marsola, Clara Sandroni), pesquisas acadêmicas (Consiglia Latorre, Adriana Piccolo, Regina Machado, Joana Mariz) e artigos (Felipe Abreu, Martha Ulhôa). Essa pesquisa vem sendo realizada de forma cada vez mais consciente, possibilitando a libertação dos padrões hegemônicos instaurados pela indústria musical. Observamos, no decorrer da dissertação, exemplos de artistas contemporâneos que apresentam comportamentos vocais criativos, como a nova geração de cantores paulistas, muitos dos quais beneficiados pelo estudo formal do canto popular.

De nossa parte, pretendemos, com este e com futuros trabalhos, ajudar a compor o *corpus* de conhecimento sobre a canção e o canto popular que começa a se formar em nosso país. Julgamos ter contemplado, ao menos em parte, os principais

objetivos propostos aqui, ou seja, observar as diferentes técnicas vocais utilizadas pelos cantores brasileiros ao longo dos anos, assim como suas formas de apreensão. Para nós, ficou bastante claro que, quando a técnica foi encarada como ferramenta para ampliar as possibilidades expressivas do artista, surgiram estilos vocais personalizados, que enriqueceram o panorama estético de nossa canção popular. Ao contrário, quando a técnica se impôs como um conjunto de regras, visando determinado tipo de desempenho vocal, o resultado foi o surgimento de vozes muito bem estruturadas, porém despersonalizadas. Dentro desta perspectiva, pretendemos, nos futuros trabalhos, aprofundar a relação entre a produção vocal consciente e a execução do repertório, através de abordagens pedagógicas que não desconsiderem as contribuições de técnicas já estruturadas, porém, que ampliem seus parâmetros para atender às especificidades de nossa canção. Mesmo observando a diferença entre a emissão própria da canção brasileira, em que a fala tem papel preponderante, e a de cantos predominantemente musicais, devemos considerar que, nos dois tipos de canto, o aparelho vocal utilizado é o mesmo. Julgamos que o uso do próprio cancioneiro nacional no desenvolvimento de aspectos técnicos pode fornecer excelente subsídio para um aprimoramento vocal em que texto e música não se distanciem, ao mesmo tempo em que elementos como respiração, apoio, ressonância, registração, qualidades das vozes, ataque vocálico, dicção, fraseado, *vibrato*, ornamentações, afinação, etc, possam ser contemplados. O repertório também pode proporcionar o exercício de competências pouco abordadas em aulas tradicionais de canto, como acentuação prosódica, articulação rítmica, entoatividade e improvisação, através de uma prática em que elementos técnicos e expressivos sejam aperfeiçoados de forma integral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Felipe. *O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação*. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Palavra Cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2008.

ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular.* Trad. KOTHE, Flávio. In COHN, Gabriel (org). Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

ALBIN, Ricardo Cravo (org). *Dicionário Houaiss Ilustrado*: Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*: O rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial LTDA., 2013.

ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de; DUPRAT, André de Campos; MINUCELLI, Joelma Calhau; NAVAS, Ana Luiza Gomes Pinto; NUNES, Guilherme Pecoraro. *Canto Belting em inglês e português*: Ajustes do trato vocal, características acústicas, perceptivo-auditivas, descrição fonológica e fonética das vogais. SBFa – Fono 2009 – Anais p.1547.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____ *Ensaio sobre a música brasileira*. Comentário e Hipertextos: MATOS, Cláudia Neiva de. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo*: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.

BAÊ, Tuti; MARSOLA, Mônica. *Canto, uma expressão*: Princípios básicos de técnica vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BAÊ, Tuti. *Canto, uma consciência melódica*: Os intervalos através dos vocalizes. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil* (1971-1999). São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo.

BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos:* 1974-1983: A explosão da música pop no Brasil. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BARROS, José D'Assunção. *Raízes da música brasileira*. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

BEHLAU, Mara; BRASIL, Osíris O. C. do; ZAMPIERI, Sueli A. *Análise de cantores de baile em estilo de canto popular e lírico:* perceptivo-auditiva, acústica e da configuração laríngea. Revista Brasileira de Otorrinolaringologia v. 68, nº 3, 378-86, maio/junho 2002.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene Vocal*: Cuidando da Voz (edição revista e ampliada). SP: Lovise, 1999.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *O livro do jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. Trad. PATRIOTA, Rainer, PUCCIARELLI, Daniel Oliveira. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BEZERRA, Adriana de Almeida. *A caracterização do vibrato nos gêneros lírico e sertanejo*: aspectos acústicos e perceptivo-auditivos. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Saúde) – Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo.

