UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MATEUS VINICIUS CORUSSE

A PEDAGOGIA VOCAL NO CANTO POPULAR BRASILEIRO: ESTÉTICA, TÉCNICA E FORMALIZAÇÃO NAS ESCOLAS TÉCNICAS E CONSERVATÓRIOS PÚBLICOS DE SÃO PAULO

CAMPINAS

2021

MATEUS VINICIUS CORUSSE

A PEDAGOGIA VOCAL NO CANTO POPULAR BRASILEIRO:
ESTÉTICA, TÉCNICA E FORMALIZAÇÃO NAS ESCOLAS TÉCNICAS E CONSERVATÓRIOS PÚBLICOS DE SÃO PAULO

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: Regina Machado.

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Mateus Vinicius Corusse, e orientado pela profa. Dra. Regina Machado.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C818p

Corusse, Mateus Vinicius, 1991-
A pedagogia vocal no canto popular brasileiro : estética, técnica e formalização nas escolas técnicas e conservatórios públicos de São Paulo / Mateus Vinicius Corusse. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Regina Machado.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Voz. 2. Voz - Educação. 3. Canto popular. 4. Música popular brasileira. 5. Professores de canto. I. Machado, Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Vocal pedagogy in brazilian popular singing : esthetic, technique and formalization in public technical schools and conservatories in São Paulo
Palavras-chave em inglês:
Voice
Voice - Education
Popular singing
Brazilian popular music
Singing teachers
Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática
Titulação: Doutor em Música
Banca examinadora:
Regina Machado [Orientador]
Joana Mariz de Sousa
Gláucia Laís Salomão
Angelo José Fernandes
Thais dos Guimarães Alvim Nunes
Data de defesa: 31-05-2021
Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-4537-9814
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/3675110446700897

COMISSÃO EXAMINADORA
DA DEFESA DE DOUTORADO

MATEUS VINICIUS CORUSSE

ORIENTADORA: Regina Machado

MEMBROS:

1. Profa. Dra. Regina Machado
2. Prof. Dr. Angelo José Fernandes
3. Profa. Dra. Gláucia Laís Salomão
4. Profa. Dra. Joana Mariz de Sousa
5. Profa. Dra. Thais dos Guimarães Alvim Nunes

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 31.05.2021

À Marcos, Eleni,
Carol, Marcos H.,
Melissa e Larissa,
minha família

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo incessante amor e misericórdia em minha vida.
Totus tuus Mariae!

À Melissa, minha esposa. Obrigado por me amar e incentivar desde quando eu sequer sabia que seria músico. Tudo isso é fruto da caminhada que sonhamos.

À Marcos e Eleni, meus pais. Obrigado por me ensinarem a enxergar a beleza através das suas vidas e exemplos. Vocês são os artistas mais importantes da minha vida!

À Carol, Marcos e Larissa, meus irmãos. Obrigado por serem o meu sustento. Nada disso seria possível sem vocês. A competência e virtude de vocês me inspiram!

À Regina Machado. Obrigado pelo carinho, paciência, confiança, acolhida e por todo o conhecimento. Eu jamais poderia imaginar o quanto esses quatro anos seriam transformadores para mim. Muito obrigado por me conduzir durante todo esse caminho!

À Joana Mariz. Se sei qualquer coisa consistente sobre fisiologia e acústica da voz cantada, a culpa e o mérito são seus. Muito obrigado!

Ao Conservatório de Tatuí, EMESP Tom Jobim e ETEC de Artes pela viabilização da realização desta pesquisa.

À Ana Malta, Andrea dos Guimarães, Bia Goes, Edmo Guimarães, Geni Barbosa, Raquel Figueiredo, Simone Cabrera, Tiago Kaltenbacher e Zé Luiz Mazziotti. Obrigado pela acolhida e por tamanha generosidade. Não consigo mensurar o quanto foi enriquecedor estar junto de cada um de vocês.

À Alan Gomes, Amanda Mara, Camila Santos, Carla Silva, Daniela Alarcon, Daniella Goes, Gabriel Potel, Fernando Oldenburg, Jacque Falcheti, Jefferson Rodrigues, Jonathas Silva, Kleyton Silva, Larissa Finocchiaro, Lisiane Ormondes, Luiza Mello, Lutiano

Santos, Mara Vecchia, Mariana Pereira, Mikaela da Silva, Murilo Luz, Nicole Sacramento, Olivia Mozzone, Ricardo Fenerich, Santiago Rodriguez, Vinicius Maganha e Vitor Gomes. Obrigado pela partilha e disponibilidade. Que por suas colaborações possamos aprofundar os conhecimentos da pedagogia vocal do canto popular brasileiro.

À Regina Machado e Consiglia Latorre pelas entrevistas generosamente concedidas e por tanto empenho na construção do ensino do canto popular de nosso país.

À Carol, Melissa, Larissa, Yasmin, Marcos e Alexandra pelo indispensável apoio durante os processos de escrita nesses últimos anos.

À Luiz Sanches, pela amizade e pela parceria profissional que tanto me fez crescer no estudo e conhecimento sobre o ensino da voz cantada.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da Unicamp, pela possibilidade da realização desta pesquisa e por todos os conhecimentos. Obrigado ao Vox Mundi pelas trocas, estudos e diálogos que tanto enriqueceram este trabalho.

À professora Ana Carolina Constantini, pela acolhida nas disciplinas de voz do curso de Fonoaudiologia da Unicamp. Ao Centro de Estudos da Voz (CEV), por todos os conhecimentos proporcionados durante o FIV. À pós-graduação em Pedagogia Vocal da Faculdade Santa Marcelina (FASM), por todas as experiências e reflexões. Todos esses saberes e vivências foram fundamentais para a concretização desta pesquisa.

Aos meus alunos, pelo constante exercício de reflexão sobre o ensino e aprendizagem do canto e pela paciência durante o processo do doutorado.

A todos os meus amigos e familiares, por fim, por estarem ao meu lado em todos os momentos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Número do processo de concessão da bolsa de pesquisa: 88882.180251/2018-01.

RESUMO

Introdução: A pedagogia vocal voltada para o canto popular constitui um campo recente e crescente. Especificamente em relação ao canto popular brasileiro, a literatura da área ainda apresenta várias lacunas. A pluralidade de qualidades vocais presentes nesse tipo de canto, bem como o seu histórico de aprendizado informal, aponta para questionamentos de como seriam concebidos os processos educativos em contextos formais. **Objetivo:** Em vista dessa situação, o presente estudo tem como objetivo compreender como e com quais critérios técnicos e estéticos são formados os cantores populares em contextos formais de ensino a partir da investigação da pedagogia vocal desenvolvida nos cursos de canto popular dos conservatórios e escolas técnicas públicos do estado de São Paulo. **Métodos:** Três escolas técnicas e conservatórios públicos localizados no estado de São Paulo constituem-se como locais de pesquisa: Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí), Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim) e Escola Técnica de Artes (ETEC de Artes). Os aportes teóricos do estudo partem das ciências da voz, da música e canto populares e da pedagogia vocal. A pesquisa possui uma abordagem qualitativa e se configura como um estudo de caso múltiplo. Como instrumentos de coleta de dados foram realizadas observações das aulas, entrevistas com alunos e professores e o estudo de documentos institucionais. Como método de análise foi empregada a análise de conteúdo. **Resultados:** Os dados organizam-se a partir das concepções técnicas e estéticas da voz na música popular brasileira, os procedimentos didáticos e metodológicos empregados e a formalização dos processos de ensino. Alguns pontos destacados são: a diversidade das propostas pedagógicas dos cursos, a possibilidade de identificação das referências pelas quais são concebidas as práticas docentes, a disparidade entre as abordagens dos professores, a tendência ao emprego de uma estética vocal específica relacionada com a pedagogia tradicional, a saúde e eficiência vocais e a manutenção das qualidades das vogais típicas da forma articular de cada cantor, o distanciamento dos conhecimentos da fisiologia e acústica da voz e a definição de uma genealogia da música popular como fio condutor dos processos de ensino. **Considerações:** Não foi possível observar um perfil institucional de ensino, de modo que as escolas se constituem como agrupadoras das pedagogias vocais de cada professor, que embora tenham perspectivas em comum, são singulares.

Palavras-Chave: Voz. Voz - Educação. Canto Popular. Música Popular Brasileira. Professores de canto.

ABSTRACT

Introduction: Vocal pedagogy focused on popular singing is a recent and growing field. Specifically in relation to Brazilian popular singing, the literature of the area still has several gaps. The plurality of vocal qualities present in this type of singing, as well as its history of informal learning, points to questions about how educational processes are conceived in formal contexts. **Objective:** In view of this situation, the present study aims to understand from the investigation of vocal pedagogy developed in popular singing courses at public conservatories and technical schools in the state of São Paulo how and with which technical and esthetic criteria popular singers are formed in formal teaching contexts. **Methods:** Three technical schools and public conservatories located in the state of São Paulo are investigated in this research: Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatorio de Tatuí), Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim) and Escola Técnica de Artes (ETEC de Artes). The theoretical contributions of the study start from the sciences of voice, popular music and singing and vocal pedagogy. The research has a qualitative approach and is configured as a multiple case study. As data collection instruments, class observations, interviews with students and teachers, and the study of institutional documents were carried out. As a method of analysis, content analysis was used. **Results:** The data are organized in reflections about the technical and esthetic conceptions of the voice in Brazilian popular music, the didactic and methodological procedures employed, and the formalization of the teaching processes. Some points highlighted are: the diversity of the pedagogical proposals of the courses; the possibility of identifying the references by which the teaching practices are conceived; the disparity between the teachers' approaches; the tendency to employ a specific vocal esthetic related to traditional pedagogy; vocal health and efficiency and the maintenance of typical vowel qualities of each singer's articulation form; the distancing from knowledge of voice physiology and acoustics; and the definition of a genealogy of popular music as the guiding thread of the teaching processes. **Considerations:** It was not possible to observe an institutional teaching profile, so that the schools are constituted as the grouping of the vocal pedagogies of each teacher, which, although they have common perspectives, are unique.

Keywords: Voice. Voice - Education. Popular singing. Brazilian Popular Music. Singing Teachers.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Questão de pesquisa.....	p. 019
FIGURA 2	Objetivos da pesquisa.....	p. 019
FIGURA 3	Cartilagens da laringe.....	p. 025
FIGURA 4	Músculos da laringe.....	p. 027
FIGURA 5	Estrutura histológica da prega vocal em secção coronal.....	p. 029
FIGURA 6	Fases do ciclo glótico.....	p. 030
FIGURA 7	Músculos inspiratórios e expiratórios.....	p. 032
FIGURA 8	Aspectos da fonação na produção vocal.....	p. 037
FIGURA 9	Harmônicos dispostos no espectro.....	p. 038
FIGURA 10	Pregas vocais nos modos de fonação.....	p. 041
FIGURA 11	Mecanismos laríngeos.....	p. 043
FIGURA 12	Extensão dos mecanismos laríngeos.....	p. 044
FIGURA 13	Termos associados aos mecanismos laríngeos.....	p. 045
FIGURA 14	Configuração das pregas vocais em M1 e M2.....	p. 046
FIGURA 15	Cavidades e articuladores do trato vocal.....	p. 049
FIGURA 16	Representação dos formantes.....	p. 050
FIGURA 17	Síntese da produção vocal.....	p. 051
FIGURA 18	Manobras articulatórias e frequência dos formantes.....	p. 052
FIGURA 19	Forma articulatória das vogais.....	p. 053
FIGURA 20	Trapézio das vogais e formantes.....	p. 054
FIGURA 21	Formantes das vogais [a], [i] e [u].....	p. 054
FIGURA 22	Mapa dos formantes F1 e F2 nas vogais.....	p. 055
FIGURA 23	Logo das instituições pesquisadas.....	p. 066
FIGURA 24	Fotos dos locais de pesquisa.....	p. 067
FIGURA 25	Abordagens observadas nas práticas dos professores.....	p. 115
FIGURA 26	Abordagem didática dos professores.....	p. 116
FIGURA 27	Motivações para ingresso nos cursos de canto.....	p. 119
FIGURA 28	Sonoridade e procedimentos técnicos observados.....	p. 137

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Componentes dos exercícios e resposta do aparelho vocal.....	p. 060
QUADRO 2	Professores e alunos participantes da pesquisa.....	p. 069
QUADRO 3	Grade Curricular do Curso de Canto MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí.	p. 078
QUADRO 4	Concepções e ensino de Ana Malta.....	p. 081
QUADRO 5	Concepções e ensino de Bia Goes.....	p. 083
QUADRO 6	Concepções e ensino de Edmo Guimarães.....	p. 085
QUADRO 7	Conteúdo programático das provas de teoria e percepção musical.....	p. 089
QUADRO 8	Conteúdo da prova prática do curso de canto popular da EMESP.....	p. 089
QUADRO 9	Grade Curricular do Curso de Canto Popular da EMESP.....	p. 090
QUADRO 10	Concepções e ensino de Andrea dos Guimarães.....	p. 093
QUADRO 11	Concepções e ensino de Zé Luiz Mazziotti.....	p. 095
QUADRO 12	Grade Prova de aptidão do curso da ETEC de Artes.....	p. 098
QUADRO 13	Grade Curricular do Curso Técnico em Canto ETEC de Artes.....	p. 099
QUADRO 14	Concepções e ensino de Geni Barbosa.....	p. 102
QUADRO 15	Concepções e ensino de Raquel Figueiredo.....	p. 104
QUADRO 16	Concepções e ensino de Simone Cabrera.....	p. 106
QUADRO 17	Concepções e ensino de Tiago Kaltenbacher.....	p. 108
QUADRO 18	Alunos de canto participantes da pesquisa.....	p. 118
QUADRO 19	Concepções sobre a natureza estética do canto popular.....	p. 121
QUADRO 20	Concepções docentes sobre a natureza estética do canto popular.....	p. 126
QUADRO 21	Concepções discentes sobre a natureza estética do canto popular.....	p. 128
QUADRO 22	Concepções a respeito da respiração.....	p. 130
QUADRO 23	Concepções a respeito dos registros.....	p. 131
QUADRO 24	Programa de escuta de Regina Machado.....	p. 140
QUADRO 25	Repertório abordado pelos docentes.....	p. 142

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... p. 014

1. CAPÍTULO 1: ANATOMOFISIOLOGIA E ACÚSTICA DA VOZ CANTADA..... p. 022
1.1 O MODELO FONTE-FILTRO..... p. 023
1.2 ANATOMOFISIOLOGIA DA LARINGE..... p. 025
1.3 PREGAS VOCAIS..... p. 028
1.4 RESPIRAÇÃO E ORGANIZAÇÃO CORPORAL..... p. 031
1.5 FONAÇÃO..... p. 036
1.6 RESSONÂNCIA..... p. 047
1.7 TREINAMENTO E EXERCÍCIOS VOCAIS..... p. 058

2. CAPÍTULO 2: MÉTODOS..... p. 063
2.1 DELIMITAÇÃO DOS LOCAIS DE PESQUISA..... p. 064
2.2 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS..... p. 068
2.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS DADOS..... p. 071

3. CAPÍTULO 3: PROPOSTAS PEDAGÓGICAS DOS CURSOS DE CANTO..... p. 074
3.1 CONSERVATÓRIO DE TATUÍ..... p. 074
3.1.1 Contexto, estrutura e histórico institucional..... p. 074
3.1.2 O curso de Canto MPB/Jazz..... p. 077
3.1.3 Professores do Conservatório e suas concepções de ensino..... p. 079
3.2 EMESP TOM JOBIM..... p. 086
3.2.1 Contexto, estrutura e histórico institucional..... p. 086
3.2.2 O curso de Canto Popular..... p. 088
3.2.3 Professores da EMESP e suas concepções de ensino..... p. 092
3.3 ETEC DE ARTES..... p. 096
3.3.1 Contexto, estrutura e histórico institucional..... p. 096
3.3.2 O curso de Canto..... p. 097
3.3.3 Professores da ETEC e suas concepções de ensino..... p. 101

4. CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA PEDAGOGIA VOCAL..... p. 109
4.1 CONCEPÇÃO E GENEALOGIA DO ENSINO DE CANTO POPULAR..... p. 109

4.2 OS ALUNOS DE CANTO POPULAR..... p. 117
4.3 ORGANIZAÇÃO PEDAGÓGICA..... p. 120
4.4 TÉCNICA E SONORIDADE APLICADAS..... p. 125
4.5 PERSPECTIVAS SOBRE A ABORDAGEM CANCIONAL..... p. 138
4.6 PERFIL INSTITUCIONAL E PRÁTICA DOCENTE..... p. 144
4.7 ENTRE A FORMATAÇÃO E O ESPONTÂNEO..... p. 146

5. CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES..... p. 150
5.1 PONTO DE PARTIDA..... p. 150
5.2 O QUE SE OBSERVOU..... p. 151
5.3 POSSÍVEIS CAMINHOS..... p. 155

REFERÊNCIAS..... p. 156

APÊNDICES..... p. 166

INTRODUÇÃO

Um dos aspectos mais interessantes no canto popular brasileiro é a variedade de vozes que o constituem. Cada cantor, com sua qualidade vocal, gesto interpretativo e persona artística imprimiu na história da música uma marca, contribuindo com a construção de um corpo diverso, mas não por isso menos emaranhado de diálogos, referencias e relações, colaborando, assim, na fundação de uma tradição.

A aprendizagem desse canto se desenvolveu num processo dinâmico e diverso. Segundo Machado (2012, p. 21), o autodidatismo e a intuição constituíram características marcantes no desenrolar da história do canto popular brasileiro. Logo entre os primeiros intérpretes, a aprendizagem se dava de modo informal, a partir da escuta e da imitação. Também Piccolo aponta que "tal como outras manifestações da cultura popular, a interpretação da MPB tem sido aprendida e repassada de geração a geração. O cantor popular, na maioria das vezes, aprende seu ofício ouvindo e imitando." (PICCOLO, 2006, p. 4).

É interessante observar que essa característica não é exclusiva do canto popular. Através de obras como as de Lã (2014), Stark (2008) e Mariz (2013), é possível traçar um panorama do desenvolvimento da história da pedagogia vocal e verificar que também o canto lírico se desenvolveu desse modo, tendo apenas já passado pela formalização e sistematização de seus processos de ensino e aprendizagem.

Segundo Callaghan (1998), no desenvolvimento da história do ensino de canto, destacou-se a necessidade da formação dos cantores solo para a execução de novas canções e óperas a partir do século XVII. Os primeiros tratados surgidos não faziam uma diferenciação entre os parâmetros vocais e musicais (MARIZ 2013; MILLER, 2017b). Desse modo, não havia ainda a noção de técnica vocal como área autônoma. As indicações eram voltadas para o "estabelecimento de regras estilísticas a serem cumpridas por aqueles interessados em seguir carreira no canto, tais como o cuidado com a afinação, a boa articulação e dicção, o bom gosto na ornamentação, a postura e a qualidade ideal da voz" (MARIZ, 2013, p. 17).

Aos poucos, surgem várias escolas de canto pela Europa. No século XVIII já há uma preocupação técnica mais evidente nos tratados, mas somente no século seguinte, juntamente do pensamento positivista, é que a voz passa a ser vista "como objeto de

investigação lógica e científica" (MARIZ, 2013, p. 18). A partir de tais bases é que se constitui o conceito de técnica vocal como ele é conhecido até os dias atuais.

No século XIX, Manuel García II faz as primeiras observações *in vivo* da laringe. Ressalte-se como desde o início os professores de canto foram fundamentais para o estabelecimento do que futuramente se configuraria como ciências da voz. Duas abordagens se destacavam no período: a de Francesco Lamperti, que considerava os aspectos da fisiologia de modo mais impressionístico e a de Garcia, cujo ensino era baseado no conhecimento obtido por suas observações do aparelho fonador.

Até então, como aponta Lã (2014, p. 266), o modelo de aprendizagem vigente era baseado na transmissão oral e na relação mestre-aprendiz. As principais ferramentas didáticas eram o exemplo do professor e a imitação. Havia a busca por professores que fossem excelentes *performers* e a terminologia aplicada variava, mesclando aspectos de propriocepção, imagens mentais e, posteriormente, aspectos anatômicos.

No século XX, principalmente em sua segunda metade, houve uma significativa evolução tecnológica que trouxe novas possibilidades para o estudo da voz. O desenvolvimento de procedimentos como a Espectrografia e a Imagem por ressonância magnética (MRI) possibilitaram um grande avanço nas análises das pesquisas. Não só cientistas pesquisavam sobre voz, mas também professores, como, por exemplo, Richard Miller e William Vennard, interpretavam e aplicavam esses conhecimentos em suas práticas docentes.

Como resultado, houve a possibilidade do estabelecimento de um processo de ensino e aprendizagem enriquecido pelos conhecimentos das ciências da voz. Nele, são possíveis a compreensão e visualização do funcionamento do aparelho vocal e de seus ajustes, o entendimento dos exercícios vocais e de como eles tendem a gerar determinadas respostas fisiológicas, a realização de uma comunicação menos subjetiva entre professor e aluno, a estruturação do ensino da técnica com base na fisiologia e acústica e, por fim, a disponibilidade de uma grande variedade de *feedbacks*, inclusive em tempo real.

No final do século XX a área da pedagogia vocal começa a ser ampliada com o surgimento de estudos e abordagens pedagógicas relacionados exclusivamente com o canto popular. Especificamente em relação ao Brasil, Piccolo (2006, p. 40) afirma que nos anos 1980 havia cantores populares que buscavam aulas de canto, mas, devido à ausência de uma pedagogia própria para esse estilo, acabavam tendo sua formação feita através do canto erudito e depois adaptavam, a seu modo, os conhecimentos aprendidos para a realidade das suas práticas.

A autora também aponta que alguns cantores populares acabavam não fazendo aulas de canto por medo de perderem sua identidade. Ela destaca que, por muito tempo, se sustentou que a técnica correta ou saudável seria aquela associada ao estilo erudito. Essa última compreensão decai em dois pontos bastante problemáticos. O primeiro deles é o da desconsideração de que no canto erudito há muitas diferenças entre as concepções técnicas de suas escolas e a equivocada ideia de que a formação desenvolvida por elas geraria uma padronização completa na execução vocal de todos os cantores líricos. O segundo é o de se corroborar a ideia de que existiria uma técnica vocal ideal isenta de critérios estéticos ou das noções de adequação e inadequação formuladas e reformuladas nos séculos de prática vocal da humanidade.