BORÉM, Fausto. *Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante*. Revista Per Musi. Belo Horizonte, nº 22, p.232-230, 2010.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. Revista Per Musi. Belo Horizonte, nº 29, p.39-52, 2014.

_____ *Texto-música-imagem de Elis Regina*: uma análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da Porta, de Chico Buarque e Francis Hime. Revista Per Musi. Belo Horizonte, nº 29, p.53-69, 2014.

BORÉM, Fausto; LOPES, Wilson. *Novena (1964) de Milton Nascimento e Márcio Borges*: primórdios da síntese do Clube da Esquina. Revista Per Musi. Belo Horizonte, nº 30, p.24-39, 2014.

BOSCO, Francisco, *Cinema-canção*. In NESTROVSKI, Arthur (org). *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. *Téchne*: entre a arte e a técnica. Revista Litteris Filosofia, Rio de Janeiro, n.5, jul. 2010. Disponível em <http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/TECHNEANTONIOJACKSON.pdf.> Acesso em 16/05/2015.

BRYAN, Guilherme; VILLARI, Vincent. *Teletema*: A história da música popular através da teledramaturgia brasileira. São Paulo: Dash, 2014.

BUARQUE, Chico. *O tempo e o artista*. Entrevista a Fernando de Barros e Silva. Folha de São Paulo, São Paulo, 26/12/2004. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm> Acesso em: 21 de fevereiro de 2014.

CABRAL, Sérgio. *A Rádio Nacional...* In: Textos do Brasil, n.º 11 – Música Popular Brasileira. Brasília – MRE: Direção Geral Cultural, 2004, p. 85-89.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____ *Jazz à brasileira*. In BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *O livro do jazz*: de Nova Orleans ao século XXI. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

CALDAS, Rebeca dos Santos. Indústria fonográfica *gospel*: a produção de música religiosa dentro das estratégias de mercado. VI ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24671.pdf.> Acesso em 18 de março de 2014.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CARMO JR, José Roberto do. *A voz*: entre a palavra e a melodia. Revista Tereza n° 4/5, 2003.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2013.

_____ *A canção eterna*: letra e música. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi*: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAZES, Henrique. *O choro cantado*: um século de muitas tentativas e poucos acertos. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Palavra Cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2008.

CHEDIAK, Jesus. *A bênção musical de ser carioca e brasileiro*. In CHEDIAK, Almir. *Songbook*: Ivan Lins. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. *O ensino do canto popular brasileiro:* abordagem didática: técnica vocal e *performance.* Goiânia, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *A atuação em teatro musical*: curso completo. Trad. CHAGAS, Ivan. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

DELANNO, Chris. *Mais que nunca é preciso cantar*: o novo método de técnica vocal. Rio de Janeiro: Independent Entertainment International, 2000.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

DIETRICH, *Araçá azul:* uma análise semiótica. São Paulo, 2003. Tese (Mestrado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo.

DRUMMOND, Lorena Badaró; VIEIRA, Naymme Barbosa; OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. *Produção fonoaudiológica sobre voz no canto popular*. São Paulo: Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, nº4, 390-397, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/jsbf/v23n4/v23n4a17>. Último acesso em 14/03/2015.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. *A fala e o canto no Brasil*: Dois modelos de emissão vocal. ARTEunesp, São Paulo, 10: 87-97, 1994.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Mal estar, sofrimento e sintoma. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados* (Tradução de CARVALHO, Pérola de). São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELME, Marcelo Matias. Reflexões para o desenvolvimento de uma metodologia para o canto popular brasileiro. São Paulo, 2011. Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Musical – Universidade Estadual Paulista.

FEATHER, Leonard. *Louis Armstrong e Duke Ellington*. In Berendt, Joachim-Ernst (org). *História do jazz*, como anexo à coleção Gigantes do Jazz. São Paulo: Abril Cultural, 1980/1981.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral*: uma metodologia de preparo vocal para coros. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

FERNANDES, José Nunes. *A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais*: os seresteiros de Conservatória (RJ). São Paulo, 2008. XVI Encontro Nacional da ABEM.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coordenação FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *Com o século nos olhos* – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Brasília 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília.

FRÓES, Romulo. *Nova voz na música brasileira*. Revista Novos Estudos CEBRAP n° 79, 2007.

GARCIA, Walter. *Ouvindo Racionais MC's*. Revista Tereza n° 4/5, 2003.

_____ *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por Todo Canto*: Método de técnica vocal – música popular (2 vols). G4 Edições, 2002.

HANAYAMA, Eliana Midori, TSUJI, Domingos Hiroshi, PINHO, Sílvia Maria Rebelo. *Voz metálica*: estudo das características fisiológicas. Revista CEFAC, São Paulo: v.6, nº4, 2004.

HANSON, Lloyd W. *Voz de cabeça e falsete*. Trad. LEANDRO, Jorge de Jesus Gomes. Flagstaff, Arizona, 2006. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/156173259/Head-Voice-Falsetto>, Acesso em 20/11/2014.

HERSCHMANN, Micael. *Nas bordas do mainstream musical*: Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Trad. NORONHA, Angela. São Paulo: Editora Paz e Terra LTDA., 2012.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Histórias de canções*: Tom Jobim. São Paulo: Leya, 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. *PB cantado*: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Opus v.13, n.2, p. 16-38, Goiânia, dez. 2007.

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. São Paulo 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro*: 2 vols: Vozes médio-agudas/Vozes médio-graves. RJ: Lumiar, 2001.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu*: dois clássicos nos trópicos. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo.

LIMA, Jorge da Cunha. Uma história da TV Cultura. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2008.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. *O pagode dos anos 80 e 90*: centralidade e ambivalência na significação musical. Em Pauta v.13 nº 21. Rio Grande do Sul, 2002.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira*: um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____ *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral) – Universidade de São Paulo.

MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos CEBRAP n° 34, 1992.

_____ *Canção do Exílio* in NESTROVSKI, Arthur (org.). *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____*A Era do Disco*. Revista Piauí nº 89, 2014.

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. São Paulo, 2013. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista.

MATTA, João Osvaldo Schiavon. *Cultura da mídia e celebridades (midiáticas) do contemporâneo*: Madonna e Avril Lavigne. II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.espm.br/ConhecaAESPM/Mestrado/Documents/COLOQUIO%20BXM/S5/joao%20matta.pdf.> Acesso em 24/07/2014.

MELLO, Zuza Homem de. Música com Z: Artigos, reportagens e entrevistas (1957-2014). São Paulo: Editora 34 Ltda., 2014.

MORAIS, Wagner Tadeu Pietropoli, SIQUEIRA, Luiz Eduardo Alves de. *O poder das ondas:* as Rainhas do Rádio. Periódico de Divulgação Científica da FALS, 2008. Disponível em: <http://www.locutor.info/biblioteca/rainhasdoradio.pdf> Acesso em 11/10/2014.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas do século XX*: O espírito do tempo I - neurose. Trad. SARDINHA, Maura Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70*: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de La Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002.

_____. *Aquarela do Brasil*. In NESTROVSKI, Arthur (org). *Lendo música*: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____ *A música brasileira na década de 1950*. Revista USP nº 87, São Paulo, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____*Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERI, Marcelo Côrtes. *Novo mapa das religiões*. Rio de Janeiro: FGV, CPS, 2011.

NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais*: do barroco ao jazz. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____ *Outras notas musicais*: da idade média à música popular brasileira. São Paulo: Publifolha, 2009.

NESTROVSKI, Lívia Scarinci. *Sambop:* O scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958- 1965). Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NETO, Luiz Costa-Lima. *O cantor Hermeto Pascoal*: os instrumentos da voz. Per Musi, Belo Horizonte, nº22, 2010, p.44-62.