Tratando mais amplamente sobre a questão da formação para músicos populares, Molina (2007) aponta que começa a ser possível identificar uma nova realidade para os músicos. A sua aprendizagem não se dá mais somente a partir da informalidade e autodidatismo, mas também pela possibilidade do contato com professores e instituições que passaram a ensinar formalmente a música popular.

Pesquisas como as de Elme (2015), Queiroz (2009) e Mariz (2013) apontam diversos fatores que teriam contribuído para a procura e oferta dos processos educativos na área do canto popular. Entre eles se destacam o novo e crescente cenário profissional, bem como o mercado que o acompanha, o exemplo da sistematização do ensino dos demais instrumentos na música popular e as demandas de conhecimentos técnicos e interpretativos do canto.

Constituía-se, assim, a possibilidade da formalização dos músicos populares. Ou seja, o estabelecimento de processos de educação formal nos quais se estrutura a formação e a prática musical desses cantores.

Tendo sido exposto esse panorama, é preciso fazer algumas observações. Primeiramente, ressalte-se que os cantores que adentraram em processos formais de ensino não são aqueles com os quais foram configuradas as bases do canto popular brasileiro por meio do fazer musical das comunidades populares, mas sim aqueles que construíram suas carreiras a partir dos fonogramas e de sua veiculação pelo rádio, TV e, atualmente, também nas mídias digitais. Assim, é importante demarcar que o tipo de canto tratado na presente pesquisa é: popular, brasileiro, urbano, veiculado através das mídias e, por fim, formalizado, sendo principalmente orientado pela estética mais fortemente estabelecida no eixo Rio-SP.

Em segundo lugar, é importante destacar que o estabelecimento da possibilidade de uma aprendizagem formal para os cantores populares implica em muitas questões. Essa modalidade de ensino, a educação formal, conforme aponta Green (2000, p. 65), comporta

processos sistematizados didática e metodologicamente, com currículo, bibliografia e sistemas de avaliação delimitados e, predominantemente, mais afeiçoados a ambientes institucionais e escolares. Ela se diferencia dos processos informais, nos quais a aprendizagem se dá fora dos ambientes de ensino, desenvolvendo-se a partir das experiências do cotidiano e nas relações entre os sujeitos.

No caso da crescente introdução da música popular em ambientes de educação formal, Green (2012) destaca que são enfrentados grandes desafios. Eles se estabelecem pelo fato de que as práticas pelas quais os músicos populares geralmente aprendiam seu ofício estão mais relacionadas às características dos processos de educação informal, ou seja, no próprio exercício da profissão. A autora destaca cinco procedimentos que ilustram e sintetizam essa aprendizagem: (1) Autonomia em relação ao repertório; (2) 'tirar' as gravações de ouvido; (3) aprendizagem e prática coletiva; (4) assimilação de habilidades e conhecimentos de modo pessoal; e, por fim, (5) integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade.

Green (2012, p. 68) salienta, então, que não basta que a música adentre esses espaços e reproduza as características de ensino e aprendizagem já estabelecidas. Faz-se necessário conformar os processos de educação formal para esse novo objeto de estudo. Assim, as especificidades da música popular implicam na necessidade da elaboração não somente de currículos, mas também de metodologias próprias e adequadas para esse tipo específico de ensino.

Somado a essa situação, há ainda a questão de que no canto popular advoga-se a necessidade de se preservar ou favorecer a identidade e a expressão própria de cada intérprete, de modo que o ensino não venha a tolher o que seria uma das características fundantes desse tipo de canto. Mas, até que ponto é possível conciliar a individualidade do cantor e a necessidade do estabelecimento de parâmetros definidos em uma educação formal? Estariam os cantores que adentram os processos de formação vocal suficientemente maduros para optarem por uma ou outra estética vocal? Caso não, quais critérios técnicos e estéticos guiarão a atuação dos professores? Ou até que ponto é possível ou mesmo desejável estabelecer um processo completamente isento de inferências por parte do professor? Será que o ensino sistematizado do canto popular é, de fato, tão ausente de formatações ou mesmo de preconceitos?

Ainda outros aspectos também influem sobre a pedagogia do canto popular. Como aponta Mariz (2016), entre elas estão: as pressões de demanda do mercado musical, a influência de estéticas e de pedagogias externas a seu ambiente, como a do canto erudito e a do canto

popular de influência norte-americana, a influência de procedimentos pedagógicos inspirados e referenciados na ciência vocal moderna e, por fim, o próprio e crescente mercado da formação de cantores.

Portanto, há uma problemática estabelecida na pedagogia vocal do canto popular e que aponta para vários questionamentos que motivaram esta pesquisa: em vista da diversidade desse tipo de canto, qual ou quais qualidades vocais serão elencadas no ensino dos cantores? Elas serão preestabelecidas ou construídas em conjunto com o cantor? Como os cantores poderão desenvolver sua singularidade em meio a um processo sistematizado igualmente para todos? Quais procedimentos técnicos serão adotados em vista dessas escolhas? Como eles serão ordenados dentro de um currículo? E que referências da pedagogia vocal serão levadas em conta durante a formação?

Assim, as questões partem de desafios estéticos, em vista das concepções atribuídas à sua qualidade vocal (finalidade/voz); técnicos, em vista dos entendimentos sobre as habilidades e comportamentos a serem desenvolvidos (procedimento/técnica); e pedagógicos, em vista das possíveis estruturações dos processos de formação, com suas escolhas didáticas e metodológicas (ensino do procedimento/aula de canto).

Em relação à técnica vocal, nesta pesquisa propõe-se o seguinte entendimento: ela corresponde ao conjunto de ajustes e comportamentos vocais, e, portanto, corporais, adotados pelo cantor em vista da produção de uma qualidade vocal desejada. Diferentes sonoridades pretendidas apontam para diferentes configurações do aparelho vocal, em seus níveis de respiração, fonação e articulação. O seu ensino visa a aprendizagem desses comportamentos, bem como do desenvolvimento da flexibilidade para alterná-los. É importante ressaltar que toda técnica é orientada por e para uma estética, não sendo possível compreendê-la profundamente sem levar em conta a cultura a partir da qual e com a qual foram estabelecidos os seus parâmetros.

Entende-se também que o ensino da técnica vocal é uma parte de grande relevância, mas não a totalidade da formação de um cantor, pois ela também deve considerar aspectos musicais, estéticos, culturais e artísticos. Podem ser contempladas em uma aula de canto, por exemplo: o desenvolvimento dos conhecimentos teóricos, a leitura e escrita musical, a percepção, os teores da harmonia, os conhecimentos da história da música, as características e linguagens dos diferentes gêneros e repertórios, noções de arranjo e de composição, bem como de improvisação, entre outros.

Além disso, os diferentes ambientes de aprendizagem precisam ser considerados. Como aponta Green (2012), muitos músicos populares ainda aprendem seus fazeres de modo informal. Isto não significa que não há também nesse contexto um contínuo processo de reflexão e refinamento da própria voz e arte, que apesar de não ocorrer em uma sala de aula, não deixa de ser uma elaboração técnica. Assim, um cantor que está desenvolvendo a expressão de sua voz, ainda que não tenha consciência, atua sobre os parâmetros de como organiza seu corpo, sua respiração, sua escolha de registros, o emprego dos modos de fonação, as disposições do trato vocal, entre outros. Em outras palavras, também os gestos interpretativos resultam de um processo fisiológico e acústico com o qual o cantor, na aula, no palco ou na vida, lida constantemente.

Partindo de todo esse contexto, a questão de pesquisa desta tese está sintetizada do seguinte modo:

Figura 1 - Questão de pesquisa

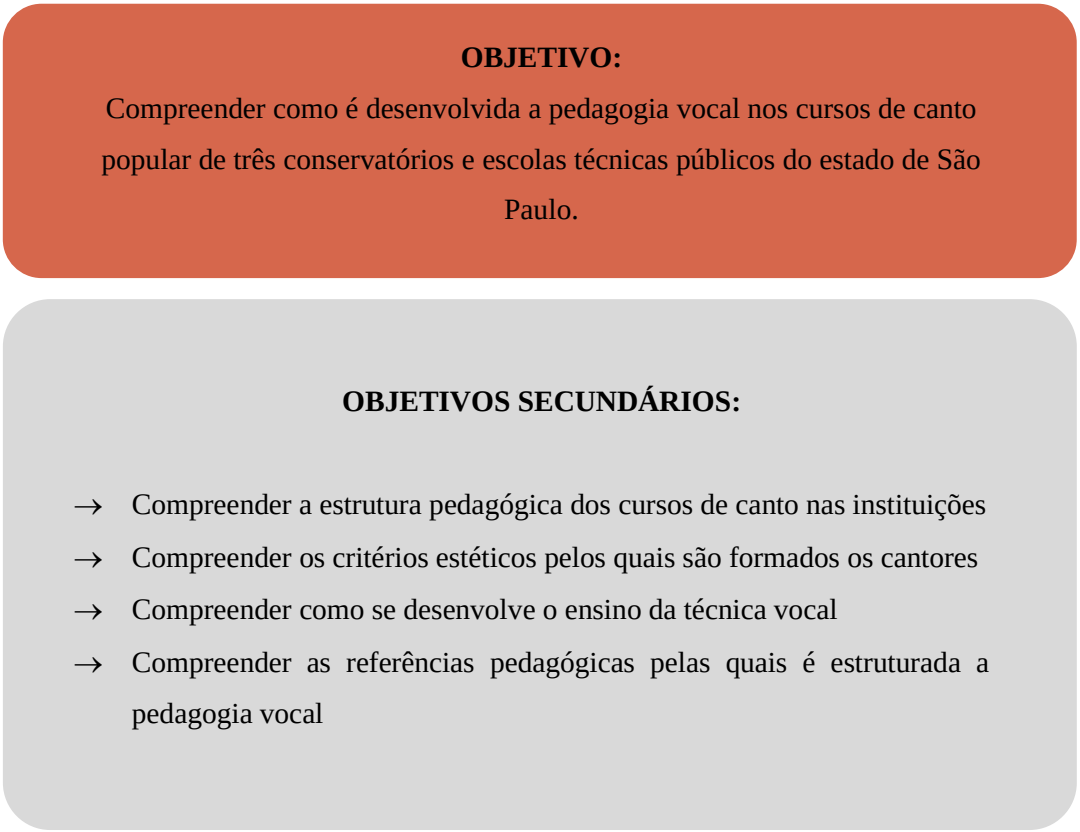
A partir de quais concepções e procedimentos pedagógicos
e com quais critérios técnicos e estéticos
são formados os cantores populares em contextos formais de ensino?

Para a obtenção de respostas para essa questão, optou-se nesta pesquisa pela investigação de um dos possíveis cenários nos quais se desenvolve o ensino formal de canto popular brasileiro: o dos conservatórios e escolas técnicas.

Tal escolha se deu por três critérios. Primeiramente, porque nesse ambiente, tradicionalmente, há um enfoque no desenvolvimento das habilidades técnicas dos músicos, o que permitiria mais diretamente a investigação do ensino da técnica vocal. Em segundo lugar, porque há reconhecida competência na formação de músicos no país nesse contexto. Em terceiro e último lugar, porque esse é um ambiente ainda pouco explorado na literatura do canto popular e da pedagogia vocal.

Assim sendo, como objetivos da presente pesquisa foram definidos conforme exposto na figura 2.

Figura 2 - Objetivos da pesquisa



Em vista da diversidade conceitual e terminológica envolvida na pedagogia vocal, o capítulo 1 desta tese é voltado para a apresentação das bases teóricas adotadas na pesquisa em relação aos teores da voz cantada com as quais serão desenvolvidas as análises dos capítulos seguintes. Partindo da literatura das ciências da voz, são abordados aspectos da anatomofisiologia e acústica, organizados a partir dos processos da respiração, fonação e articulação. São abordados ainda conceitos relacionados com a fisiologia do exercício, bem como sobre o treinamento e exercícios vocais. Os temas são também exemplificados nas vozes de cantores da música popular brasileira.

O capítulo 2 trata dos aportes metodológicos. Expõe-se a abordagem e o tipo de pesquisa adotados, bem como o processo e os critérios de seleção dos locais de pesquisa. São apresentados todos os sujeitos participantes, professores e alunos e as instituições: Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí), Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim) e Escola Técnica de Artes (ETEC de Artes). São indicados também os instrumentos selecionados para a coleta de dados e, por fim, os procedimentos e referências para o tratamento e análise dos dados.

O capítulo 3 é voltado para o aprofundamento sobre as três instituições. São expostas informações sobre o histórico de cada ambiente e a estruturação pedagógica dos cursos de canto popular neles desenvolvidos. Apresenta-se também a síntese das concepções e procedimentos adotados pelos professores de canto de cada escola.

O capítulo 4 contém as análises da pesquisa à luz da literatura da pedagogia vocal, vocologia e do canto popular brasileiro. São discutidas as abordagens de ensino dos professores de canto das instituições pesquisadas, suas referências, confluências e divergências, bem como as suas implicações sobre a formação dos alunos. São abordadas também a questão da canção como delineadora das metodologias e a discussão sobre a possível formatação dos cantores populares em processos formais de ensino.

O capítulo 5, por fim, traz as considerações e conclusões gerais da pesquisa, discorrendo sobre os conhecimentos e resultados alcançados e os possíveis caminhos a serem percorridos a partir deles.

A pedagogia vocal, principalmente aquela relacionada com os estilos de canto popular, evoluiu significativamente nos últimos anos. Desde a criação do primeiro curso superior da área no Brasil na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 1989, muito se cresceu em pesquisas, instrumentos de análise vocal e abordagens pedagógicas. Nessa mesma instituição, mais de trinta anos depois, a presente pesquisa se coloca numa perspectiva de compreender que caminhos tem percorrido a formação dos cantores populares brasileiros.

– 1 –

ANATOMOFISIOLOGIA E ACÚSTICA DA VOZ CANTADA

Como abordado na introdução, o desenvolvimento das ciências da voz foi e é profundamente influenciado pelas contribuições e trabalhos de professores de canto. Segundo Mariz (2014), no desenrolar da história da pedagogia vocal, observa-se que o contato com esses conhecimentos gerou questionamentos sobre o entendimento dos fenômenos fisiológicos e acústicos envolvidos na produção vocal e a terminologia aplicada sobre eles, bem como sobre os procedimentos adotados por professores para o ensino do canto.

Muitos dos entendimentos sobre os diferentes ajustes e sonoridades do canto que foram cunhados ao longo da história deram-se de modo empírico, elaborados, sobretudo, na relação mestre-aprendiz e a partir da vivência do próprio docente. Para além da discussão sobre o sucesso ou efetividade das abordagens pedagógicas, as descrições dos fenômenos fisiológicos nem sempre eram corretas. Como aponta Vurma (2007), após García, muitos dos tratados incluíam figuras de anatomia, mas nem sempre as informações eram condizentes, de modo que o seu emprego buscava dar sustentação às impressões e interpretações dos professores.

Por outro lado, houve a progressiva busca pelo entendimento dos fenômenos e por termos que pudessem descrevê-los objetivamente. Ainda hoje, a terminologia aplicada sobre a voz cantada muitas vezes dificulta o estabelecimento de uma comunicação clara. Um mesmo fenômeno pode ser descrito por termos diferentes, assim como um mesmo termo pode apontar para procedimentos diferentes. Há de se considerar que, além das diversas perspectivas pedagógicas que concebem os termos a partir de suas realidades, também a influência do mercado favorece a manutenção de nichos entre os profissionais, cujos saberes tendem a ser acessados e perpetuados somente a partir da aquisição ou iniciação naquela vertente de ensino.

Miller (2017a, p. 9) destaca que o entendimento do funcionamento do aparelho vocal, por si só, não faz de um professor um bom profissional. No entanto, ainda que não se empregue uma terminologia científica ou que não se utilize os conhecimentos das ciências da voz para desenvolver raciocínios pedagógicos e desenhar exercícios vocais, sempre que um docente age sobre a voz de seu aluno, ele atua, conscientemente ou não, sobre a fisiologia e

acústica envolvidas. Ressalte-se que o conhecimento dessas áreas não implica na necessidade do emprego da linguagem científica nas aulas de canto, tampouco que se faça escolhas didáticas voltadas para a exposição desses conteúdos ou para a adoção de um ou outro modelo de ensino. Eles são uma base teórica que auxilia o profissional no entendimento dos processos de produção e manipulação da voz cantada, favorecendo que haja uma maior clareza na escuta dos ajustes e na proposta de estratégias e exercícios voltados para o estabelecimento das sonoridades pretendidas (MILLER, R., 2017a).

Um ponto limitante é que, especificamente no Brasil, parte significativa da literatura ainda não se encontra traduzida para o português. Isso dificulta o acesso de muitos estudiosos, cantores e professores de canto aos conhecimentos, discussões e pesquisas recentes relacionadas com os temas de suas atuações profissionais. Ainda assim, não deixa de ser animador ver a crescente produção acadêmica, especialmente aquela realizada por pedagogos vocais.

Nesse sentido, visto que a presente pesquisa realiza uma investigação junto de diferentes professores e instituições, faz-se necessário apresentar as referências e termos pelos quais serão compreendidos e nomeados os diferentes fenômenos da produção vocal e que possibilitarão operacionalizar as variadas terminologias e procedimentos de cada docente em uma linguagem comum. Desse modo, este capítulo busca apresentar os conceitos gerais a respeito da fisiologia e acústica da voz cantada, bem como exemplificá-los nas vozes de intérpretes da música popular brasileira. Não se pretende aqui realizar uma discussão aprofundada sobre cada um dos temas, mas sim desenvolver uma exposição sintética e ordenada dos teores e demarcar os conceitos e referenciais teóricos com os quais serão realizadas as posteriores análises deste estudo.

1.1 O MODELO FONTE-FILTRO

Na década de 1960, Gunnar Fant propôs a teoria acústica da produção da fala. Esse importante trabalho foi baseado na teoria fonte-filtro e sustentava o entendimento de que a produção da fala é efeito da ação de filtragem de um trato vocal sobre uma fonte sonora. Essa contribuição permitiu desenvolver inúmeros estudos, os quais observavam cada nível da produção vocal em sua individualidade e partindo de uma perspectiva linear. Johan Sundberg, por sua vez, foi o responsável por trazer esses princípios para a voz cantada.

No decorrer dos anos, muitos foram os estudos relacionados com à voz. Embora ainda haja muito a ser explorado e em muitos assuntos ainda não se encontre consenso entre os pesquisadores, alguns passos importantes têm sido dados. O cientista alemão Ingo Titze, por exemplo, propôs uma nova interpretação para as relações fonte-filtro, aprofundando a perspectiva anterior com uma visão não-linear. Segundo o autor (2008), é possível observar a influência mútua dos níveis da produção vocal uns sobre os outros.

Trabalhos como os de Doscher (1994), Donald Miller (2008) e Bozeman (2014) focaram sobre aspectos da ressonância e apontaram para confirmações dos pressupostos levantados por Titze. O que se destacou nessas obras, é que a partir de diferentes sintonias estabelecidas entre harmônicos e formantes são gerados impactos tanto sobre o nível laríngeo, quanto supralaríngeo.

Sundberg (2015, p. 25) aponta que a compreensão do processo de produção da voz perpassa o entendimento das estruturas e do funcionamento do sistema fonador. Esse sistema é composto por três partes: o pulmão e os músculos respiratórios; a laringe; e os articuladores e as cavidades do trato vocal.

No sistema respiratório estão envolvidos o pulmão e os músculos que influem sobre a configuração do volume da caixa torácica durante os processos de inspiração e expiração: os músculos intercostais, o diafragma e os músculos abdominais. Sobre as pregas vocais atuam, de modo direto, os músculos intrínsecos da laringe e, indiretamente, os músculos extrínsecos. O trato vocal, por fim, é constituído pelo espaço desde as pregas vocais até os lábios, quando são produzidos sons orais, ou até as narinas, quando são produzidos sons nasais, sendo conformado a partir da disposição dos articuladores.