NUNES, Marcos Machado. *O sublime tropical:* transcendência, natureza e nação na formação do romantismo brasileiro. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

PACHECO, Cláudia de Oliveira Lima Camargo; MARÇAL, Márcia; PINHO, Silvia Maria Rebelo. *Registro e cobertura*: arte e ciência no canto. Revista CEFAC, São Paulo, v6, nº 4, 2004.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina*: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance.* In Música Hodie v.11-2. Goiânia:UFGo.

PESSOTTI, Antonio Carlos Silvano. *Influência da técnica vocal sobre a emissão cantada no vernáculo.* Revista Estudos Linguísticos XXXV, 2006. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/495.pdf Acesso em 11/10/2014.

PICCOLO, Adriana Noronha. *O canto popular brasileiro*: uma análise acústica e interpretativa. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz brasileiro e fricção de musicalidades*. (Versão em português, não publicada. Disponível em <https://www.academia.edu/5253225/Jazz_Brasileiro_e_Fric%C3%A7%C3%A3o_de_Musicalidades_2003_-_vers%C3%A3o_em_portugu%C3%AAs_n%C3%A3o_publicada_ >Trad. PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Brazilian jazz and friction of musicalities* in ATKINS, E. Taylor (Ed.). *Planet jazz*: Transnational studies of the "Sound of Surprise", University Press of Mississippi, 2003.

PINHEIRO, Thiago Martins. *Quem canta deveria ser como quem reza*. In GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.
PINHO, Sílvia M. Rebelo. Manual de higiene vocal para profissionais da voz. São Paulo: Pró-Fono, 1997.

QUEIROZ, Alexei Alves de. *Canto popular*: pensamentos e procedimentos de ensino na UNICAMP. Campinas, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

QUINTEIRO, Eudosia A. *Estética da voz*: Uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

RAMALHO, Elba Braga. *Aspectos do falar nordestino em Samarica Parteira*. Revista De Letras n° 20, v.1/2, 1998.

RAMALHO, Renan Vinicius Alves. *Vozes da Nação*: um estudo sobre o Nação Zumbi e sua relação com a cultura regional. Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal: nº4, julho/dezembro de 2013.

RENNÓ, Carlos. *O vôo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014.

RUBIM, Mirna. *Teatro musical contemporâneo no Brasil*: sonho, realidade e formação profissional. Revista Poiésis n° 16, 2010.

SALOMÃO, Gláucia Laís. *Registros vocais no canto*: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – PUC.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB* In CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (org.). *Decantando a República v1* – Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____ *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular*: profissional e amador. RJ: Lumiar, 2000.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto*: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2009.

SARAIVA, Joana. *Da influência do jazz e outras notas*: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio César Valladão & NAVES, Santuza Cambraia (org). *Leituras sobre música popular*: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHIOZZI, Bruno. *A importância de Pres*. Billie Holiday/ Gigantes do Jazz. São Paulo: Abril Cultural, 1980/1981.

_____ *Dinah e a "linha dura".* Dinah Washington/ Gigantes do Jazz. São Paulo: Abril Cultural, 1980/1981.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2009.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras v.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras v.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2006.

SIGNORI, Paulo César. *Tamba Trio*: A trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. *"Foi Assim"*: Múltiplas narrativas do audiovisual e a cultura amazônica. Revista História, imagem e narrativas, nº7, ano 3, 2008. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br/edicao7setembro2008/edicao7.php> Acesso em 29/01/2015.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1998.

SOUZA, Pedro de. SILVA, Amanda da. *Cantoras do rádio*: subjetivação e singularidade. Anais do CELSUL, 2008. Disponível em: <http://www.celsul.org.br/Encontros/08/prosodia_como_indice_subjetivacao.pdf>Acesso em 09/10/2014.

SOUZA, Pedro de. *Sonoridades vocais*: Narrar a voz no campo da canção popular. Revista Outra Travessia, nº17, 2014. Disponível em < https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p99> Acesso em 26/05/2015.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____ *Semiótica da canção:* Melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta Ltda., 2007.

_____ *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____*Todos entoam*. Ensaios, conversas e lembranças. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. *Música do teatro de revista como ferramenta didática no ensino do canto em português*: uma sugestão pedagógica. Rio de Janeiro, 2006. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Educação Artística – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais. São Paulo: Planeta, 2013.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira*: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo: Art, 1986.

UCELLA, Orlando Brandão; LIMA, Tânia. O maracatu afrociberdélico de Chico Science e Nação Zumbi. Revista Brasileira de Estudos da Canção. Natal: nº 4, julho/dezembro de 2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada*: Prosódia musical na canção brasileira popular. Brasiliana Revista da Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro: v.2, 1999.

_____ *Música sertaneja e globalização.* In TORRES, Rodrigo. *Música Popular en América Latina.* Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p.47-60.

_____ *B. Rockin' Liverpool:* Significado e competência musical. Rio Grande do Sul, Revista Em Pauta v.14, nº 23, 2003. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9405>. Acesso em 20/11/2014.

_____ *Novos Ritmos e Nomes*: Marisa Monte, Carlinhos. In: Textos do Brasil, n.º 11 – Música Popular Brasileira. Brasília – MRE: Direção Geral Cultural, 2004, p. 121-129.

_____ *Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular*. In MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org). *Palavra Cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda., 2008.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

_____. Ai, se eu te pego! *A canção como sintoma da instantaneidade midiática*. In BORNHAUSEN, Diogo Andrade; MIKLOS, Jorge; SILVA, Maurício Ribeiro da (org). *CISC 20 anos*: Comunicação, cultura e mídia.
São Paulo: BLUECOM Editora, 2012.

VARGAS, Herom. Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar*: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Coleção Aplauso, 2005.

_____ *As grandes vedetes do teatro de revista*. São Paulo:
Imprensa Oficial do Estado: Coleção Aplauso, 2010.

_____ *Teatro musical*: da tradição ao contemporâneo – Revista Poiésis nº 16, 2010.

_____ *Melodrama e tecnologia no musical brasileiro* – Anais do V Congresso ABRACE Belo Horizonte, UFMG – Campus Pampulha 28 a 31 de outubro 2008.

VIANNA, Hermano. *Funk e cultura popular carioca*. Estudos Históricos, v.3, nº6, 1990.

_____ *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Luiz Werneck. *Os "simples" e as classes cultas na MPB* In CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (org.). *Decantando a República v1* – Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A escola do desvendar da voz:* um caminho para a redenção na arte do canto. Trad. CARDOSO, Jacira. São Paulo: Antroposófica, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

_____ *Letras, músicas e acordes cifrados*. In CHEDIAK, Almir. *Songbook*: Caetano Veloso vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

_____ *Sem receita*: Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

YÚDICE, George. *Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música* (Trad. PEREIRA, Fernando A.; HERSCHMANN, Micael). In HERSCHMANN, Micael (org). *Nas bordas do mainstream musical*: Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. EccoS Revista Científica n° 1, v.3, 2001.

_____ *Secos & Molhados*: o novo sentido da encenação da canção. In: VII Congresso Latino americano - IASPM-AL, 2006.

APÊNDICES

Conteúdo do CD anexo: Recital para voz e piano

O recital de mestrado foi apresentado na sala de cinema da Casa do Lago, na UNICAMP, em 08/07/2015, mesmo dia da defesa da dissertação, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre. A proposta desse recital foi ilustrar algumas passagens da dissertação e apresentar os diversos modos com que o intérprete popular pode se relacionar com o cancioneiro brasileiro. Foram destacadas maneiras de extrair sentidos diversos das canções através de recursos estilísticos como prolongações de notas e vibratos, valorização dos recortes rítmicos, canto falado, improvisação rítmica e atrasos e antecipações, por exemplo, assim como sonoridades típicas das vozes populares, como falsetes e voz aberta. A opção pelo uso do microfone num teatro relativamente pequeno se deu para valorizar sua importância no canto popular, uma vez que o aparelho permite, por exemplo, interpretações intimistas, em que pequenos detalhes, como respirações, podem ser explorados de forma expressiva. A escolha do repertório ressalta características próprias de nossa canção, como o diálogo intenso entre o universo erudito e o popular e melodias que têm sua origem em inflexões da fala. Eis o repertório, na sequência em que foi apresentado:

Bambino (Ernesto Nazareth/ José Miguel Wisnik). Este tango brasileiro foi publicado em 1907, recebendo letra de Catulo da Paixão Cearense entre 1908 e 1912 (segundo o site do IMS). José Miguel Wisnik fez uma nova letra quase 100 anos depois, registrada no disco de Elza Soares *Do Cóccix Até o Pescoço*, de 2002. No recital serve para ilustrar as passagens da dissertação que ressaltam a proximidade de nossa canção popular com o universo erudito. Esta característica também está presente em outras canções do repertório, e, em particular, nas próximas três músicas.