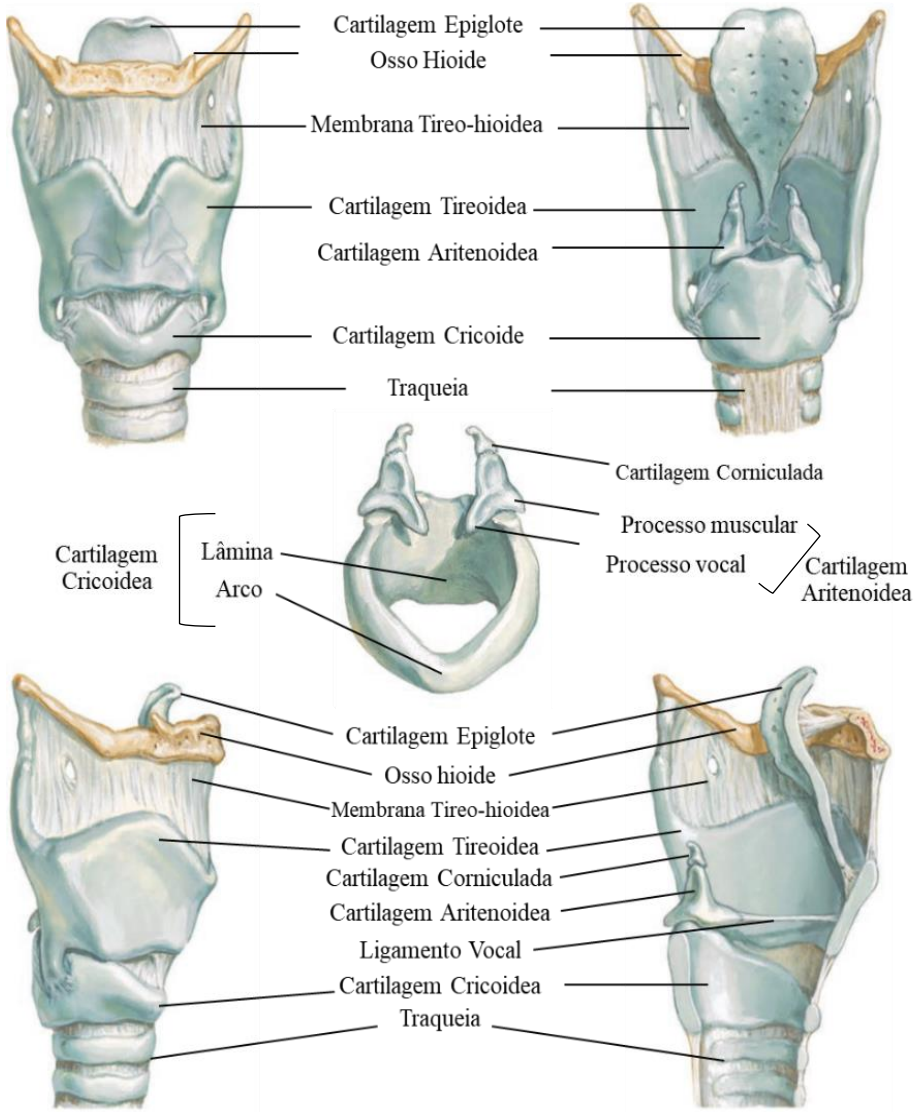
Segundo Sundberg (2015, p. 29), “a finalidade do sistema respiratório é a de comprimir o ar nos pulmões, gerando uma corrente de ar que pressionará as pregas vocais”. Assim, estabelece-se uma pressão subglótica que ocasiona a vibração das pregas vocais. O som produzido por essa vibração, ou seja, as pequenas variações de pressão aérea acima da glote, é denominado fonte glótica. Ele compõe-se de uma frequência mais grave, denominada fundamental, e de outras frequências mais agudas, denominadas harmônicos. Por último, o trato vocal, a partir das frequências dos formantes definidas pela conformação de seu espaço, atua como um filtro sobre o som da fonte, gerando a sonoridade final da voz. Os processos envolvidos em cada uma das partes do sistema fonatório correspondem, portanto, à respiração, fonação e articulação.

1.2 ANATOMOFISIOLOGIA DA LARINGE

De acordo com Behlau (2013), a laringe é um órgão complexo, composto de cartilagens, músculos, membranas e mucosa. Sua localização está na parte anterior do pescoço. Atrás dela localiza-se outro tubo, o esôfago, para o qual direcionam-se os alimentos ingeridos. Embora cantores e professores de canto voltem suas atenções para o seu papel na produção da voz cantada, ela desempenha outras funções. A proteção das vias aéreas, a respiração e a deglutição constituem funções vitais e, portanto, mais relevantes.

As cartilagens da laringe são: cricoide, tireoide, epiglote (ímpares) e aritenoides, cuneiformes e corniculadas (pares). Elas estão dispostas na figura 3.

Figura 3 - Cartilagens da laringe



Fonte: adaptado de McFarland (2015, p.81)

A cricoide, ou cartilagem cricoidea, está posicionada na parte mais inferior da laringe. Ela possui formato semelhante a um anel, sendo sua parte posterior, a lâmina, maior que a anterior, o arco. A ela estão conectadas as cartilagens tireoidea e aritenoideas. Inferiormente a ela está a traqueia.

Segundo Sundberg (2015), a tireóide possui formato como que de escudo, não sendo conectada posteriormente. Ela é a maior cartilagem da laringe e é composta por duas lâminas laterais, cornos superiores e inferiores e uma proeminência, popularmente conhecida como pomo de Adão. Dependendo do padrão masculino ou feminino da laringe, o ângulo desta proeminência pode ser maior ou menor.

As aritenoides são duas pequenas cartilagens localizadas acima da cartilagem cricóidea, com formato de pirâmide. Por meio de seu complexo movimento de rotação, as pregas vocais são abertas (abduzidas) e fechadas (aduzidas), possibilitando os processos da respiração e fonação. Por conta disso, como aponta Behlau (2013), elas são denominadas unidades funcionais da laringe. Elas possuem duas ‘pontas’, chamadas processos, o anterior, chamado processo vocal, e o lateral, denominado processo muscular. Acima delas encontram-se as cartilagens corniculadas.

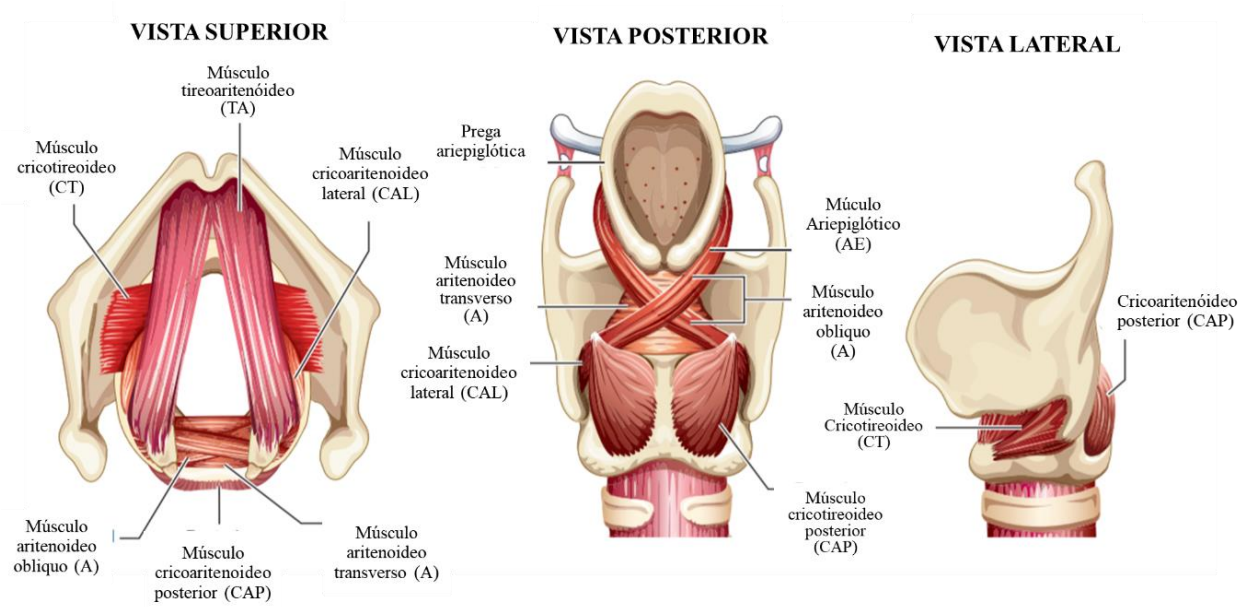
A cartilagem epiglote, por fim, assemelha-se a uma folha. Seu abaixamento atua no sentido do fechamento do ádito laríngeo[1] contribuindo com a proteção das vias aéreas inferiores. Como aponta Sundberg (2015), sua atuação assemelha-se a uma tampa sobre a laringe. Ela é fixada ao osso hioide e à tireoide através de ligamentos.

Hioide é o nome do único osso da laringe. Ele não está conectado a nenhum outro osso do corpo. Desse modo, sua sustentação, bem como de toda a laringe, se dá através da musculatura laríngea ao seu redor. Ele liga-se à tireóide pela membrana tireo-hioidea e muitos dos músculos da língua possuem origem nele .

Os músculos da laringe, por sua vez, dividem-se entre intrínsecos e extrínsecos. Conforme Behlau (2013), os primeiros possuem origem e inserção na laringe e os últimos possuem uma ou outra, mas não ambas. É possível organizar os principais músculos intrínsecos entre os que promovem o fechamento das pregas vocais, chamados músculos adutores (TA, CT, CAL, A), e o que promove sua abertura, chamado de músculo abdutor (CAP), conforme dispostos na figura 4.

[1] Nome dado à abertura superior da laringe.

Figura 4 - Músculos da laringe



Fonte: adaptado de Hixon, Weismer e Hoit (2020, p. 78)

O músculo tireoaritenoideo (TA) possui origem na cartilagem tireóidea e inserção na aritenoide. Ele constitui o corpo das pregas vocais e é composto de três feixes, um interno chamado *vocalis* e outro externo chamado tireomuscular, além do superior. Segundo Sundberg (2015), a contração do feixe interno promove o encurtamento das pregas vocais e a consequente produção de frequências mais graves. Além disso, Herbst, Schutte e Svec (2011) apontam em seu estudo relações desse feixe com a medialização membranosa, na qual se estabelece maior contato entre as bordas das pregas vocais. Ainda segundo os autores, o feixe externo, por sua vez, relaciona-se com a adução cartilaginosa, de modo que a contração do músculo colabora com a rotação das aritenoides, promovendo a aproximação de seus processos vocais e consequente adução e tensão das pregas vocais.

O músculo cricotireoideo (CT) localiza-se entre as cartilagens cricóidea e tireóidea. De acordo com Behlau (2013), sua contração promove o movimento de báscula, no qual há a aproximação das cartilagens mencionadas e o estiramento das pregas vocais. Segundo Hollien (2014), estudos indicaram que a contração do CT é crescente conforme são produzidas frequências mais altas. Na região mais aguda da tessitura, ele contribuiria com cerca de 70% a 80% do alongamento das pregas vocais, sendo o restante resultante do recrutamento dos músculos interaritenoideo e mesmo do cricoaritenoideo posterior, os quais auxiliariam no estabelecimento de um posicionamento mais posteriorizado das aritenoides. Ainda segundo o

autor, a produção das frequências agudas é resultante de uma dinâmica de progressivo alongamento e afilamento das pregas vocais, juntamente da variação da pressão subglótica.

Lateralmente e entre as cartilagens cricóidea e aritenoidea está o músculo cricoaritenoideo lateral (CAL). Ele é considerado um dos mais importantes adutores. Sua contração promove a rotação das aritenoides e consequente aproximação das pregas vocais. Também o músculo aritenoideo (A), que está disposto entre as aritenoides, relaciona-se com o fechamento glótico. Ele possui dois feixes: transverso e oblíquo. Como apontam Herbst, Schutte e Svec (2011), enquanto o TA, principalmente em seu feixe interno, e o CAL atuam sobre o fechamento da porção anterior das pregas vocais, o A tende a promover a adução de sua porção cartilaginosa.

Por fim, o músculo cricoaritenoideo posterior (CAP) encontra-se entre as cartilagens cricoide e aritenoide, posteriormente. Ele é o único músculo abdutor. Conforme aponta Behlau (2013), ele recebe o nome de músculo da vida por conta de promover a abertura glótica, na qual é possibilitada a respiração.

Há ainda os músculos ariepiglótico (AE) e tireoepiglótico (TE). Eles se relacionam com o abaixamento da cartilagem epiglote e o consequente fechamento do ádito laríngeo, e com o seu retorno à posição inicial.

Os músculos extrínsecos da laringe, por sua vez, não estão diretamente envolvidos com a fonação. Sua principal função está relacionada com a sustentação e posicionamento da laringe. Eles dividem-se entre os que a elevam e os que a deprimem, tendo como referência os seu posicionamento acima ou abaixo do hioide.

Assim, há os músculos supra-hioideos e os infra-hioideos. No primeiro grupo estão estilo-hioideo, digástrico, milo-hioideo e o gênio-hioideo. Já no segundo grupo estão o esterno-hioideo, esternotireoideo, tiro-hioideo e o omo-hioideo. Segundo Costa Filho (2015, p. 254), parte desses músculos também atua sobre a mobilidade da mandíbula e da língua. Desse modo, tensões nesses articuladores afetam diretamente a disponibilidade dessa musculatura para o desempenho de sua função.

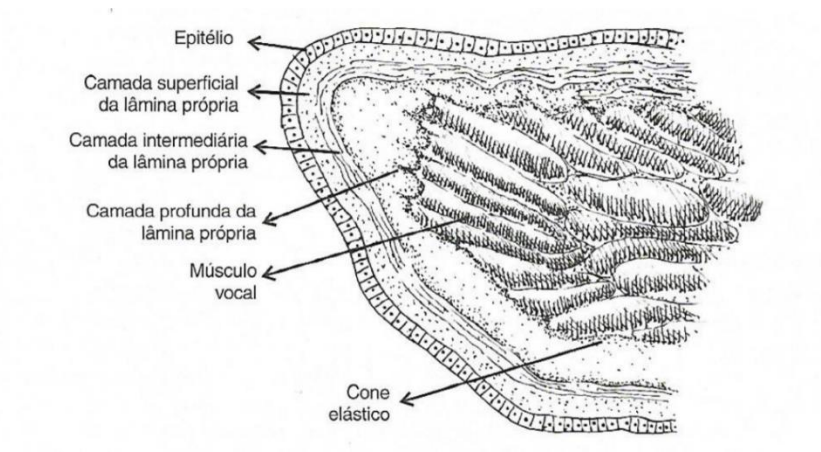
1.3 PREGAS VOCAIS

Sundberg (2015) aponta que as pregas vocais são constituídas por músculos revestidos por mucosa. Elas possuem a forma de dobras ou pregas e chegam ao comprimento de até 20mm em um homem adulto, sendo menor em mulheres e crianças.

Na década de 1970, Hirano propôs o modelo Corpo-Cobertura. Segundo o autor (1988), as pregas vocais são compostas de uma estrutura multilaminada, na qual cada camada possui propriedades mecânicas diferentes.

O epitélio encontra-se na parte mais externa da estrutura. Segundo Behlau (2013), ele é responsável por cobrir e manter a forma das pregas vocais. A membrana basal, que lhe sucede, promove a sua aderência na lâmina própria. A lâmina própria é subdividida em três camadas, as quais possuem diferentes densidades. A primeira delas, chamada camada superficial da lâmina própria (CSLP), possui maior flexibilidade e mobilidade durante a fonação. Comumente, ela é chamada também de Espaço de Reinke. A camada intermediária e a camada profunda da lâmina própria (CILP e CPLP) não possuem uma divisão nítida entre si. O que se observa é uma tendência à diminuição do número de fibras elásticas e o aumento de fibras de colágeno quando em direção ao corpo das pregas vocais. Juntas, elas compõem o chamado ligamento vocal. Por fim, o corpo das pregas vocais é composto pelo músculo tireoaritenoideo (TA). A figura 5 apresenta as estruturas mencionadas anteriormente.

Figura 5 - Estrutura histológica da prega vocal em secção coronal



Fonte: BEHLAU, 2013, p. 15

Duas porções podem ser observadas nas pregas vocais. A porção fonatória, referente à parte membranosa, compreende desde a comissura anterior até o ápice do processo vocal. A porção respiratória, referente à parte cartilagínea, por sua vez, compreende desde o processo vocal à parede posterior da glote. A proporção glótica de tais porções apresenta diferenças entre homens e mulheres, influindo sobre os padrões de coaptação glótica.

Um último aspecto a ser levado em conta em relação às pregas vocais é o ciclo glótico. Ele é formado por quatro etapas, relacionadas com o movimento das pregas vocais

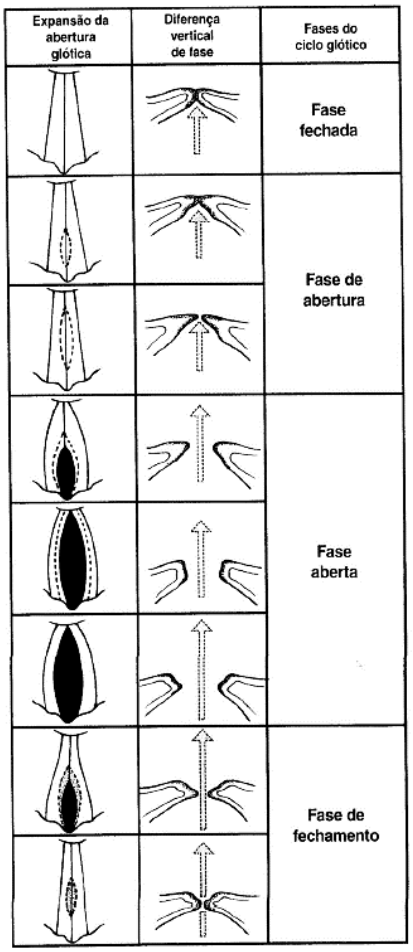
durante a produção vocal: fase de fechamento, fase fechada, fase de abertura e fase aberta, conforme figura 6.

As fases do ciclo glótico não possuem durações iguais. A respeito disso, as pesquisas, dependendo do referencial adotado, apontam o conceito do quociente de fechamento ou de abertura. Eles se relacionam com a observação da duração de uma das fases, aberta ou fechada, em relação à totalidade do ciclo.

Como resultado, há variação nas qualidades vocais resultantes a partir de diferentes disposições do ciclo. Fonações com um menor quociente de fechamento oferecem menor resistência à passagem do ar e, por consequência, um maior fluxo do que aquelas nas quais há maior tempo na fase fechada.

A duração do ciclo está relacionada com a frequência produzida. Desse modo, na produção de uma nota Lá 440Hz, há 440 ciclos/segundo ocorrendo. Observe-se que o estabelecimento de uma frequência definida somente é possível quando há periodicidade na vibração das pregas vocais.

Figura 6 - Fases do ciclo glótico



Fonte: BEHLAU, 2013, p.26

1.4 RESPIRAÇÃO E ORGANIZAÇÃO CORPORAL

Malde, Allen e Zeller (2013, p. 56) apontam que, sinteticamente, o processo de respiração inicia-se com um sinal do cérebro para o diafragma que, ao se contrair, empurra as vísceras, as quais empurram a musculatura abdominal e direcionam-se para o assoalho pélvico. Ao mesmo tempo, os músculos intercostais de elevação contraem-se, aproximando e levantando as costelas. Com a consequente expansão da caixa torácica, expandem-se também os pulmões, o que gera uma pressão negativa[2] e que promove a entrada do ar, ou seja, a inspiração.

A expiração, por sua vez, dá-se a partir do relaxamento do diafragma e da musculatura de elevação das costelas. Assim, as costelas são abaixadas, diminuindo o volume da caixa torácica e dos pulmões. Gera-se, então, uma pressão positiva que expulsa o ar.

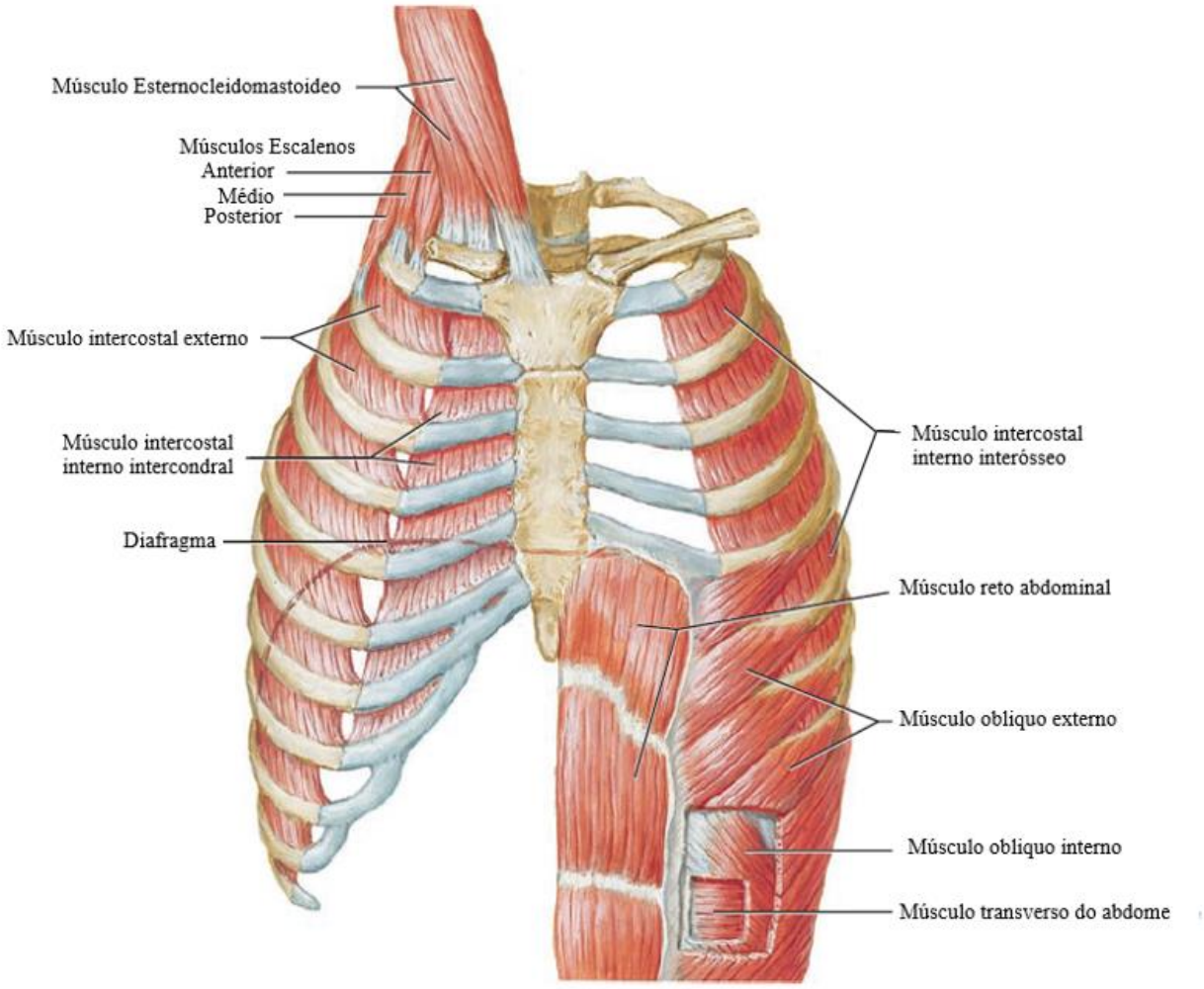
Segundo Dayme (2009, p. 79), em algumas situações, como na produção da voz cantada, o processo da expiração pode ocorrer não somente a partir do relaxamento dos músculos inspiratórios, mas também com o recrutamento dos músculos expiratórios. Nesse caso, a maior atividade muscular promove um reforço na pressão estabelecida sobre os pulmões e saída do ar.

Como se pode perceber, os grupos musculares envolvidos no processo de respiração subdividem-se entre os que podem aumentar (inspiratórios) ou diminuir (expiratórios) o volume da caixa torácica. Além disso, como aponta Sundberg (2015, p. 52), o mecanismo respiratório conta com forças passivas inspiratórias e expiratórias relacionadas com o volume pulmonar, ou seja, a quantidade de ar nos pulmões. Assim sendo, “os movimentos de inspiração e expiração envolvem a ação coordenada de dois grupos musculares e também de forças elásticas passivas; o resultado dessas ações, por sua vez, determina o volume pulmonar e a pressão subglótica.” (SUNDBERG, 2015, p. 54-55).

Entre músculos inspiratórios estão, principalmente, o diafragma e os músculos intercostais externos, podendo haver também o recrutamento da musculatura acessória. Já entre os expiratórios estão os músculos intercostais internos e os abdominais. A figura 7 ilustra a disposição desses músculos.

[2] O termo negativo é empregado em relação a uma pressão interna dos pulmões menor do que a da atmosfera.

Figura 7 – Músculos inspiratórios e expiratórios



Fonte: adaptado de McFarland (2015, p.59)

O diafragma, como aponta Sundberg (2015, p. 53), é um músculo de extrema importância para a respiração e que separa as cavidades torácica e abdominal. Quando relaxado, apresenta-se concavo para cima e quando contraído se torna praticamente plano, aumentando o volume da caixa torácica e diminuindo a pressão dos pulmões.

Os músculos intercostais dividem-se entre os externos, internos e íntimos e localizam-se, como sugere o seu nome, entre as costelas. Segundo Sundberg (2015, p. 52), os externos estão associados com o processo de inspiração, enquanto os internos com a expiração. Dayme (2009, p. 71), por sua vez, aponta que a ação deles estaria relacionada também com a manutenção da estabilidade da parede torácica perante a variação da pressão interna dos pulmões. A autora, assim como também Malde, Allen e Zeller (2013, p. 67), aponta que a compreensão detalhada da função desses músculos na respiração ainda está em estudo e debate.

Nesse sentido, Hixon, Weismer e Jeannette (2020, p. 16) apontam que haveria uma diferença da ação entre as porções interóssea e intercondral dos intercostais internos. Enquanto os primeiros atuariam puxando as costelas para baixo e para dentro, agindo sobre a expiração, os segundos promoveriam uma ação de elevação, atuando na inspiração.

Os músculos esternocleidomastóideos e escalenos localizam-se na região do pescoço e se relacionam com a inspiração. Sua contração promove o aumento da caixa torácica através da elevação das primeiras costelas. Malde, Allen e Zeller (2013, p. 71) apontam que esse movimento não seria desejável em vista da possível criação de tensão sobre o pescoço dos cantores.

Malde, Allen e Zeller (2013, p. 77), apontam que os músculos abdominais atuam de modo passivo na inspiração, permitindo-se serem alongados em vista da ação do diafragma e dos músculos que elevam as costelas. Os autores ainda destacam que a extensão da liberdade dada por eles determinaria a excursão do diafragma e costelas. Já na expiração ativa, eles atuam contribuindo com o aumento da pressão sobre os pulmões.

Segundo Sundberg (2015, p. 54), os diferentes grupos musculares podem ou não ser ativados durante o processo de respiração. Desse modo, podem ser estabelecidas variadas manobras respiratórias para atingir as demandas propostas no canto ou fala.

Comumente, essas manobras respiratórias são categorizadas de acordo com a região de expansão da caixa torácica e abdômen e recebem, de acordo com cada autor ou pedagogo vocal, diferentes nomes na literatura. Entre eles: respiração clavicular ou alta, respiração baixa ou inferior, respiração abdominal, respiração costodiafragmático-abdominal, entre outros.

Em relação à produção vocal, Sundberg (2015, p. 49) aponta que, em princípio, o que o sistema fonador requer do sistema respiratório é que lhe seja fornecida uma pressão aérea positiva para iniciar a fonação. Isso leva a uma compreensão de que a musculatura do aparelho respiratório não atuaria sobre as pregas vocais. Entretanto, um ponto importante a ser levado em conta é que também a resistência oferecida pelas pregas vocais à passagem de ar, chamada resistência glótica influi sobre a pressão subglótica por meio de uma maior ou menor impedância.

Desse modo, como aponta Sundberg (2015, p. 63), três conceitos se fazem relevantes: resistência glótica, pressão subglótica e fluxo. A resistência glótica está relacionada com as forças de adução na laringe com as quais se oferece uma maior oposição à passagem do ar. A pressão subglótica é resultante do volume pulmonar, da velocidade do fluxo de ar e da resistência glótica. O fluxo, por último, diz respeito ao ar que atravessa a glote.

Assim sendo, um ponto de grande relevância para o cantor é justamente o estabelecimento de manobras pelas quais, através das musculaturas respiratórias e da resistência das pregas vocais, administra-se o fluxo de ar e a pressão subglótica. Os termos suporte, sustentação ou apoio, embora não tenham uma interpretação unívoca, tendem a se relacionar com esse aspecto da voz cantada.

Sundberg (2015, p. 77) aponta que, além da heterogeneidade, muitas vezes não há clareza em relação à interpretação do apoio. Ainda assim, Sand e Sundberg (2005, p. 53) observaram que haveria certo consenso em relação à escuta de vozes produzidas com ou sem o suporte respiratório, apontando para a presença de possíveis características acústicas.

> [...] o apoio está relacionado a fatores respiratórios e fonatórios. Ao contrário da fala, a pressão subglótica precisa ser constantemente alterada no canto, já que ela precisa ser ajustada, levando em conta não apenas a intensidade, mas também o tom, como mencionado. Se o cantor não conseguir produzir a pressão requerida para um tom, é provável que ocorram mudanças não intencionais de fonação e, consequentemente, de qualidade vocal. Parece possível que o apoio esteja associado ao quão bem-sucedido o cantor está produzindo a pressão subglótica correta para o tom executado. (SUNDBERG, 2019, p.121, tradução nossa) [3]

O autor ressalta, ainda, que diferentes manobras, as quais envolvem diferentes partes da musculatura, podem alcançar os mesmos resultados em termos de controle da pressão subglótica. Isso apontaria para a necessidade de se considerar diversos caminhos técnicos nesse nível da produção vocal, o que justificaria a disparidade das abordagens sobre o tema na pedagogia vocal.

Como aponta Mariz (2013, p. 48), muito da pedagogia tradicional do canto teve seu enfoque sobre a respiração. A ela fora atribuída grande parte do sucesso no estabelecimento de um padrão vocal adequado, de modo que é possível encontrar no desenrolar da história da pedagogia vocal inúmeras referências sobre os modos de sua realização.

A *Lotta vocale*, concebida por Francesco Lamperti no século XIX já apontava para o estabelecimento de uma manobra respiratória de contraposição das musculaturas inspiratórias e expiratórias. Ela constituía o *appogio* da escola tradicional italiana.

Pedagogos vocais como Appelman, Vennard e Miller abordam o tema em seus escritos. Appelman (1986, p. 15) salienta a necessidade de se estabelecer uma configuração de

[3] [...] support is related to both respiratory and phonatory factors. Unlike in speech, subglottal pressure needs to be constantly changed in singing as it needs to be adjusted, taking not only loudness but also pitch into account, as mentioned. If the singer fails to produce the target pressure for a tone, unintended changes of phonation and hence voice quality are likely to happen. It seems possible that support is associated with how successful the singer is producing the correct subglottal pressure for the tone produced. (SUNDBERG, 2019, p. 121)

equilíbrio entre os músculos torácicos da inspiração e os músculos abdominais da expiração. Miller (2004, p. 1; 2019, p. 67) também compreende o apoio como o balanceamento antagônico das musculaturas inspiratórias e expiratórias. Para o autor, por ele se controla não somente a velocidade de saída do ar e sua pressão, mas também são geradas respostas adequadas no nível da laringe e do trato vocal. Vennard (1967, p. 18), compreende que a respiração poderia ser estudada mais facilmente pelo aluno em casa, sem a ajuda do professor, de modo que o docente direcionaria o foco para a fonação.

Um ponto muito importante a se observar é que o desenvolvimento das manobras de apoio depende da disponibilidade da musculatura respiratória. Desse modo, a qualidade de seu manejo está intimamente relacionada com o alinhamento e organização corporal.

Muitos autores já se debruçaram sobre as relações entre corpo e voz. Ademais a grande relevância de uma visão integral que considere a percepção, consciência e conexão da pessoa consigo mesma, há ainda aspectos fisiológicos que precisam ser levados em conta e que extrapolam o olhar sobre o aparelho fonador ou respiratório.

Cardoso, Lumini-Oliveira e Meneses (2017, p. 1) apontam que um bom alinhamento se estabelece a partir do requerimento mínimo de energia do sistema neuromuscular, causando menor tensão sobre os vários tecidos. Os autores salientam que

> O efeito de uma alteração em uma articulação pode ter consequências em qualquer parte da cadeia cinética. Essas mudanças podem se manifestar na marcha, carga articular, função neural, resistência, força, equilíbrio, coordenação muscular, função respiratória e, finalmente, a voz. (CARDOSO; LUMINI-OLIVEIRA; MENESES, 2017, p. 1) [4]

Segundo os autores, tensões na região do pescoço e cabeça, por exemplo, promovem alterações nos tecidos moles da faringe e na musculatura extrínseca, comprometendo a mobilidade laríngea, o controle e a ressonância da voz. Nesse sentido, posturas como a cabeça projetada para frente ou para trás influiriam no controle de frequência, esforço fonatório e na sensação de fadiga.

Dayme (2009, p. 56) aponta que um bom alinhamento corporal é fundamental para uma respiração eficiente e para um canto saudável. Ele seria desenvolvido a partir de uma "delicada neutralização das forças da gravidade" (2009, p. 56). Para a autora, fatores como a postura, a atitude mental e as propensões genéticas influiriam sobre sua definição.

[4] The effect of a change in one joint can have consequences anywhere along the kinetic chain. These changes can manifest in gait, joint load, neural function, endurance, strength, balance, muscle coordination, respiratory function, and ultimately the voice. LUMINI-OLIVEIRA; MENESES, 2017, p. 1)

Schneider, Dennehy e Saxon (1997, p. 332) salientam que o alinhamento corporal se relaciona diretamente com movimentos de compensação:

> Uma vez que o corpo é uma estrutura segmentada mantida em pé por ossos articulados, músculos esqueléticos e ligamentos, qualquer força perturbadora (isto é, gravidade ou encurtamento muscular) que faça com que um segmento mude de posição resultará em outros segmentos se movendo fora do alinhamento para compensar.

Já Campignion (1998, p. 63), com base no trabalho de cadeias musculares e articulares de Godelieve Denys-Struyf, aponta que cada postura implica no recrutamento de diferentes grupos musculares que conferem ao corpo uma determinada atitude. Essas atitudes seriam estabelecidas a partir do psiquismo de cada pessoa e de sua vivência psicocomportamental. O constante posicionamento em uma mesma postura viria a configurar uma cadeia de tensões miofasciais.

O autor afirma que a tendência do corpo é recrutar os músculos envolvidos no encadeamento, mesmo quando eles não são necessários para a ação desempenhada. Por consequência, desenvolve-se o acúmulo de tensões sobre os músculos, a coluna e mesmo sobre a laringe. Como resultado, a liberdade e precisão dos movimentos do corpo é comprometida.

No caso do canto, como aponta Sundberg (2015, p. 78), há uma demanda de grande precisão e rapidez da atividade respiratória. O controle de aspectos refinados, como é o caso da pressão subglótica, corrobora o pressuposto de que uma musculatura disponível seria benéfica.

Nesse sentido e por fim, Malde, Allen e Zeller (2013, p. 77) destacam que uma compreensão acurada do próprio corpo seria de extrema relevância para o cantor, visto que os movimentos realizados partem dessa percepção. O conhecimento anatômico do corpo e a sua representação mental transformados em movimento viriam a se configurar como ferramentas fundamentais para uma realização vocal satisfatória.

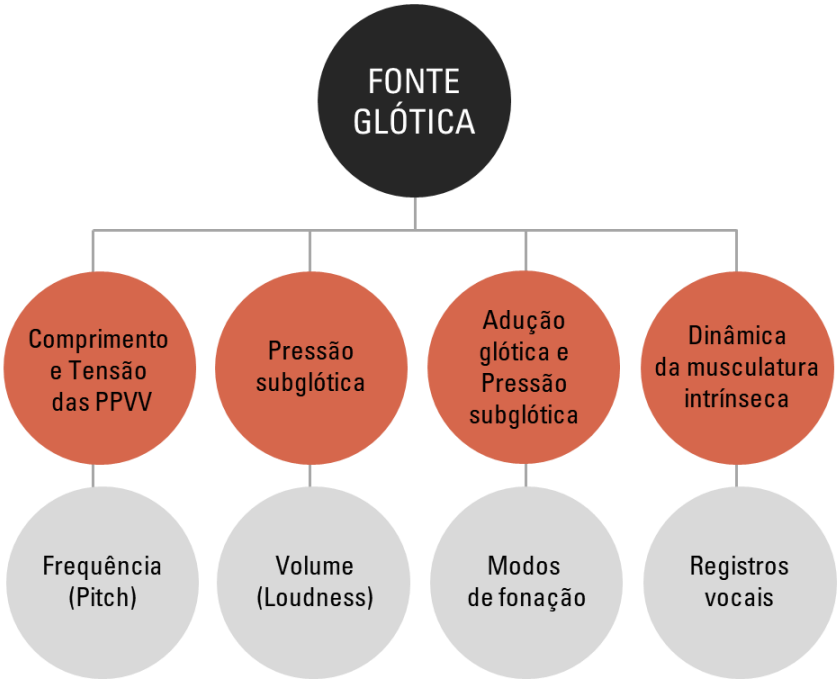
1.5 FONAÇÃO

Sinteticamente, o processo de fonação se dá do seguinte modo: durante a expiração, as pregas vocais são aduzidas, oferecendo uma resistência à passagem do ar e gerando uma pressão abaixo delas. Quando a pressão supera a resistência oferecida, inicia-se o movimento de vibração das pregas vocais. Como aponta Sundberg (2015, p. 81), ali é gerado um primeiro

som, chamado som da fonte glótica. Esse primeiro som não corresponde à totalidade da voz e, segundo Behlau e Madazio (2015, p. 3), soa semelhante ao ruído de um barbeador elétrico.

A figura 8 apresenta resumidamente alguns aspectos da produção da voz cantada relacionados com o nível da fonação. Eles partem dos apontamentos de Sundberg (2020), com o acréscimo dos registros vocais. Como já foi observado anteriormente, alguns tópicos são integrados com elementos da respiração.

Figura 8 – Aspectos da fonação na produção vocal



Fonte: próprio autor

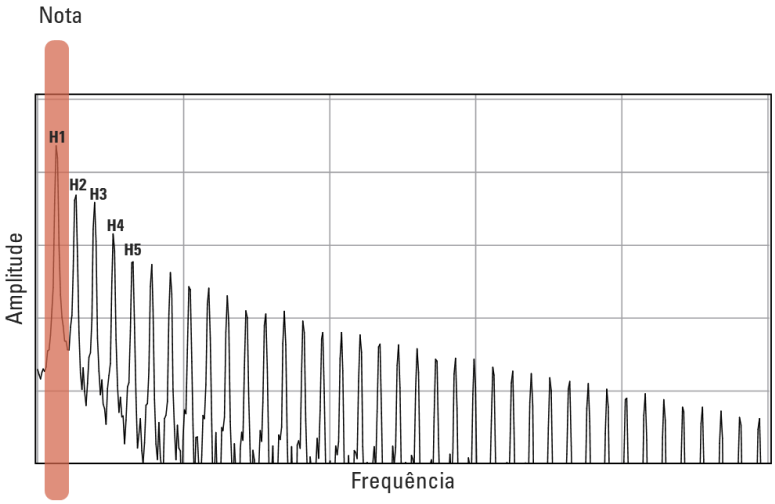
Faz-se importante ressaltar que no som da fonte glótica já estão presentes todos os harmônicos, pois é apenas nesse nível da produção vocal que eles são produzidos. No trato vocal eles serão amplificados a partir da configuração estabelecida pelos articuladores. Todo som emitido, com exceção daqueles sintetizados em computadores, é composto não só de uma frequência, mas de várias, as quais compõem uma onda complexa.

A frequência mais grave produzida é chamada de frequência fundamental (Fo) ou primeiro harmônico (H1). As demais frequências produzidas são chamadas de parciais. Quando são múltiplas da Fo, elas recebem o nome de harmônicos (H2, H3, H4...). Bozeman (2014, p. 3) aponta que o número e a amplitude dos harmônicos audíveis são determinados por quatro fatores: modo de fonação, registro laríngeo, intensidade e frequência fundamental.

Quando as frequências estão ordenadas harmonicamente entre si, podemos identificar uma nota. Quando elas estão desordenadas, ouvimos um ruído ou não distinguimos uma nota específica, como no caso da percussão não-afinada.

A figura 9 apresenta os harmônicos dispostos no espectro. No eixo horizontal estão as frequências. Assim, os harmônicos são progressivamente mais agudos, seguindo a série harmônica[5]. No eixo vertical, por sua vez, está a amplitude, que se refere à intensidade do som. Observa-se que, levando em conta apenas o nível da fonte, a tendência é que os harmônicos, quanto mais agudos, tenham progressivamente menor energia acústica. Esse fenômeno é chamado declínio espectral.

Figura 9 – Harmônicos dispostos no espectro



Fonte: próprio autor.
Observa-se em destaque o primeiro harmônico (H1) também chamado de frequência fundamental (Fo) e os demais harmônicos em declínio espectral.

Como foi exposto nos tópicos anteriores, dois dos músculos intrínsecos da laringe possuem uma atuação mais expressiva no controle da frequência de fonação. O primeiro deles é o par de músculos tireoaritenoideos (TA). Eles compõem o próprio corpo da prega vocal e sua ação promove o encurtamento (frequências mais graves) e o aumento da adução e da fase fechada do ciclo glótico. O par de músculos cricotireoideos (CT), por sua vez, atua no estiramento das pregas vocais (frequências mais agudas).

[5] Seguindo os intervalos da série harmônica (1, 8, 5, 8, 3, 5, 7, 8....), se a frequência fundamental produzida por um cantor, por exemplo, é de 100Hz, os harmônicos seriam produzidos na seguinte ordem: H1: 100Hz, H2: 200 Hz, H3: 300 Hz, H4: 500Hz, H5: 600Hz, e assim por diante. Considerando as notas, se a frequência fundamental for, por exemplo um Dó3, os harmônicos seguintes seriam: H1: Dó3, H2: Dó4, H3: Sol4, H4: Dó5, H5: Mi5, H6: Sol5, H7: Sib5, H8: Dó6 e assim por diante.

Baken (2017, p. 125) aponta que na ação predominante do TA há uma maior tensão no corpo da prega vocal e uma maior liberdade de movimento na mucosa. Já quando há maior ação do CT, ocorre o oposto, de modo que a mucosa se estica e se tensiona enquanto o músculo que compõe o corpo das pregas vocais fica mais relaxado. A menor/maior rigidez da mucosa contribui com o estabelecimento de ciclos maiores/menores e uma Fo mais grave/aguda. Assim, temos disposto o primeiro aspecto apresentado na figura 8, o controle de frequência.

O segundo aspecto diz respeito ao controle de intensidade. Herbst et al. (2014) salientam que a variação da intensidade é controlada por dois mecanismos: um corresponde ao nível laríngeo, por meio da adução das pregas vocais e a resistência glótica, e o outro ao nível respiratório, através da variação da pressão pulmonar. Em síntese, como afirma Sundberg (2015, p. 71), a intensidade é determinada a partir da pressão subglótica, sendo que uma maior dinâmica implica em uma maior pressão.

Os ajustes da musculatura laríngea geram diferentes tipos e qualidades de fonação. Sundberg (1994, 2015) destaca que por meio da interação entre pressão subglótica e força de adução são produzidos os denominados modos de fonação, que constituem o terceiro aspecto a ser observado sobre o nível da fonte.

Sundberg (2015, p. 115) apresenta a seguinte classificação: fonação tensa, neutra, fluida, soprosa e sussurrada. Da fonação sussurrada à tensa há progressivamente uma maior pressão subglótica e uma maior força de adução das pregas vocais. Também a duração das fases fechadas e abertas se relacionam com os modos de fonação.

Uma ressalva importante é que, segundo o autor (2015, p. 118), há uma infinidade de qualidades possíveis no contínuo fonatório “tenso-sussurrado”. A divisão (sussurrado, soproso, fluido, neutro, tenso), portanto, embora facilite a compreensão e estudo do comportamento vocal no nível glótico, não deve ser vista de modo estanque.

A fonação sussurrada é caracterizada pela ausência de fechamento glótico. Nela, o ar passa livremente pelas pregas vocais. Ainda assim, é possível distinguir o texto que está sendo pronunciado por conta da disposição do trato vocal.

Na fonação soprosa há contato entre as pregas vocais, mas ele não é completo. Segundo Herbst et al. (2014, p. 391), nesse modo de fonação há uma fenda que alcança a porção membranosa das pregas vocais, o que promove a sonoridade de uma voz aerada. Os autores também destacam que por conta desta característica, o fluxo transglótico nunca chegaria a ser zerado. Além disso, Bozeman (2014, p. 5) ressalta que nela a Fo apresenta-se de moderada a forte, mas os harmônicos são mais fracos. Do ponto de vista muscular, Herbst, Schutte e Svec (2011, 2259-60) indicam que nessa fonação haveria pouca adução cartilaginosa e medialização

membranosa, o que indica para um possível cenário no qual há a ação predominantemente do CAL, mas não dos demais adutores.