Canção em Modo Menor (Coração em Prece) (Tom Jobim/ Vinicius de Morais). Canção de 1962. Sua presença no recital enfatiza o traço elaborado da música popular brasileira também no caso das letras. Após a estréia de Vinicius de Moraes como

cancionista, tivemos diversos letristas que se alternaram entre a área acadêmica, o livro e a música.

A Ostra e o Vento (Chico Buarque). Para ressaltarmos a influência impressionista desta canção inserimos em seu arranjo uma citação à linha da flauta da introdução de *Prélude à l'après-midi d'un faune,* de Claude Debussy, semelhante ao motivo cromático utilizado por Chico. O impressionismo musical influencia nossa música popular desde Caymmi e Jobim.

Chovendo na Roseira (Tom Jobim). O verso "a frescura das gotas úmidas", utilizado por Jobim nesta canção, provém da "Seresta nº9", "Abril", de Heitor Villa-Lobos e Ribeira Couto. Citamos o trecho da seresta que antecede a frase – que utilizamos como ligação entre as duas músicas – interpretando-o de forma coloquial para ressaltar a semelhança entre os universos musicais de Villa-Lobos e de Tom Jobim, que tinha o compositor como referência declarada.

O Futebol (Chico Buarque). Chico, nessa canção, aspira ter, em seu ofício de compositor, a mesma perícia dos jogadores de futebol que admira, utilizando o jargão próprio do esporte para criar uma letra inusitada, que, aliada a uma melodia repleta de saltos e dissonâncias, evoca os movimentos dos atletas. Em sua análise da canção para o livro *O Vôo das Palavras Cantadas*, Rennó demonstra que através do impecável desempenho técnico e grau de criatividade o cancionista cumpriu seu objetivo. A comparação feita por Chico Buarque remete à de Luiz Tatit, quando este diz que o cancionista parece o malabarista, equilibrando texto e música para daí extrair os mais diversos sentidos, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Também os cantores administram letra e melodia, e muitas vezes "desequilibram" a versão do autor em prol de sua própria interpretação da canção, tornando-se, muitas vezes, co-autores.

Modular Paixões (André Mehmari/ Luiz Tatit). Os intérpretes podem, por exemplo, valorizar os aspectos passionais das canções ao investirem em prolongações de notas, vibratos, rubatos e contrastes de dinâmica, entre outros recursos. Algumas canções favorecem de forma especial esses procedimentos, como esta "Modular Paixões", por possuírem andamentos lentos, grande extensão melódica, saltos e dissonâncias. A própria

letra da canção brinca com essas características, ao dizer que "A paixão é assim, tem muitos graus, varia/ Se crescer demais pode causar imensa comoção".

Ângulos (Arrigo Barnabé/ Eduardo Gudin/ Caetano Veloso). Uma bossa nova "atonal", que também favorece os conteúdos passionais, pois os consecutivos saltos dissonantes simulam a busca infrutífera do protagonista rejeitado. Ao constatar o término da relação através da frase "Vamos parar", dita pelo interlocutor, o enunciador "perde o chão", percebendo fragmentos aleatórios de objetos: "Curvas dos sapatos/ Espelhando esquinas", "Automóveis pretos/ Refletem sapatos", "Unha sobre a louça", "Na sua voz/ Passam tantas notas que não/ Param pra pedir pra parar", "Você me diz/ Vamos parar".