Segundo Sundberg (2015, p. 119), o modo fluido caracteriza-se por ser produzido empregando o menor nível de força de adução necessário para produzir a fonação, resultando em um padrão econômico de fonação no qual há maior amplitude sonora e menor esforço envolvido. Os exercícios de trato vocal semiocluído (ETVSO) [6] tendem a levar a voz para essa qualidade. Conforme Herbst et al. (2014, p. 391), esse modo de fonação é recorrentemente associado ao estilo clássico e à voz ressonante.

De acordo com Herbst et al. (2014, p. 399), nesse modo de fonação não há a presença de fenda na porção membranosa das pregas vocais, o que apontaria para, além da ação do CAL, uma atuação também do TA. Bozeman (2014, p. 5) afirma que nesse modo de fonação há equilíbrio entre a amplitude da Fo e dos harmônicos.

Na fonação neutra, segundo Herbst et al. (2014, p. 399), não há fenda nem na porção membranosa, nem na cartilagínea. Essa qualidade seria resultante de uma ação conjunta de CAL, TA e A que promoveriam esse fechamento glótico. É importante ressaltar que quanto mais em direção à fonação tensa se caminha, tende-se a uma maior duração da fase fechada do ciclo glótico.

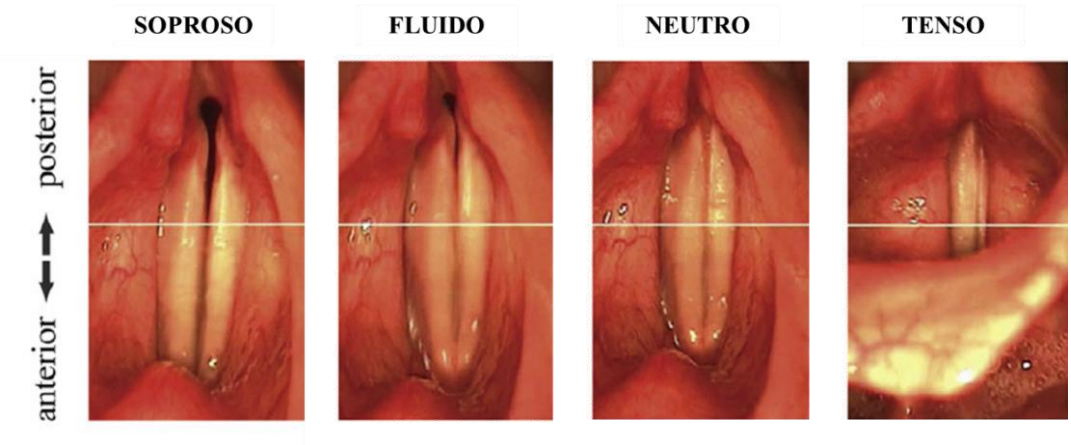
A fonação tensa é a que possui maior tempo de duração na fase fechada. Zhang, (2016, p. 2629) aponta que esse modo de fonação tem por característica a presença de um segundo harmônico mais forte que a frequência fundamental. Esse é o padrão no qual há maior força de adução.

O consumo de ar também é afetado pelos diferentes modos de fonação. Uma fonação tensa é "desvantajosa para a economia ou eficiência vocal" (SUNDBERG, 2015, p. 115). No entanto seu consumo de ar é bem menor do que em uma fonação fluida, a qual se faz mais eficiente pelo aspecto de que há a produção de níveis sonoros mais altos com menor pressão subglótica e força de adução.

Segundo Sundberg (2015, p. 114), quanto mais tensa for a fonação, com consequente predominância da fase fechada, menor será a energia acústica na Fo e maior em seus parciais agudos. Também haverá progressivamente uma tendência ao fechamento glótico, nas porções membranosa e cartilagínea, como pode ser visto na figura 10.

[6] De acordo com Titze (2006), esses exercícios promovem uma pressão retroflexa que ajuda a regular o movimento da onda mucosa, gerando um menor esforço na produção vocal e uma maior interação fonte filtro. São classificados como ETVSO: sons vibrantes, fricativas sonoras, sons nasais, exercícios com tubos e canudos e mesmo as vogais fechadas [i] e [u].

Figura 10 – Pregas vocais nos modos de fonação



Fonte: adaptado de Herbst et al. (2014, p. 396). Observe-se fonação soprosa na qual a fenda glótica avança até a porção membranosa das pregas vocais. Na fonação fluida a porção membranosa está toda aduzida, havendo fenda apenas na porção cartilagínea. Na fonação neutra as pregas vocais estão completamente aduzidas. Na fonação tensa, por fim, há maior compressão na adução, inclusive podendo ser observada a adução das pregas vestibulares e a posteriorização da epiglote.

Na música popular há muita variedade no emprego dos modos de fonação. Os cantores, muitas vezes, fazem grandes variações em uma mesma canção. Alguns exemplos podem ser encontrados a seguir: o modo sussurrado, por exemplo, pode ser verificado na palavra /cascavel/ na canção “Nego Dito” de Itamar Assumpção, interpretada por ele juntamente com a Banda Isca de Polícia. Rosa Passos canta predominantemente em modo soproso na exposição da primeira parte de “Você vai ver”, de Tom Jobim. O modo fluido pode ser observado em parte significativa do canto de Vanessa Moreno em “Conversa de Botequim”, de Noel Rosa, e também no de Paulinho da Viola em “Meu mundo é hoje”, de Wilson Batista e José Batista. O modo neutro pode ser observado em “Asa”, interpretada e composta por Djavan, considerando apenas os momentos que o cantor não está utilizando falsete.

Outro aspecto muito relevante para a voz cantada e que se estabelece no nível da fonte glótica é o registro. Embora existam pesquisas recentes sobre esse tema, a sua inserção na prática pedagógica dos professores ainda é muito diversa, constituindo uma verdadeira Babel no ensino do canto. Os entendimentos muitas vezes partem de perspectivas diferentes e que acabam por gerar as tantas brigas sobre as concepções e terminologias aplicadas. São empregadas interpretações baseadas nos mais diferentes parâmetros tais como o timbre, a frequência, a semelhança ou distanciamento da fala, as sensações de vibração pelo corpo durante a emissão, entre outros. Há quem realize divisões em dois, três ou quatro registros e, ainda, quem os separe em subregistros.

Ao estudar o tema no desenrolar da história da pedagogia vocal, Stark (2008) salienta que inicialmente, na antiga escola italiana, entendia-se que havia apenas dois registros, cujas primeiras menções datam do século XVI. Progressivamente, no século XVIII começam a surgir variadas interpretações. A partir do trabalho de Manuel García II no século XIX, tornou-se comum a incorporação de uma linguagem fisiológica nas interpretações sobre o canto, mas por diversas vezes ela acabava sendo misturada a aspectos proprioceptivos ou relacionados com imagens e metáforas.

Sundberg destaca que a compreensão dos registros deve levar em conta vários parâmetros:

> Um registro vocal é um evento totalmente laríngeo; ele consiste em séries ou regiões de frequências de fonação que podem ser produzidas com qualidades muito semelhantes; algumas regiões de frequência de fonação podem ser produzidas em mais de um registro; a definição de um registro deve ter por base evidências perceptivas, acústicas, fisiológicas e aerodinâmicas. (HOLLIEN[7], 1974, p. 125-143 apud SUNDBERG, 2015, p. 82)

A importância do registro está, entre outras coisas, associada ao enfoque dado sobre esse aspecto nas diferentes abordagens da pedagogia vocal e na própria classificação vocal dos cantores, na qual as transições ou quebras entre registros constituem um dos parâmetros para a aferição de uma voz.

Por conta de sua produção no nível da fonte glótica, os registros associam-se com a musculatura laríngea. Segundo Sundberg, (2015, p. 90), a concomitância ou alternância de predominância da atuação dos músculos TA e CT na emissão das diferentes frequências da extensão vocal constituem um fator importante na interpretação desse fenômeno. Herbst et al. (2014, p. 391) destacam que ao feixe interno do TA caberia uma ação significativa na definição de um ou outro registro.

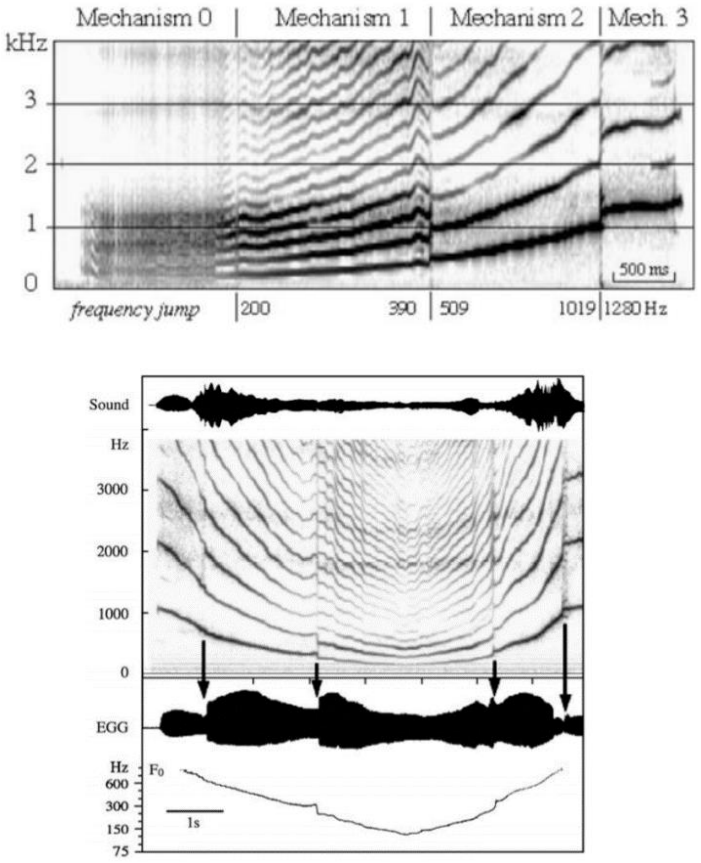
Um dos elementos recorrentes no ensino da técnica vocal consiste na conquista da habilidade de transitar por toda a extensão vocal, consequentemente pelos registros, de forma homogênea. Nesse sentido, quando não há um relaxamento progressivo do TA conforme se dá o alongamento das pregas vocais através da ação do CT, ocorre o que se denomina como quebra, ou seja, uma alternância abrupta de predominância muscular. Com o avanço dos estudos sobre a teoria não-linear, como aponta Titze (2008), tem se entendido que também o filtro influi sobre a disposição dos registros vocais.

[7] HOLLIEN, H. On vocal registers. Journal of phonetics, 1974.

Uma importante pesquisa acerca dos registros foi desenvolvida por Roubeau, Henrich e Castellengo (2009). Os autores realizaram um estudo através de eletroglotografia (EGG) e espectrografia, com sujeitos cantores e não-cantores, homens e mulheres. Os participantes realizavam variadas vocalizações em notas sustentadas e glissando. No caso dos cantores treinados, era solicitada a indicação de qual registro acreditavam estar produzindo.

Como resultado, observou-se que havia apenas quatro mecanismos no decorrer de toda a extensão vocal. Eles eram indicados por um salto abruto na Fo do espectrograma e uma redução na amplitude do eletroglotograma quando havia a transição de mecanismos ascendentemente, conforme disposto na figura 11. Assim, foram categorizados e nomeados M0, M1, M2 e M3.

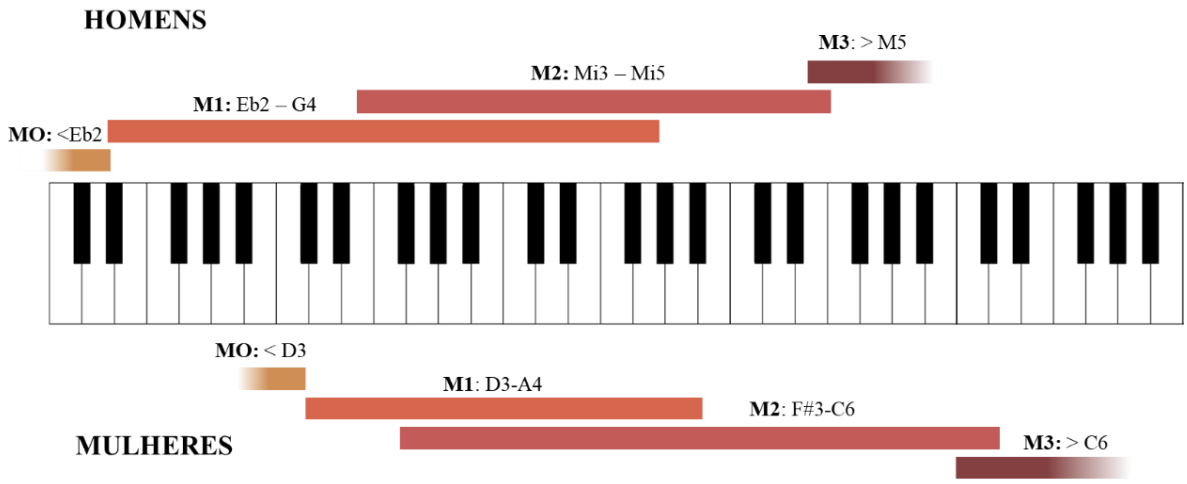
Figura 11 – Mecanismos laríngeos



Fonte: Roubeau, Henrich e Castellengo (2009, p. 426 e p. 429). Na figura superior é possível observar o salto abruto de frequência na passagem entre os quatro mecanismos. Na figura inferior, é possível observar uma vocalização em glissando que desce de M3-M2-M1 e depois sobe M1-M2-M3. Ao centro dela são verificados os saltos de frequência e abaixo o aumento do sinal do EGG quando descendente e sua diminuição quando descendente.

Foram observadas regiões de sobreposição, conforme figura 12. Algumas notas podem ser emitidas em mais de um mecanismo, o que não significa a presença de subregistros ou da chamada voz mista [8]. A transição discreta entre os mecanismos se daria, então, a partir de manobras em outros níveis da produção vocal, como a articulação ou o controle de intensidade. Nesse sentido, "vozes com quocientes fechados menores também têm suas vantagens distintas, especialmente na negociação de transições para registros mais leves. (MILLER, D., 2008, p.41). Serão abordadas informações sobre o tema no tópico da ressonância.

Figura 12 – Extensão dos mecanismos laríngeos



Fonte: próprio autor, elaborado com base em Roubeau, Henrich e Castellengo (2009). Notas grafadas com base em C4 =dó central. Observação: os sujeitos participantes não foram orientados a permanecer em um mesmo mecanismo. Deste modo, evidentemente há a possibilidade de maior alcance, ascendente e descendentemente, em relação ao disposto na figura, que serve apenas como uma exposição genérica da extensão dos mecanismos.

A figura 13, elaborada com base no estudo de Roubeau, Henrich e Castellengo (2009), traça um paralelo entre a terminologia comumente aplicada sobre os registros e os mecanismos laríngeos.

[8] O entendimento da voz mista geralmente perpassa a compreensão de que haveria um equilíbrio muscular ou mescla dos padrões vibratórios das pregas vocais. A sobreposição indicada na pesquisa de Roubeau, Henrich e Castellengo (2009) não se refere a essas concepções, mas sim para fato de que algumas notas podem ser produzidas tanto na dinâmica muscular de um mecanismo, como na de outro. À região de notas nas quais isso é possível é dado o nome de zona de sobreposição.

Figura 13 – Termos associados aos mecanismos laríngeos

Fonte: elaborado pelo próprio autor a partir de Roubeau, Henrich e Castellengo (2009, p. 437). Os termos foram traduzidos para o português, omitindo alguns. Também foram acrescentados os termos denso e tênue, recorrentemente utilizados neste país, como em Pinho, Polacow e Pontes (2014).

Em relação à terminologia, é necessário destacar que cada abordagem de ensino, de acordo com seus princípios, tem a liberdade para escolher os termos que lhe são mais convenientes. A própria relação entre professor e aluno criará suas idiossincrasias. Muitas vezes, há demasiada disputa em relação ao que seria uma adoção terminológica correta, geralmente acompanhada de questões de mercado, sendo que, conforme já foi verificado através das pesquisas, diferentes termos acabam apontando para as mesmas qualidades. Havendo clareza e coerência com o processo fisiológico, não há motivos para uma pretensa e ilusória homogeneização na linguagem adotada pelos professores e profissionais da voz.

Segundo Roubeau, Henrich e Castellengo (2009) e Henrich, Doval e Castellengo (2005), as pregas vocais assumem diferentes conformações em cada um dos mecanismos. Quanto mais em direção ao M0, maior será a massa vibrante, o quociente de fechamento e o contato glótico. No caso de M1 e M2, há diferença no envolvimento das camadas da prega vocal. Em M1 participam todas as camadas, inclusive as mais profundas, enquanto em M2 o contato é mais superficial, conforme disposto na figura 14.

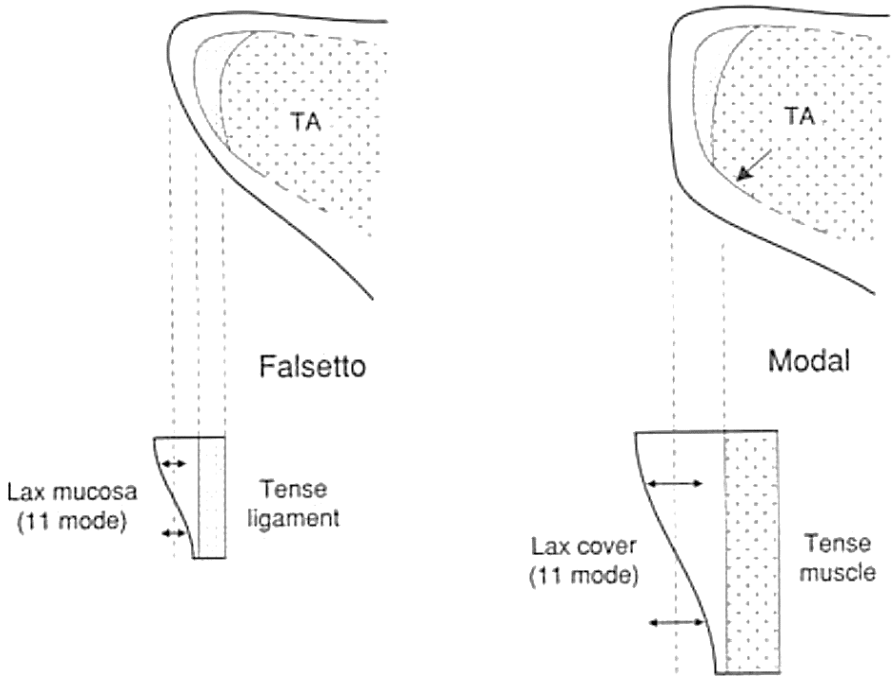
Ao analisar o ciclo glótico, os autores ainda observaram mais informações, que também são complementadas no estudo de Herbst (2020). M1 e M2 constituem os mecanismos mais recorrentemente utilizados na fala e no canto. A região da zona de sobreposição entre eles é semelhante em homens e mulheres. A passagem tendeu a ocorrer em uma região mais alta em vocalizações ascendentes do que nas descendentes.

M3 está relacionado com as frequências mais agudas da extensão vocal humana. Esse é o mecanismo mais pobremente explorado na literatura. É caracterizado por pregas vocais

muito finas e esticadas, com uma pequena parte vibratória, sendo observado, inclusive, a ausência de contato entre as pregas vocais.

M0 relaciona-se com a região mais grave da extensão vocal. Ao contrário dos demais mecanismos, parece não haver zona de sobreposição, exceto em vozes masculinas muito graves. A forma de um ciclo não necessariamente se reproduz no próximo. Pode haver ciclos periódicos em frequência muito baixa, múltiplos (duplos ou triplos) ou aperiódicos, o que implicaria na não percepção de uma frequência específica.

Figura 14 – Configuração das pregas vocais em M1 e M2



Fonte: Titze (2000, p. 291)

Um último ponto a levar em conta, conforme apontado por Sundberg (2015) é que o declínio espectral também está associado aos aspectos de registração e tipo de fonação. Padrões com menor intensidade ou em M2, por exemplo, tenderam a apresentar maiores valores de declínio.

Alguns exemplos do emprego dos mecanismos laríngeos pelos cantores populares podem ser observados a seguir: Elis Regina canta em M0 em inícios e finais de frases de "Madalena", de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, como em /logo o sol se desespera/. Cantores como Maria Bethânia e Francisco Alves tendem a ter um canto mais associado à M1.

Em “Foi ela”, de Ary Barroso, Francisco canta integralmente nesse mecanismo. Em “Sonho meu”, de Dona Ivone Lara e Délcio de Carvalho, Bethânia, que canta junto de Gal Costa, mantém-se, mesmo nas suas notas mais agudas, em M1. Já outros como Joyce Moreno ou Milton Nascimento realizam constantes transições entre M1 e M2 em sua obra. Exemplos podem ser ouvidos em “Mistérios”, interpretada por Joyce e composta em parceria com Maurício Maestro, e em “Léo”, interpretada por Milton e composta em parceria com Chico Buarque. O uso de M3, por sua vez, é incomum na música popular brasileira.

1.6 RESSONÂNCIA

Um primeiro ponto importante para tratar da ressonância é compreender aquilo que ela não é. Por vezes, o seu entendimento é cercado de confusões. O que ocorre é que se tende a manter ideias equivocadas como a de um direcionamento ou colocação da voz e também a generalização desse nível da produção para toda a qualidade vocal, pois o conceito de ressonância historicamente se confunde com o de sonoridade.

Sobre a generalização, tome-se por exemplo a ideia da “ressonância baixa”. Embora o conceito se proponha a falar de “ressonância”, ele acaba envolvendo aspectos da produção vocal dos níveis da respiração e da fonação. Por vezes, a dita ressonância baixa está relacionada com situações de tensão que podem vir, por exemplo, de uma má gestão da pressão subglótica, de tensões da musculatura extrínseca, de um modo de fonação tenso ou, ainda, de constrições no trato vocal. Ou seja, a interpretação do que seria a ressonância acaba sendo, na verdade, agrupadora de vários ajustes vocais ou da totalidade de uma qualidade vocal. A mesma situação generalizante ocorre em expressões como ressonância alta, voz na frente, voz na máscara, entre outros.

Também a ideia de um direcionamento da voz não é recente. Segundo Vurma (2007, p. 17), houve, a partir do século XIX, o estabelecimento de duas teorias que se confrontavam a respeito do entendimento da ressonância. A teoria inharmônica, em oposição à harmônica, afirmava que as pregas vocais não geravam som, mas apenas ‘baforadas’ de ar que deveriam perseguir as frequências dos formantes no trato vocal. Assim, o cantor deveria justamente direcionar sua voz para produzir as qualidades desejadas.

Embora tenha se mostrado inválida, a teoria ganhou adesão na pedagogia vocal, pois era fácil tecer relações à propriocepção ao produzir diferentes frequências e sonoridades. Assim, surgem termos como ‘voz na máscara’, ‘ressonância alta’, ‘ressonância nasal’ entre

outros. Também a teoria desenvolvida por Lilli Lehmann ganhou projeção, criando termos como ‘giro da voz’ e ‘voz na frente’ e desenvolvendo seus diagramas que indicavam o ponto da cabeça para o qual o cantor deveria direcionar o ar. (LEHMANN, 1984, p.49)

Com o advento das pesquisas sobre a voz cantada, essas abordagens, do ponto de vista fisiológico e acústico, foram refutadas. Igualmente refutou-se a noção da influência dos seios paranasais e outras cavidades que não a oral e nasal sobre o processo de ressonância (VENNARD, 1967).

É preciso ressaltar que as imagens e a propriocepção ocupam um lugar importantíssimo na pedagogia vocal. Não há nenhum mal em sua utilização, mas é preciso clareza na distinção entre seu uso como recurso didático e a interpretação do fenômeno físico-acústico da ressonância.

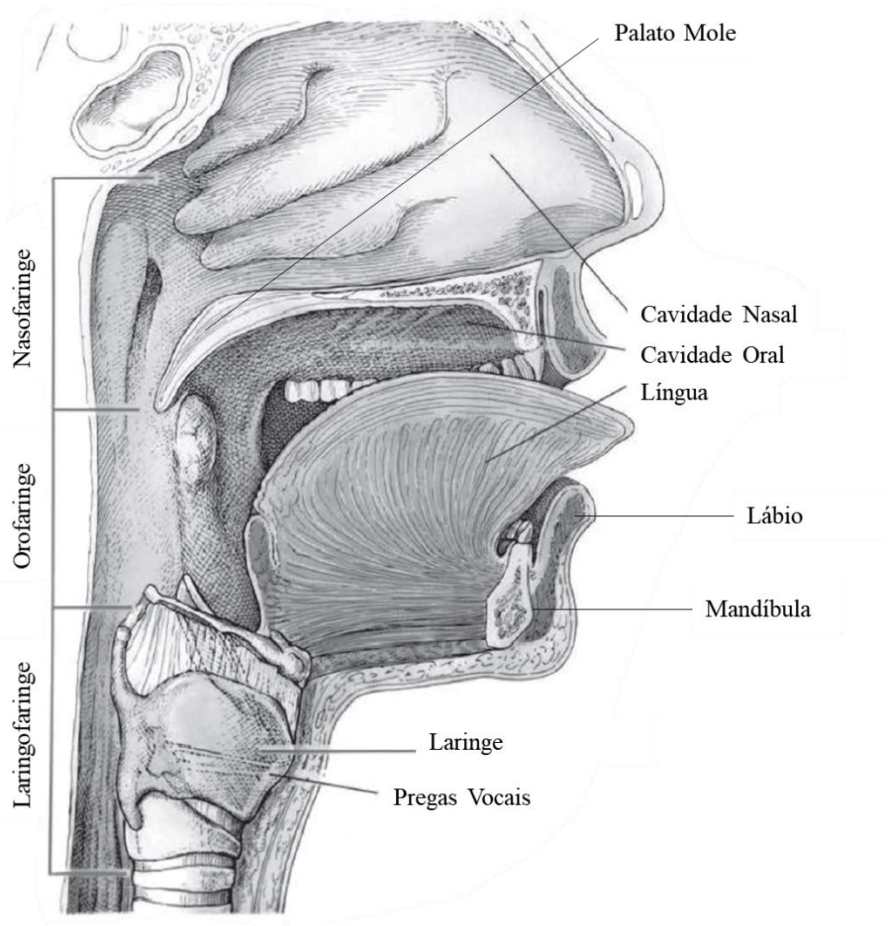
Outro aspecto relevante a ser levado em conta é a teoria não-linear. Conforme aponta Titze (2008), enquanto no modelo linear há um entendimento de independência de cada um dos níveis da produção vocal (respiração, fonação, articulação), na teoria não-linear parte-se do princípio de que há uma interdependência e influência entre eles. Desse modo, as diferentes configurações do trato vocal, por exemplo, seriam capazes de promover, por meio da impedância estabelecida, alterações no modo de vibração das pregas vocais.

Essa teoria, ainda segundo o autor, é base para a compreensão de alguns aspectos do treinamento vocal. Os ETVSO, por exemplo, promovem o estabelecimento de um padrão de fonação econômico e eficiente por conta da interação entre a pressão subglótica e a pressão retroflexa gerada pela semioclusão no trato vocal (TITZE, 2006). Também algumas das estratégias para se lidar com as passagens de registro se relacionam com manobras articulatórias, as quais promovem uma estabilidade fonatória que permite evitar quebras ou adiar a transição (TITZE, 2012).

A compreensão do processo de ressonância perpassa o entendimento do trato vocal e sua influência sobre o som produzido no nível da fonte. Ele corresponde ao espaço das vias aéreas superiores que tem como limite inferior as pregas vocais e como limite superior os lábios, nos sons orais, e o nariz, nos sons nasais. Sua divisão se dá entre as cavidades nasal, oral e faríngea.

Sundberg (2015, p. 46) aponta que a conformação do trato vocal é estabelecida por meio dos articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe, conforme figura 15.

Figura 15 – Cavidades e articuladores do trato vocal



Fonte: adaptado de Sataloff (2017, p. 79)

A língua pode assumir uma variedade de comportamentos, posicionando-se para cima e para baixo, para frente e para trás. Os lábios podem ser protraídos e arredondados ou estirados. A mandíbula pode dispor-se de modo mais aberto ou fechado, protruída ou retraída. O palato mole ou véu palatino está relacionado com a nasalização do som. Quando abaixado, ele permite o escape de ar nasal; quando levantado, os sons são orais. A faringe molda o trato vocal através de seus músculos constritores, podendo estreitar-se em diferentes partes. A laringe, por fim, é considerada também um articulador em vista de sua posição mais elevada ou abaixada.

De acordo com Camargo (2002, p. 17), do ponto de vista acústico, o trato vocal desempenha a função de transferência. Ou seja, ele molda o som (Fo e harmônicos) que foi produzido no nível da fonte. Isso se dá porque todo espaço possui frequências ressonantes, ou seja, frequências que ele tende a favorecer naturalmente. Assim, os harmônicos produzidos pelas pregas vocais que coincidem ou se aproximam das frequências naturais de ressonância do trato vocal são amplificados, ganhando energia acústica. Já os que não se aproximam tendem a

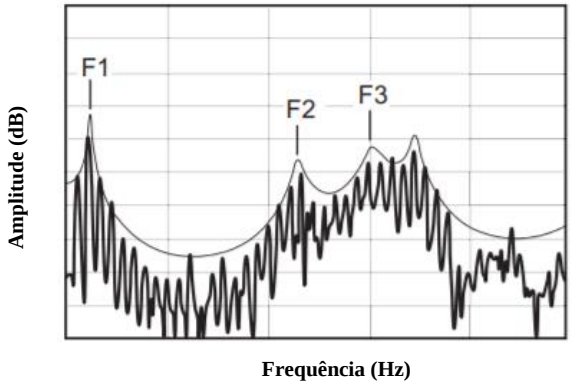
perder energia ou não serem igualmente amplificados. Ao processo de reforço da amplitude das frequências dá-se o nome de ressonância; e às frequências naturais de ressonância que ocorrem no trato vocal dá-se o nome de formantes.

Segundo Sundberg (2015, p. 44), os formantes podem ser entendidos como picos de energia acústica no espectro sonoro. As suas frequências dependem do comprimento e formato do trato vocal. O comprimento é determinado pela distância entre a glote e a abertura labial. O formato é definido pela variação de sua área transversal. O papel dos articuladores se faz decisivo, conforme aponta Behrman (2017, p. 221), pelo fato de que é através deles que é moldado o espaço do trato vocal nos dois parâmetros apresentados, definindo as posturas por meio de graus selecionados de constrição em vários pontos de sua extensão.

Desse modo, os articuladores conformam o trato vocal que, por sua vez, molda o som gerado no nível da fonte. Ou seja, uma vez que o trato vocal tem sua forma moldável, é possível sintonizar as suas frequências de ressonância (BOZEMAN, 2014, p. 11). Por isso, diferentes manobras articulatórias geram diferentes qualidades vocais ainda que sobre uma mesma nota emitida. Em outras palavras, ressonância (plano acústico) e articulação (plano fisiológico) não podem ser interpretadas independentes uma da outra. Observe-se que há também o emprego do termo articulação para tratar do tipo de tratamento dado às frases musicais, como *legato* ou *staccato*. Aqui, ele refere-se ao processo fisiológico da articulação dos fonemas e pelo qual se manipula a ressonância.

De acordo com Camargo (2002, p. 18), os formantes correspondem a faixas de frequência. É comum que a sua frequência seja determinada tendo como referência o centro do pico. A figura 16 apresenta como eles costumam ser representados.

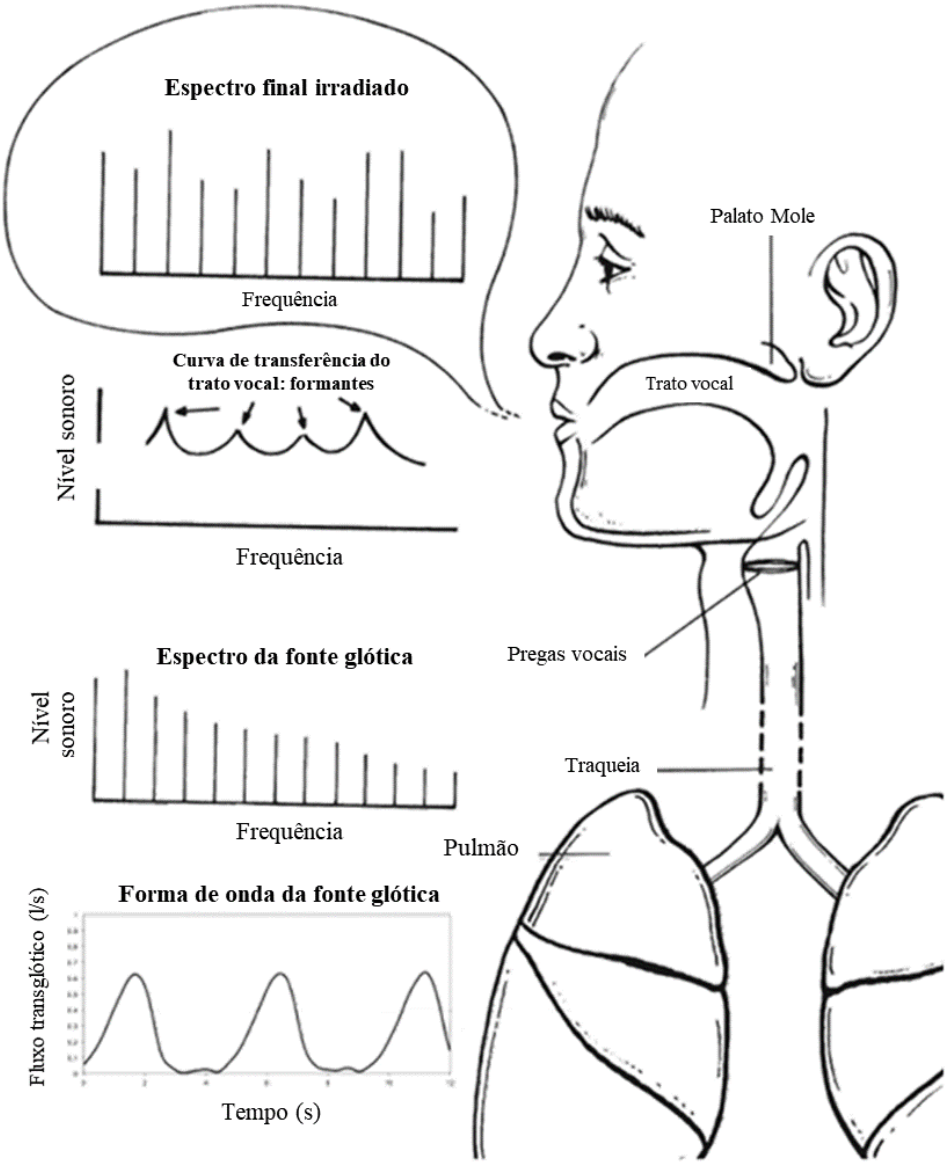
Figura 16 – Representação dos formantes



Fonte: adaptado de Hixon, Weismer e Hoit (2020, p. 306). Na figura estão dispostos quatro formantes, dos quais apenas três estão indicados. Observe-se que alguns dos formantes possuem um pico menos íngreme. Com isso, a chamada faixa de banda do formante é maior, envolvendo mais frequências.

O processo de ressonância, bem como os demais níveis da produção vocal estão sintetizados na figura 17.

Figura 17 – Síntese da produção vocal



Fonte: adaptado de Sundberg (2017, p. 170). À esquerda, de baixo para cima, estão representados: (1) o ciclo glótico, (2) os harmônicos produzidos no nível da fonte e seu declínio espectral desconsiderando o filtro, (3) os formantes, definidos a partir da configuração do trato vocal e (4) o som resultante final, no qual os harmônicos próximos das frequências dos formantes são amplificados.

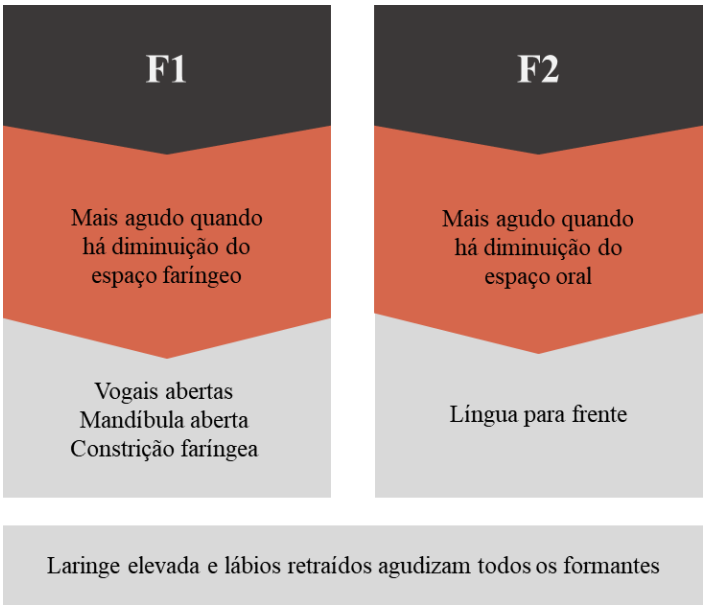
Como destaca Sundberg (2015, p. 43), há cinco formantes de maior interesse para a produção da voz cantada. Eles são nomeados: F1 (primeiro formante), F2 (segundo formante), F3 (terceiro formante) e assim por diante. Quanto maior o número, mais agudas são as frequências com as quais se relaciona o formante.

Ainda segundo o autor (2015, p. 47), embora as frequências dos formantes sejam estabelecidas a partir da disposição do trato vocal como um todo, o primeiro formante é particularmente sensível à abertura da mandíbula, F2 à forma do corpo da língua e F3 ao espaço entre a ponta da língua e os incisivos inferiores. F4 e F5 são mais determinados pelo comprimento geral do trato vocal. Bozeman (2014, p. 13) afirma que F1 está relacionado com a sensação de profundidade do timbre. F2, por sua vez, relaciona-se com uma maior definição das vogais.

Uma forma didática de se pensar na frequência dos dois primeiros formantes é através da observação do tamanho do espaço faríngeo e da cavidade oral. O primeiro influencia mais a F1, enquanto o segundo a F2. Um aumento no espaço gera uma frequência mais grave no formante e vice-versa. Observe-se que há limitações na aplicação desta estratégia, cabendo seu uso apenas como um simplificador do pensamento sobre o tema.

A figura 18 apresenta de modo sintético as manobras articulatórias relacionadas com a frequência dos formantes.

Figura 18 – Manobras articulatórias e frequência dos formantes



Fonte: elaborado pelo próprio autor com base em Sundberg (2015, p. 47), Bozeman (2014, p. 11-12) e Donald Miller (2008, p. 31)

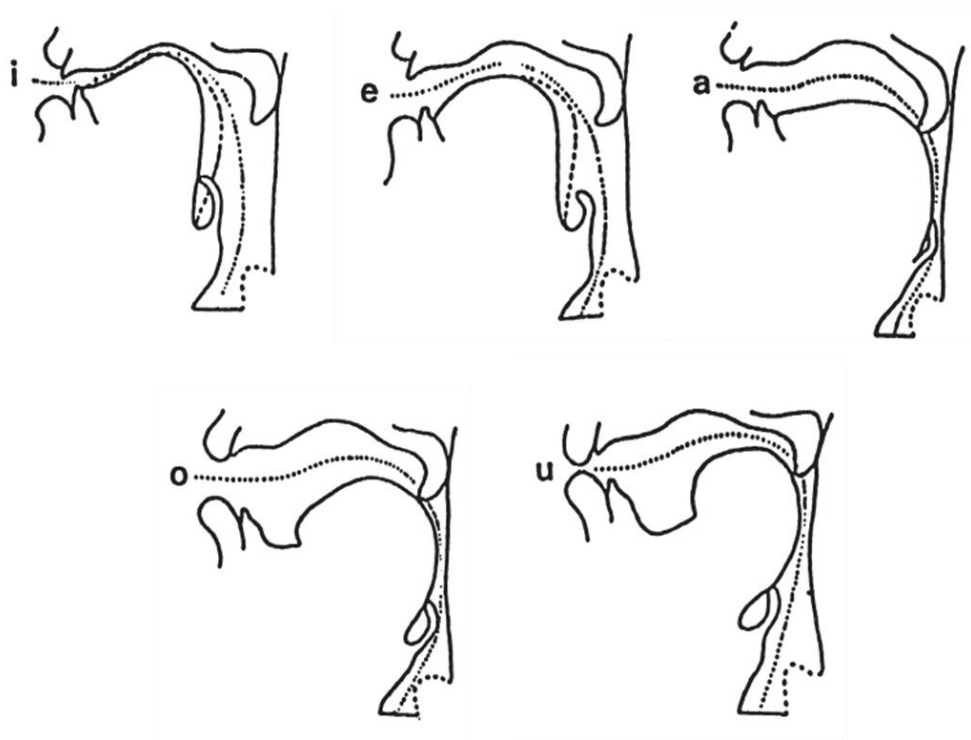
Conforme Sundberg (2015, p. 47), os dois primeiros formantes (F1 e F2) são os mais proeminentes na determinação das vogais e, como mencionado, modificam-se

predominantemente pelas manobras da mandíbula e da língua. Os demais formantes, por sua vez, estão relacionados com o timbre geral da voz.

Na descrição das vogais pela da fonética articulatória há o seguinte: na vogal [a] a língua está em uma posição mais central e baixa. Progressivamente, quando se vai em direção a um [e] e depois [i], a língua posiciona-se mais para frente e para cima. Já quando em direção a um [o] e [u], a língua move-se para trás e para cima, além do arredondamento dos lábios.

Segundo Cagliari e Cagliari (2004, p. 128-129), as vogais podem ser classificadas por meio da posição da língua. Em relação ao eixo vertical, quanto mais alta ela está, mais fechada é a vogal. Quanto mais ela é baixa, mais aberta é a vogal. Assim, tem-se a seguinte divisão: vogais fechadas ([i]/[u]), meio fechadas ([e]/[o]), meio abertas ([ɔ]/[ɛ]) e abertas ([a]). Já no eixo horizontal, há a subdivisão entre as anteriores, centrais e posteriores. A figura 19 apresenta a configuração do trato vocal durante a produção das vogais [a], [e], [i], [o], [u].

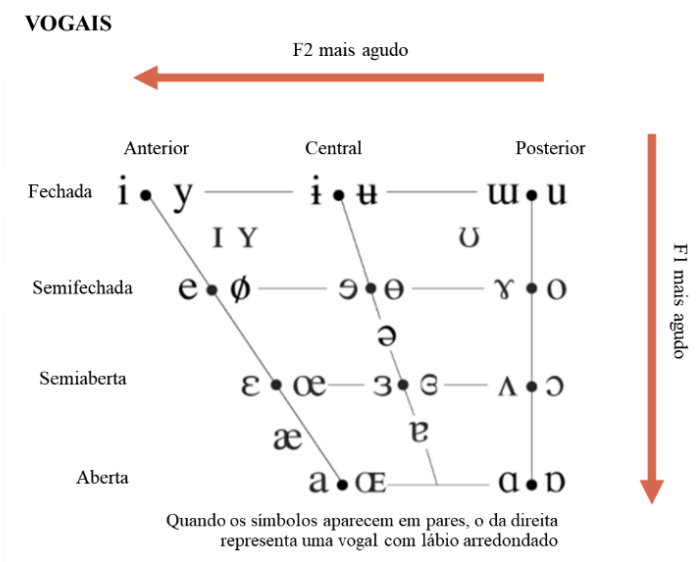
Figura 19 – Forma articulatória das vogais



Fonte: adaptado de Sundberg (2017, p. 173)

Na literatura sobre ressonância da voz, é muito comum a relação entre formantes e vogais. Cada postura assumida em uma diferente vogal aponta para o estabelecimento de diferentes frequências dos formantes. A figura 20 apresenta a disposição das vogais e a relação com a frequência dos formantes.