Eu Sambo Mesmo (Janet de Almeida) / Pra que Discutir com Madame (Janet de Almeida/ Haroldo Barbosa). Mas o tratamento pode ser no sentido inverso. Reduzindo a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, o cancionista produzirá uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes, valorizando, então, a ação. João Gilberto, ao explorar de maneira precisa os recortes rítmicos, se tornou um mestre na interpretação desse tipo de canção, imortalizando essas duas obras de Janet de Almeida.

Casa Forte (Edu Lobo). O cantor também pode aproximar a voz do instrumento, explorando timbres e muitas vezes abdicando do texto. Canções como "Casa Forte", que não possui letra, são ideais para intérpretes que se afinam com uma proposta vocal instrumental, abrindo espaço, inclusive, para a improvisação.

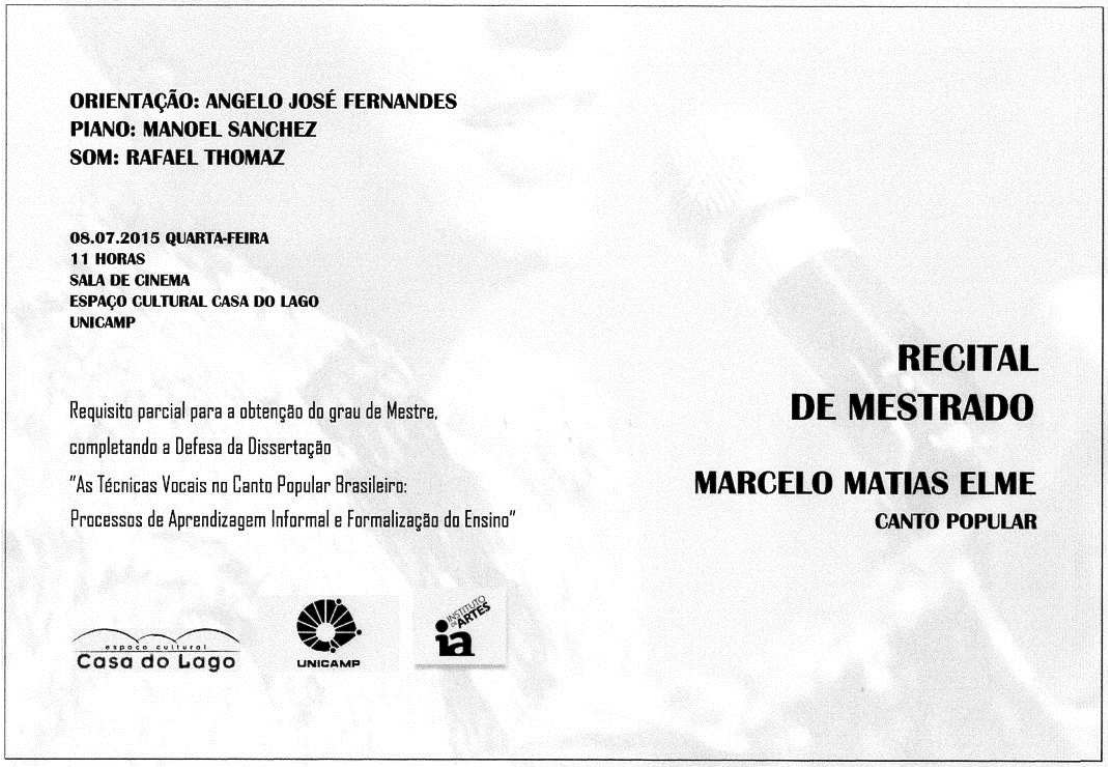
Novena (Milton Nascimento/ Márcio Borges). Milton Nascimento é um dos cantores que gosta de enveredar por vocalizações e outras abordagens instrumentais. Esta canção, apesar de possuir letra, favorece este tipo de canto por possuir grande extensão e notas longas. A solução encontrada pelo intérprete para executar sua própria e inusitada composição foi dividir os vocais entre voz de peito e falsetes. A sensibilidade de Milton levou-o a destacar as passagens de voz do falsete para o peito nos momentos em que o texto se torna mais enfático: "Ao lugar mais fundo, fundo, fundo/ <u>mais que o mar</u>", "A explosão de toda luz/ <u>A chama, chama, chama, chama</u>", "É pelos <u>malditos</u>/ <u>Deserdados desse chão</u>". A análise desta interpretação, de Borém e Lopes, está na página 115 desta dissertação. A distinção entre falsete e voz de peito foi mantida. A escolha de uma voz que não seja

uniforme em toda sua extensão procura mostrar que no canto popular os parâmetros são diferentes do canto lírico, que busca atenuar as passagens através da cobertura vocal.