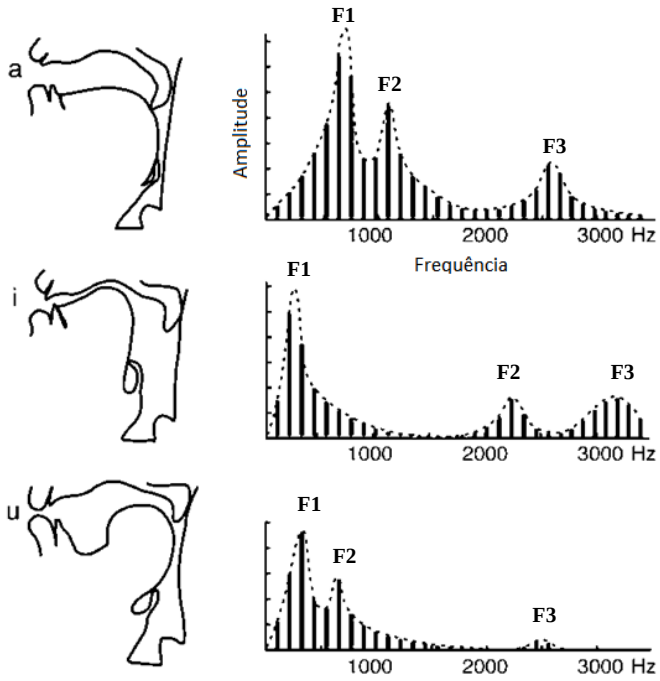
Figura 20 – Trapézio das vogais e formantes



Fonte: adaptado de IPA (2005)

Conforme se vê na figura 21, as vogais fechadas [i] e [u] apresentam as frequências mais graves de F1. Já a vogal aberta [a], possui a mais aguda. Em relação à F2, a frequência é mais aguda quanto mais anterior for a vogal, seguindo a ordem: [u], [o], [ɔ], [a], [ɛ], [e], [i].

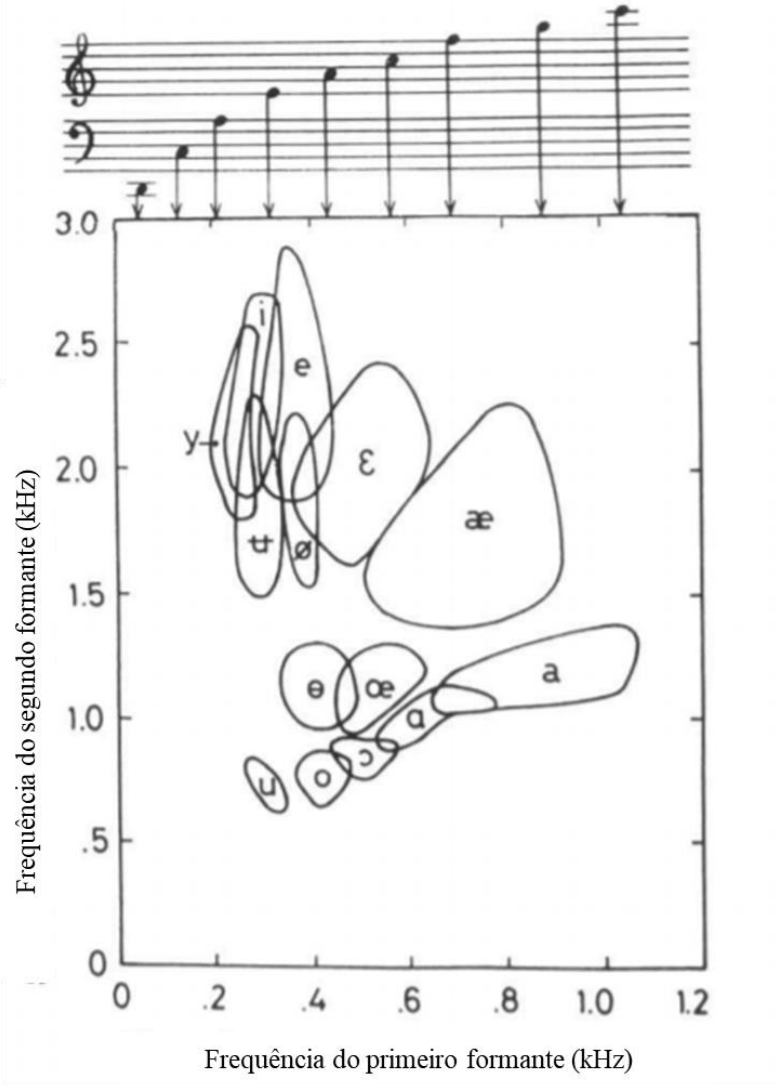
Figura 21 – Formantes das vogais [a], [i] e [u]



Fonte: adaptado de http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Music/vowel.html

Dependendo do tamanho do trato vocal, do sexo ou mesmo de cada localidade, os valores de F1 e F2 irão variar. Desse modo, a percepção das vogais não está associada a valores fixos de F1 e F2, havendo uma região aproximada para cada uma delas, conforme figura 22.

Figura 22 – Mapa dos formantes F1 e F2 nas vogais



Fonte: Sundberg (2015, p. 48)

No desenvolvimento da voz cantada, diferentes estratégias articulatórias são empregadas em vista da produção das sonoridades pretendidas. Um aspecto de grande importância é a realização de ajustes que buscam sintonizar harmônicos e formantes.

Como foi visto, os harmônicos são definidos a partir da Fo. Portanto, não há a possibilidade de modificar a frequência de um determinado harmônico isoladamente. Em contrapartida, as frequências dos formantes podem ser alteradas a partir das posturas assumidas pelo trato vocal. Assim, há várias estratégias possíveis de sintonização.

Bozeman (2014, p. 20) salienta que nas situações em que há dois ou mais harmônicos abaixo de F1, ou seja, ao cantar notas mais graves, há pouca necessidade da realização de ajustes de sintonia. Já nas frequências mais aguda há um maior espaçamento dos harmônicos, tendo menos deles dentro da faixa dos dois primeiros formantes. Isso irá requerer uma maior atenção aos ajustes de sintonia.

A sintonia F1/H1, segundo Bozeman (2014, p. 24), é característica de uma sonoridade mais "profunda". Ela tenderá a levar a voz para uma fonação mais fluida e para M2, visto que nesse mecanismo há uma maior amplitude na Fo do que nos parciais (HERBST et al, 2014, p. 399). Seu emprego é bastante comum nas mulheres de vozes mais agudas no canto lírico. Se um cantor quiser permanecer nesse ajuste, ele precisará, conforme canta notas mais altas, elevar também a frequência de F1, o que mais recorrentemente ocorre através da abertura da mandíbula.

A sintonia F1/H2, por sua vez, promove uma sonoridade de vogais mais abertas e a sensação de maior potência. Segundo Bozeman (2014, p. 21), ela tenderá a levar a voz para um padrão mais aduzido de fonação e para M1, no qual caracteristicamente há maior energia nos parciais do que na Fo. Também a permanência nesse ajuste necessitará que, conforme se cante notas mais agudas, haja uma agudização de F1, de modo a acompanhar H2, o que pode ocorrer pela adoção de vogais abertas, pela constrição faríngea ou pela elevação da laringe.

Nas situações de passagem, Bozeman (2014) aponta que há várias possibilidades de ajustes. A modificação para vogais mais fechadas irá gerar a sintonia F1/H1, favorecendo a transição de mecanismo. A modificação para vogais mais abertas tende a promover a sintonia F1/H2, que favorece a permanência em M1, mas com fonação mais pesada. Por fim, uma terceira opção seria progressivamente modificar a vogal em vista do equilíbrio da fonação. Nesse último caso, H2 cruza F1 e há também sintonias relacionadas com F2, podendo ser F2/H3 ou F2/H4.

Essa última opção parece estar associada a uma das possíveis interpretações da voz mista. Nesse sentido, Titze (2018) afirma que ela poderia ser o resultado da interação fonte-filtro. Mudanças de vogais ou uma coordenação refinada da dinâmica muscular laríngea poderiam modificar a sonoridade produzida, como que encobrindo o canto em direção a um ou outro mecanismo. Uma vez que há de se considerar o aspecto não-linear da produção vocal, é possível haver percepções de troca de registro a partir das diferentes relações entre harmônicos e formantes. Ainda assim, como discorre Herbst (2021), o assunto não possui apontamentos definitivos.

Ao encontro de Titze, Bozeman (2014, p. 14) apresenta o conceito de registro acústico. Ele se refere a mudanças audíveis de timbre, não relacionadas com a transição do mecanismo laríngeo, mas sim com as relações e sintonias de fonte e filtro. Autor destaca que quando um harmônico cruza um formante são gerados efeitos sonoros perceptíveis pelo cantor.

Uma última sintonia apresentada por Bozeman (2014) e já amplamente abordada na literatura é o formante do cantor. Sundberg (2015) aponta que ela é o resultado de um cluster entre os formantes F3, F4 e F5, sendo produzido a partir de uma posição mais baixa da laringe, de uma faringe ampla e da constrição no tubo epilaríngeo. Essa manobra, geralmente utilizada por vozes masculinas[9], possibilita que a voz do cantor ganhe amplitude em uma região de frequências não ocupada pela orquestra, favorecendo, assim, que ela seja ouvida mesmo diante de tamanha competição sonora.

A influência do filtro sobre o resultado sonoro, portanto, elucida o fato de algumas abordagens da pedagogia vocal estabelecerem determinadas formas articulatórias para os cantores. Por meio delas são estabelecidas relações com o nível da fonte e, por fim, produzidas as sonoridades específicas que se adequam à estética do estilo, gênero ou repertório para os quais são aplicadas.

Exemplos de aplicação dos conceitos de ressonância entre os cantores populares podem ser observados como a seguir: Araci Cortes em “Linda Flor”, de Henrique Vogeler, Marques Porto e Luís Peixoto, e em “Jura”, de Sinhô, canta com predominância de uso do mecanismo 2. Quando em direção aos agudos, há uma tendência de progressiva abertura das vogais, como em /Daí, então, dar-te eu irei/ ou em /Se ele um dia souber/. Tal manobra tende a manter a sintonia F1/H1.

Gilberto Gil, por sua vez, tende a apresentar vogais abertas, as quais se mantém por toda a sua tessitura. Em “Back in Bahia”, sua composição, é possível perceber que esse procedimento ocorre desde o início da canção: /Lá em Londres, vez em quando [...]/, que ocorre somado a um posicionamento laríngeo mais alto e do uso do mecanismo 1. O mesmo ocorre em outra composição sua, “Expresso 2222” em trechos como /[...] pra depois/. Neles há a tendência da manutenção da sintonia F1/H2.

Por fim, pode-se encontrar em Orlando Silva um exemplo de articulação no qual há uma tendência para o posicionamento da língua de modo mais medializado, bem como um

[9] As vozes masculinas que empregam o formante do cantor estão justamente na região de frequências coberta pela orquestra. A manobra é usada para ganhar um reforço nos harmônicos agudos, que permite que suas vozes sejam ouvidas. As mulheres, principalmente as de vozes agudas, por sua vez, já vocalizam em frequência mais altas, de modo que a utilização dessa manobra tenderia a gerar um timbre muito estridente.

posicionamento laríngeo mais baixo. Isso, embora estabeleça certa distorção nas vogais, gera uma maior sensação de estabilidade pela tessitura justamente pela constância da forma articular. Sua interpretação da canção “Lábios que beijei”, de J. Cascata e Leonel Azevedo, apresenta os elementos citados, de modo que é possível verificar em diversos momentos um direcionamento para vogais mais centralizadas.

1.7 TREINAMENTO E EXERCÍCIOS VOCAIS

São crescentes as pesquisas e abordagens pedagógicas que associam os variados conhecimentos das ciências da voz ao ensino do canto. Professores e pesquisadores, como, por exemplo, LoVetri (2002; 2013), Lã (2014) e Sandage (HOCH; SANDAGE, 2017; JOHNSON, SANDAGE, 2019), estudaram aspectos relacionados com a fisiologia do exercício, o treinamento vocal e o estabelecimento de propostas de ensino baseadas em evidência científica.

Johnson e Sandage (2019) e Saxon e Berry (2009) destacam a relevância da aplicação do princípio de adaptação específica à demanda imposta no treinamento vocal. Ele se organiza a partir de quatro aspectos: sobrecarga, individualidade, especificidade e reversibilidade.

Destacam-se dois aspectos em relação ao princípio da sobrecarga. Primeiramente, há a necessidade de um aumento da demanda imposta sobre o músculo para que ele possa alcançar novos resultados de coordenação e condicionamento. Em segundo lugar, que esse aumento deve ser progressivo, de modo que possa haver o processo de adaptação. A sobrecarga pode ser proporcionada através do aumento da intensidade, duração ou frequência dos exercícios.

Em relação ao processo da individualidade, destaca-se que cada sujeito deve ser considerado no processo, pois exercícios semelhantes podem causar respostas diferentes em cada pessoa. Assim, “o tipo, a quantidade, a duração e o número de repetições de cada exercício devem ser pensados de acordo com o objetivo a ser alcançado e com as possibilidades de cada indivíduo.” (VAIANO; BADARÓ, 2019, p. 77).

O princípio da especificidade aponta para a necessidade de que o treino contemple justamente as habilidades que serão requeridas no comportamento desejado, promovendo não somente a adaptação do tecido muscular, mas também o aprendizado motor (JOHNSON, SANDAGE, 2019, p. 3). Nesse sentido, esse aspecto também pode ser denominado como especificidade da tarefa.

Por fim, a reversibilidade atenta para o fato de que na ausência da continuidade do treinamento, o músculo tende a regredir para um nível de adaptação de menor exigência. Desse modo, quando não há a manutenção da realização dos exercícios vocais, os ganhos de condicionamento tendem a progressivamente se perderem.

Em relação aos exercícios vocais, como aponta Ferreira (2014), é possível fazer uma divisão entre aqueles com e sem fonação. No primeiro grupo estão todos aqueles nos quais há vibração das pregas vocais e, consequentemente, o estabelecimento de uma frequência, como no caso dos vocalizes com notas sustentadas, *glissandi*, escalas, arpejos, entre outros. No segundo, estão os exercícios que, embora se apliquem sobre a formação dos cantores, não são realizados com a produção de voz, como no caso dos exercícios respiratórios, de relaxamento, alongamento ou mobilização dos articuladores.

No caso dos vocalizes, há inúmeros critérios para a sua classificação. Muitos pedagogos vocais fizeram seleções de exercícios em vista da demanda técnica a ser trabalhada, da sonoridade pretendida, do tipo de voz para o qual seria direcionado, entre outros. Alguns exemplos podem ser encontrados em Miller (2019), Vennard (1967), Appelman (1986), LoVetri (2020) e Riggs (1985).

Do ponto de vista muscular, os dois maiores agrupamentos correspondem aos exercícios isotônicos e isométricos. Conforme afirmam Sabol e Stemple (1995), na contração isométrica há tensão sobre o músculo, mas não há modificação em seu comprimento. Sua ação está associada ao desenvolvimento de resistência. Exercícios como *messa di voce* e notas sustentadas são exemplos dessa categoria. Já na contração isotônica há a contração e extensão do músculo, sendo sua aplicação relacionada, como salienta Ferreira (2014), com a promoção de força e flexibilidade. Exercícios com uso de escalas e arpejos variados são exemplos dessa categoria.

Ao observar a finalidade de um exercício, é preciso levar em conta que vários parâmetros tendem a direcionar a resposta esperada do aparelho vocal. Desse modo, não basta observar apenas o desenho melódico aplicado ou a vogal/consoante escolhida. Por exemplo, quando se deseja favorecer o acesso da voz em M2, os exercícios devem conter parâmetros que sejam condizentes com essa proposta. No caso, uma das formas possíveis de sua realização seria através de vocalizes com vogais mais fechadas ([i] ou [u], por exemplo), com o uso de menor dinâmica e de um modo de fonação com menor força de adução. Ressalte-se que há uma infinidade de combinações possíveis, que se adaptam à abordagem de cada professor e do contexto de sua aplicação.

O quadro a seguir apresenta alguns parâmetros aplicados nos vocalizes e a tendência esperada de resposta do aparelho vocal. Ele constitui apenas um material sintético, explorando pontos centrais e não se propõe como uma revisão sistemática do tema. Sua elaboração se deu a partir de autores da ciência da voz e pedagogia vocal.

Quadro 1 – Componentes dos exercícios e respostas do aparelho vocal

Parâmetro	Tendência de resposta do aparelho	Referência
ETVSO		
Exercícios de Trato Vocal Semiocluído (ETVSO): sons vibrantes, fricativas sonoras, sons nasais, tubos, canudos, vogais fechadas, firmeza glótica, entre outros	Melhora na coaptação glótica, tendência a fonação fluida, redução do esforço fonatório, maior interação fonte-filtro, redução da nasalidade e ampliação do trato vocal em alguns casos e efeito de massagem nos que apresentam segunda fonte de vibração	Titze (2006), Cielo et al. (2013), Maxfield et al. (2014), Andrade et al. (2014), Duke et al (2015), Guzmán et al. (2012), Guzmán et al. (2013)
Tubos e canudos	Efeitos dos ETVSO. Quanto menor o diâmetro, maior é a resistência oferecida. Exercícios realizados na água promovem maior pressão intraoral	
Vogais		
Vogais abertas [a], [æ] e [ɛ]	Tende a induzir a M1 na região mais grave da tessitura	Bozeman (2014), Titze (2006; 2007), Bestebreurtje e Schutte (2000), LoVetri (2020)
Vogais abertas [i] e [u]	Tende a induzir a M2. Podem também ser considerados ETVSO	
Consoantes e sons facilitadores		
Plosivas: [p], [t], [k], [b], [d] e [g]	Favorecimento do fechamento glótico, redução da nasalidade	Behlau (2016), Miller (2019)
[b] prolongado	Relaxamento e abaixamento da laringe e efeitos de ETVSO	Cielo et al. (2013), Behlau (2016)
Fricativas: [v], [z] e [ʒ]	Efeitos do ETVSO	Titze (2006), Cielo et al. (2013), Behlau (2016), Maxfield et al. (2014)
Fricativas surdas: [f], [s], [ʃ]	Suavização do ataque vocal e coordenação respiratória	Behlau (2016)
Nasais: [m], [n] e [ɲ]	Efeitos do ETVSO	Titze (2006), Cielo et al. (2013), Behlau (2016), Maxfield et al. (2014)

Sons vibrantes: (língua, lábio e raspberry)	ETVSO, e efeito de massagem sobre pregas vocais por conta de segunda fonte de vibração	Titze (2006), Cielo et al. (2013), Behlau (2016), Andrade et al. (2014)
Bocejo-suspiro	Expansão oral, abaixamento da laringe e relaxamento do aparelho	Behlau (2016)
Parâmetros musicais		
Forte	Maior pressão subglótica e tendência a modos de fonação mais aduzidos	Sundberg (2015), Bozeman (2014)
Piano	Menor pressão subglótica e tendência a modos de fonação menos aduzidos. Maior facilidade em homogeneidade durante transição de mecanismos e acesso à M2	Sundberg (2015), Bozeman (2014), Miller, D. (2008)
Legato	Coordenação do fluxo de ar	Ferreira (2014), Fernandes (2009), LoVetri (2020)
Staccato	Coordenação pneumofonoarticulatória, fechamento glótico e controle do ataque	Miller (2019), Saathoff (1995), Sugar (2009)
Glissando	Quando mais longo, permite a coordenação entre registros pelo equilíbrio da predominância da musculatura laríngea	Sabol, Lee e Stemple (1995), Sugar (2009), Ferreira (2014)
Notas sustentadas e Tempo máximo de fonação (TMF)	Desenvolvimento de força e resistência muscular, melhora da estabilidade fonatória	Behlau (2016), Sabol, Lee e Stemple (1995), Saathoff (1995)
Agilidade	Coordenação do aparelho vocal e desenvolvimento de flexibilidade	Miller (2019), Ferreira (2014), LoVetri (2020)
Escalas e arpejos	Desenvolvimento de flexibilidade, encurtamento e alongamento das pregas vocais, e uma infinidade de outras possibilidades a depender dos demais parâmetros associados	Gish et al. (2012), Sabol, Lee e Stemple (1995), Ferreira (2014)
Som basal (M0)	Maior fechamento glótico e amplitude de vibração da mucosa. Redução da tensão fonatória	Cielo et al. (2011), Behlau (2016)
Messa di voce	Controle respiratório, controle da dinâmica, da pressão subglótica e da compressão mediana das pregas vocais e desenvolvimento de força e resistência muscular	Behlau (2016), Sabol, Lee e Stemple (1995), Miller (2019), Saathoff (1995)

Sem fonação		
Movimentos cervicais	Redução de tensão laríngea e aquecimento corporal	Behlau (2016), Ferreira (2014)
Rotação de ombros	Redução da tensão da musculatura da cintura escapular e pescoço	Behlau (2016), Ferreira (2014)
Rotação de língua no vestíbulo bucal	Redução das constrições do trato vocal, ampliação da faringe	Behlau (2016)
“Espaguete”	Abaixamento da laringe e expansão faríngea	Pinho e Pontes (2008)

– 2 –

METODOS

A escolha dos procedimentos metodológicos da presente tese se deu em vista dos objetivos traçados e dos pressupostos teóricos apresentados nos capítulos anteriores. Compreendeu-se, assim, que a abordagem qualitativa seria a mais adequada para o desenvolvimento da pesquisa.

Segundo Oliveira (2013, p. 60), a abordagem qualitativa "pode ser caracterizada como sendo um estudo detalhado de um determinado fato, objeto, grupo de pessoas ou ator social e fenômeno da realidade.". Isto se dá em "um processo de reflexão e análise da realidade através da utilização de métodos e técnicas para compreensão detalhada do objeto de estudo em seu contexto histórico e/ou segundo sua estruturação." (OLIVEIRA, 2013, p. 37).

Em se tratando de uma pesquisa ligada a processos formativos, essa perspectiva faz-se muito relevante, pois as práticas docentes não estão destituídas das circunstâncias do contexto em que ocorrem. A sua compreensão se dá em conjunto com as realidades institucionais, históricas, geográficas, sociais, econômicas, entre outras.