Conversa de Botequim (Noel Rosa/ Vadico). Bosco, na página 190 desta dissertação, lembra que na canção popular brasileira – em que a melodia redimensiona a letra e vice-versa – a entonação funciona como um "lubrificante, um recurso que visa equacionar a tensão estrutural da canção". Já Tatit, na página 189 nos diz que "a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista". Intérpretes como Carmen Miranda, Maria Bethânia e Ná Ozzetti são especialistas em revelar a fala que existe por trás das melodias das canções. E em algumas canções este tipo de interpretação é quase inevitável, como no caso da canção prosódica "Conversa de Botequim".

Língua (Caetano Veloso)/ Inclassificáveis (Arnaldo Antunes). A escolha por encerrar o recital com o rap surgiu devido às diversas alusões que a dissertação faz à entrevista de Chico Buarque, em que este questiona se o gênero estaria substituindo a canção popular realizada durante todo o século XX. A ideia foi encontrar pontos em comum entre o rap e a canção brasileira, atenuando as acentuações e recortes rítmicos típicos do gênero e explorando as entonações da fala de forma mais fluida, além de prolongar as notas, encontrando, assim, uma melodia na fala. O arranjo do rap "Língua" remete a um dos homenageados de Caetano nessa música, Arrigo Barnabé, através dos acordes e melodias atonais realizados pelo piano. No final da apresentação, o ato simbólico do pianista Manoel Sanchez – que deixa seu instrumento para acompanhar com um pandeiro, ao ritmo de uma embolada, um trecho do rap "Inclassificáveis" – resume a apresentação, que parte de obras mais ligadas à tradição erudita para encerrar com um estilo básico e moderno. Dessa maneira, diversos tipos de abordagem vocal foram apresentados, das interpretações mais líricas, passando pelas rítmicas, pelas instrumentais e chegando até o canto falado.

Programa do recital



ORIENTAÇÃO: ANGELO JOSÉ FERNANDES
PIANO: MANOEL SANCHEZ
SOM: RAFAEL THOMAZ

08.07.2015 QUARTA-FEIRA
11 HORAS
SALA DE CINEMA
ESPAÇO CULTURAL CASA DO LAGO
UNICAMP

Requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre,
completando a Defesa da Dissertação
"As Técnicas Vocais no Canto Popular Brasileiro:
Processos de Aprendizagem Informal e Formalização do Ensino"

RECITAL
DE MESTRADO

MARCELO MATIAS ELME
CANTO POPULAR

espaço cultural Casa do Lago

UNICAMP

INSTITUTO ARTES ia

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada na figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.

Luiz Tatit (trecho do livro *O Cancionista*)

1. **BAMBINO (Ernesto Nazareth/ José Miguel Wisnik)**
2. CANÇÃO EM MODO MENOR (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes)
3. A OSTRA E O VENTO (Chico Buarque) Citação: Prélude à l'après-midi d'un faune (Claude Debussy)
4. CHOVENDO NA ROSEIRA (Tom Jobim) Citação: ABRIL-Seresta nº9 (Heitor Villa-Lobos/ Ribeira Couto)
5. **O FUTEBOL (Chico Buarque)**
6. MODULAR PAIXÕES (André Mehmari/ Luiz Tatit)
7. ÂNGULOS (Arrigo Barnabé/ Eduardo Gudin/ Caetano Veloso)
8. EU SAMBO MESMO/ PRA QUE DISCUTIR COM MADAME? (Janet de Almeida)
9. **CASA FORTE (Edu Lobo)**
10. NOVENA (Milton Nascimento/ Márcio Borges)
11. **CONVERSA DE BOTEQUIM (Noel Rosa/ Vadico)**
12. LÍNGUA (Caetano Veloso)/ INCLASSIFICÁVEIS (Arnaldo Antunes)