Nas palavras de Oliveira (2013, p. 60): "A opção pela abordagem qualitativa deve ter como principal fundamento a crença de que existe uma relação dinâmica entre o mundo real, objetivo, concreto e o sujeito [...]". Ainda segundo a autora, "esse processo implica em estudo segundo a literatura pertinente ao tema, observações, aplicação de questionários, entrevistas e análises de dados, que deve ser apresentada de forma descritiva." (OLIVEIRA, 2013, p. 37).

Em relação ao tipo de pesquisa, optou-se pelo Estudo de Caso Múltiplo. Essa escolha se deu em vista de um mapeamento e entendimento mais amplo dos processos educativos formais do canto popular e de seu desenvolvimento no ensino técnico. A emergente, porém, ainda incipiente literatura sobre a pedagogia vocal no canto popular brasileiro aponta para uma demasiada heterogeneidade entre as práticas e profissionais do campo, a qual requer iniciativas que possam registrar, interpretar e promover trocas entre os sujeitos. Não se busca com isso uma padronização, mas sim a possibilidade de elaboração de um mapeamento dos posicionamentos dos diversos sujeitos analisados, de suas relações entre os pares e das possíveis

implicações de cada escolha. Nesse sentido, percebeu-se que a realização do estudo de caso único não conseguiria alcançar tal objetivo com a profundidade desejada.

Diversificadas áreas de conhecimento, como salienta Yin (2001), utilizam-se da modalidade de pesquisa do estudo de caso em vista de um contato e estudo aprofundado do objeto com o qual lida o pesquisador. O autor destaca que o estudo de caso consiste em uma estratégia metodológica do tipo explanativo, exploratório ou descritivo. Sua aplicação visa "atender aos objetivos preestabelecidos pelos pesquisadores (as), como sendo um estudo aprofundado a fim de buscar fundamentos e explicações para determinado fato ou fenômeno da realidade empírica." (OLIVEIRA, 2013, p. 55).

Em relação ao estudo de caso múltiplo especificamente, Yin (2001) aponta que essa é uma variação do Estudo de Caso na qual o mesmo objeto é observado a partir de diferentes contextos, locais ou práticas. Oliveira (2013) ressalta que esse tipo de abordagem possibilita um aprofundamento da temática estudada por observá-la a partir de diferentes perspectivas, possibilitando ainda, o confronto dos dados. Dessa forma, dada a natureza da pesquisa ora em curso, compreendeu-se que esta seria a melhor forma de abordar dada a multiplicidade dos sujeitos observados.

2.1 DELIMITAÇÃO DOS LOCAIS DE PESQUISA

A partir da definição dos objetivos da pesquisa, bem como dos pressupostos teóricos e metodológicos que a norteariam, iniciou-se, então, o estabelecimento do recorte a ser pesquisado. A primeira delimitação deu-se por meio do objetivo proposto, de modo que as instituições a serem investigadas, todas públicas, deveriam desenvolver um processo educativo especificamente voltado para o canto popular.

O segundo critério aplicado relacionou-se com a modalidade de ensino realizado na instituição. Observando a literatura vê-se que pesquisas recentes têm se voltado para a investigação dos processos de ensino do canto popular sob várias perspectivas: Sandroni (2017), Albuquerque (2017) e Queiroz (2009) realizaram pesquisas sobre o ensino de canto no nível superior. Mariz (2013), Sandroni (2013) e Lima (2010) pesquisaram o ensino de canto a partir de estudos de caso. Latorre (2002) e Elme (2015; 2019) voltaram-se para o estudo da estética do canto popular a partir de uma abordagem histórica e de seus processos de aprendizagem técnica por meio do repertório e de sua escuta. Ferraz (2010) trabalhou especificamente com a aprendizagem partindo do repertório de choro cantado. Couteiro (2012)

desenvolveu um estudo sobre a técnica a partir da análise de intérpretes e pela entrevista com sujeitos diversos. Sandroni (2017) e Campos (2018) desenvolveram sua pesquisa através do contato com professores e cantores de diversificados contextos e níveis de atuação, buscando compreender suas percepções gerais sobre o processo formativo.

No sentido de contribuir com o avanço da literatura na área, optou-se, então, por um enfoque sobre uma modalidade de ensino na qual ainda não houvesse produções acadêmicas. Foi escolhida, então, a modalidade de ensino técnico que, além de constituir uma lacuna, ainda traz à tona questões interessantes como a conciliação de um ensino voltado para a proficiência técnica com a formação de cantores populares que, até recentemente, aprendiam predominantemente de forma autodidata e por meio da intuição e imitação.

Esse tipo de ensino relaciona-se fortemente com as instituições do tipo conservatorial. O termo conservatório, conforme Queiroz (2009, p. 62) faz referência às escolas específicas para o ensino de música e que tiveram sua origem em Paris, por volta do século XVIII. Esse tipo específico de ensino, embora também institucional e formalizado, difere do tipo escolar por seu enfoque exclusivo sobre o desenvolvimento das competências musicais e a busca por sua excelência técnica. Aos poucos, em seu desenvolvimento histórico ele viria a tornar-se, ainda conforme Queiroz (2009, p. 63), um modelo idealizado para a formação de músicos que, embora não suprima completamente, ocupa os espaços antes reservados à aprendizagem autodidata e à aprendizagem baseada nas relações particulares de músicos/mestres/professores e alunos/aprendizes.

O terceiro e quarto recortes realizados definiram que as instituições haveriam de ser públicas e que sua localização fosse no estado de São Paulo, em vista da maior viabilização da pesquisa e inserção do pesquisador. Por fim, um último recorte estabelecido foi o consentimento da instituição, bem como de seus alunos e professores, em participar da pesquisa.

A partir disso, quatro instituições foram selecionadas:

- Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí: Tatuí/SP);
- Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim: São Paulo/SP);
- Escola Técnica de Artes (ETEC de Artes: São Paulo/SP);
- Escola Técnica Jacinto Ferreira de Sá (ETEC de Ourinhos: Ourinhos/SP).

No entanto, ao constatar que as ETECs seguiam o mesmo currículo e as mesmas diretrizes do Centro Paula Souza, optou-se por excluir uma delas, a de Ourinhos. Assim, as inserções foram concentradas em apenas duas cidades, São Paulo e Tatuí.

Figura 23 – Logo das instituições pesquisadas

Fonte: sites das instituições: http://www.conservatoriodetatui.org.br/ http://emesp.org.br/ e http://www.etecdeartes.com.br/

O procedimento de inserção iniciou-se pelo contato com as coordenações das instituições. Foram realizadas reuniões com os seus respectivos representantes em vista de apresentar a proposta da pesquisa e obter a autorização para a sua execução. Com o consentimento, foram assinados termos de autorização institucionais, os quais foram submetidos ao Comitê de Ética.

Concomitantemente, foi feito o contato com todos os professores de canto popular das instituições. A eles foi entregue um documento com a síntese da pesquisa e foi solicitado seu consentimento na participação da pesquisa. Houve resposta positiva por parte de todos. Posteriormente também os alunos foram contatados e convidados a participar do estudo.

Após a aprovação da pesquisa por parte do Comitê de Ética, iniciou-se, enfim, os procedimentos de coleta de dados. Todos os sujeitos envolvidos na pesquisa, professores e alunos, assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, cujo modelo encontra-se no Apêndice I. No caso dos participantes menores de idade, foram os pais ou responsáveis quem assinaram autorizando a participação dos estudantes no estudo.

Defende-se nesta pesquisa o estudo a partir da triangulação entre instituição, professores e alunos. Tratando-se de uma pesquisa sobre pedagogia vocal, a investigação poderia ser feita exclusivamente com base na prática dos professores sem estabelecer relações com as instituições, mas isso seria pouco efetivo por algumas razões.

Primeiramente, seria muito difícil, ou no mínimo demasiadamente prolongado, criar um entendimento mínimo dos rumos tomados pelo ensino de canto popular no Brasil se todas as pesquisas se restringissem a mapeamentos de práticas individuais de docentes. O estudo com grupos, sejam eles constituídos pelo nível de ensino, pela localização dos sujeitos,

pelos referenciais teóricos, pelo currículo dos professores, pelo tempo de atuação, pelo repertório ou afins, possibilita entender não só as escolhas didáticas e metodológicas, mas também investigar se suas motivações de algum modo estão relacionadas.

A investigação desvinculada da instituição também não permitiria a verificação da possível influência de um tipo de ambiente de ensino sobre as práticas pedagógicas dos professores, bem como a possível criação de vertentes ou direcionamentos do ensino em vista das demandas apresentadas nesse contexto. Ou ainda, pelo contrário, se haveria alguma homogeneidade no ensino dos professores de uma mesma instituição e até que ponto efetivamente as instituições apresentariam um perfil pedagógico consistente ou teriam controle e entendimento sobre a formação desenvolvida por seus profissionais.

Por fim, foi possível entender que também o contato com os alunos de canto se faria necessário, visto que é a eles que se direciona todo o processo educativo. Dessa forma, compreender a sua percepção em relação à pedagogia vocal desenvolvida, bem como da estrutura de cada curso e instituição, possibilitaria uma maior clareza e aprofundamento para as análises.

Figura 24 – Fotos dos locais de pesquisa

Fonte: recolhido dos sites das instituições (http://www.conservatoriodetatui.org.br/ http://emesp.org.br/ e http://www.etecdeartes.com.br/) e de seus perfis nas redes sociais.

2.2 PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS

A coleta de dados se deu a partir de três instrumentos: o estudo de documentos relacionados às instituições, o acompanhamento e observação das aulas e a realização de entrevistas com os sujeitos, professores e alunos.

O estudo dos documentos desenvolveu-se a fim de compreender como as instituições concebem o curso de canto, como se estabelece em termos oficiais o processo educativo, sua estrutura e currículo. Desse modo, foram considerados arquivos como projetos pedagógicos, planos de curso, regimentos internos e publicações nos meios de comunicação oficiais.

As observações, por sua vez, ocorreram nas aulas de canto das três instituições. Tanto no Conservatório de Tatuí quanto na EMESP há três professores de canto e as aulas ocorrem individualmente. Desse modo, definiu-se que seriam selecionados três alunos de cada professor e seriam observadas quatro aulas de cada um deles. Posteriormente seriam realizadas entrevistas com todos os alunos e professores participantes.

A escolha dos alunos não seguiu um único critério. A seleção se deu a partir da busca pela diversificação dos níveis dos cantores no curso, de modo a compreender as práticas em diferentes momentos do processo formativo, pela indicação dos professores, pela presença de ambos os sexos e, ainda, pela possibilidade de conciliação dos horários das aulas em dias concentrados para cada uma das instituições, tornando mais viável a coleta dos dados.

Duas ressalvas devem ser feitas. Primeiramente, quando foi estabelecido o primeiro contato com o Conservatório de Tatuí, a professora Andrea dos Guimarães, primeira professora do curso de canto MPB/Jazz e idealizadora de muitos aspectos de seu currículo, ainda trabalhava na instituição, mas não mais quando se iniciou a coleta de dados. Embora não tenham sido observadas as aulas, duas alunas foram entrevistadas tanto por até, então, vivenciarem o processo com esta docente, quanto por estarem no último semestre do curso, quando o enfoque se volta para a preparação de seus recitais de conclusão.

Em segundo lugar, havia uma particularidade no caso da EMESP. Três professores lecionavam na instituição. Dois deles, Andrea e Zé Luiz, participaram da pesquisa em sua totalidade. Um terceiro docente solicitou que o acompanhamento de suas aulas não ocorresse como a dos demais. Assim, foi acompanhada apenas uma aula com cada um de seus seis alunos. Desses, três foram escolhidos para a realização das entrevistas. Além disso, não foi possível realizar a entrevista com esse docente, de modo que os dados apresentados nesta pesquisa não se relacionam com a sua atuação.

Na ETEC de Artes, por sua vez, as aulas são coletivas e no formato de disciplinas. Quatro professores ministram aulas voltadas especificamente para a formação vocal dos alunos. Além deles, também há uma professora que trabalha especificamente com as questões de corpo e cena. Como as aulas seguem um cronograma semestral, optou-se por realizar o acompanhamento de seis aulas de cada um dos professores. Optou-se, ainda, por fazê-las de modo espalhado pelo semestre a fim de poder visualizar o processo geral da disciplina e da atuação do professor.

Como os alunos são agrupados em turmas, definiu-se que para a realização das entrevistas seriam selecionados três alunos de cada um dos níveis do curso. Contudo, não havia na escola nenhuma turma cursando o terceiro semestre no momento de coleta de dados. Assim, foram entrevistados apenas três alunos do primeiro e três do segundo semestres.

Os sujeitos participantes da pesquisa, portanto, estão indicados no quadro a seguir, considerando-se as instituições, os professores e seus respectivos alunos.

Quadro 2 – Professores e alunos participantes da pesquisa

Instituição	Professor(a)	Aluno(a)
Conservatório de Tatuí	Ana Carolina Malta Avilla	Alan Eder Gomes de Souza Jacqueline Ruzzane Falcheti Ricardo Augusto de Lima Fenerich
	Beatriz Goes do Espírito Santo	Amanda Mara Mutarelli Lutiano Nascimento dos Santos Santiago Facundor Abilez Rodriguez
	Edmo Perandin Guimarães	Jefferson Rodrigues da Silva Lisiane de Lima Ormondes Mara Fontes Vecchia
	Andrea dos Guimarães Alvim Nunes	Daniella Goes Rubio Prosdocimi Larissa Finocchiaro Silva
EMESP Tom Jobim	Andrea dos Guimarães Alvim Nunes	Camila Souza Santos Carla Cristina Pontes Silva Jonathas Pereira da Silva
	Zé Luiz Mazziotti	Haylie Fernando Oldenburg Luiza Lima de Mello Mikaela Akme Rocha da Silva
	Terceiro docente	Gabriel Oliveira Potel Murilo Nanni da Luz Nicole da Silva Sacramento
ETEC de Artes	Geni Aparecida Barbosa Raquel Figueiredo Simone Maria Pires Cabrera Tiago Kaltenbacher de Oliveira Patrício	Daniela Mendes Alarcon Kleyton Mendes da Silva Mariana Cristine Emygdio Pereira Olivia Prezotto Mozzone Vitor Gomes Ferraz Vinicius Zaneli Maganha

Foram acompanhadas um total de 90 aulas espalhadas entre o segundo semestre de 2018 e o primeiro semestre de 2019. As inserções ocorreram concomitantemente nas três instituições conforme possibilidade de conciliação de horários.

Para a observação das aulas foi utilizado um roteiro, o qual encontra-se no Apêndice II. De modo geral, buscou-se observar como o professor concebia sua aula, como se estruturava o treinamento vocal em sua proposta didática, ferramentas e terminologia, como se desenvolvia o repertório e como o aluno se relacionava com todos esses aspectos. As anotações foram realizadas diretamente sobre o roteiro.

Já para as entrevistas optou-se por uma abordagem semiestruturada. Foram preparados dois roteiros, um para os professores e outro para os alunos, conforme os Apêndices III e IV. As questões versavam sobre a trajetória e formação do entrevistado, suas concepções sobre a voz e o canto popular, suas visões sobre a pedagogia vocal para o canto popular e as percepções em relação ao processo desenvolvido na instituição. Contudo, os sujeitos estavam livres para comentarem aspectos excedentes e o pesquisador para fazer outras perguntas, conforme oportuno.

Caso a resposta de um entrevistado contemplasse mais de uma questão, aquela que fora respondida por acréscimo não seria feita para evitar repetições desnecessárias. Além disso, caso se verificasse a impossibilidade de o sujeito responder alguma questão ou se houvesse a solicitação de não a fazer, ela seria descartada. Também não se pretendeu seguir as questões de modo ordenado, mas sim conforme o desenrolar do diálogo, principalmente junto aos estudantes.

As entrevistas foram feitas pessoalmente. Majoritariamente, elas ocorreram nas próprias instituições em que os sujeitos lecionam ou realizam seus cursos. Algumas, no entanto, ocorreram em outros ambientes ou nas próprias residências dos entrevistados. A sua duração variou de trinta minutos a três horas, dependendo de cada entrevistado. Em alguns casos foi preciso marcar dois encontros por conta de problemas relativos à agenda e para que todas as questões pudessem ser contempladas. Todas as entrevistas foram gravadas com o auxílio de um aplicativo de gravação de áudio em um celular. Posteriormente, elas foram transcritas e encontram-se no Apêndice V - Caderno de Entrevistas.

Além dos sujeitos das instituições, foram realizadas duas outras entrevistas. Devido à influência que exerceram sobre as pedagogias e processos educativos observados neste estudo, optou-se por entrevistar duas professoras, Regina Machado e Maria Consiglia Raphaela Carrozzo Latorre, cujas trajetórias foram e são significativas para a estruturação e

sistematização do ensino do canto popular brasileiro. Elas, diferentemente daquelas realizadas nas escolas, ocorreram de modo online.

Observa-se que na presente pesquisa optou-se pela identificação dos sujeitos. Esta opção foi consentida por cada um dos participantes e foi tomada em vista de explicitar as diferentes identidades que compõe a totalidade do processo em cada uma das três instituições. Outro ponto importante é que, em virtude da heterogeneidade de abordagens e práticas relacionadas com o ensino do canto popular, às quais recorrentemente não se constituíam por meios acadêmicos formais, partiu-se da premissa de que as trajetórias percorridas e as vivências musicais e pedagógicas dos sujeitos influenciariam diretamente as concepções relacionadas ao canto popular e seu ensino. Desse modo, não seria viável investigar esses fatos e ocultar a identidade dos entrevistados.

Ressalta-se a grande generosidade com que os professores e alunos acolheram a pesquisa. Como um todo, houve uma postura muito solícita no sentido de integrar o pesquisador, auxiliá-lo no desenvolvimento dos estudos e sanar quaisquer dúvidas durante o trabalho. Vários outros momentos, para além das observações e entrevistas, foram vivenciados nas instituições, desde conversas nos intervalos e trocas de conhecimentos sobre a pedagogia vocal até a participação em eventos acadêmicos e convites para a realização de palestras para os alunos.

Além disso, conforme oportuno e possível, foram acompanhadas outras atividades dos alunos que em muito contribuíram para o entendimento mais sólido do processo e da instituição, como avaliações, ensaios e processos relacionados à preparação e realização de apresentações.

2.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS DADOS

O método adotado para o tratamento dos dados foi a Análise de Conteúdo, cuja autora de referência nesta pesquisa é Bardin (2016). A análise de conteúdo tem como seu princípio a mensagem e sua história se relaciona com o estabelecimento de um instrumento de análise das comunicações. Por seu foco sobre as capacidades interpretativas, esse método de análise tem se relacionado de forma frutuosa com as pesquisas na área das ciências humanas.

Na análise de conteúdo são avaliadas informações presentes em documentos e em discursos pronunciados em diferentes linguagens, como a escrita, fala, imagem e gesto.

Conforme aponta Bardin (2016), pode-se pensar esse método em três fases: (1) Pré-análise, (2) Exploração do material, e (3) Tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

A pré-análise consiste em um primeiro contato com o material coletado. Faz-se uma leitura prévia e se estabelecem algumas hipóteses ou focos nos quais o pesquisador delineia de forma consistente o *corpus* de sua pesquisa já mapeando possíveis recortes do texto em unidades de codificação e categorização. Também nesse momento são relacionados os objetivos da pesquisa ao material coletado de modo a ordenar seu tratamento.

Esta primeira etapa deu-se já conforme o processo de coleta ia se desenrolando. Através da observação das aulas, do contato com os documentos das instituições e da realização das entrevistas foi possível perceber alguns pontos relevantes ou de maior recorrência nos processos.

A exploração do material, característica da segunda etapa, consiste em uma aplicação sistemática das interpretações e decisões tomadas na pré-análise em relação ao recorte do texto. Assim, esta fase consiste essencialmente em operações de codificação, decomposição ou enumeração, em função de regras previamente formuladas.

Na terceira fase, por fim, os dados já organizados são analisados interpretativamente pelo pesquisador, com base na literatura proposta e nos resultados emergentes do processo de exploração do material. A partir desse processo se verifica a validade da hipótese lançada sobre a pesquisa, bem como para quais outros possíveis conhecimentos e áreas de interesse ela remete.

Desse modo, os dados obtidos foram analisados a partir da literatura referente a ciências da voz, pedagogia vocal e ao canto popular em variados enfoques, como as diferentes estéticas da voz, seu processo de construção técnica, as abordagens e estratégias de ensino e a formalização de seus processos educativos.

Por fim, foi realizada uma nova entrevista com cada um dos professores. Elas ocorreram de modo online, por meio das plataformas Zoom e Google Meet, com a finalidade de apresentar as análises realizadas em toda a pesquisa e discutir as compreensões do pesquisador em relação às suas abordagens pedagógicas. Além disso, docentes e discentes tiveram acesso às suas entrevistas para aprovarem a transcrição, bem como ao texto prévio da tese. Visto que a interpretação das qualidades vocais se deu de modo perceptivo-auditivo e a descrição das práticas pedagogias se deu pela observação do pesquisador, buscou-se, assim, que elas fossem respaldadas também pela compreensão dos participantes da pesquisa, de modo a apresentar uma leitura consistente dos cenários investigados. Por fim, entende-se que ao

promover a reflexão conjunta com os participantes, os conhecimentos que tangem este trabalho são aprofundados em cada uma das instituições.

– 3 –

PROPOSTAS PEDAGÓGICAS DOS CURSOS DE CANTO

No presente capítulo serão apresentados os dados coletados a partir da inserção do pesquisador nas instituições: Conservatório de Tatuí, EMESP Tom Jobim e ETEC de Artes. Em cada uma delas será exposto: (1) Contexto, estrutura e histórico institucional, (2) O curso de canto e (3) Professores e suas concepções de ensino.

Os tópicos (1) e (2) foram elaborados a partir dos documentos institucionais e fontes de literatura relacionadas com as escolas. Já o tópico (3), principalmente na apresentação dos quadros que sintetizam as concepções e abordagens de cada docente, foi estruturado com base nas entrevistas dos professores e pela observação do pesquisador durante as aulas.

3.1 CONSERVATÓRIO DE TATUÍ

3.1.1 Contexto, estrutura e histórico institucional

O Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí foi inaugurado no ano de 1954, três anos após sua criação por meio da lei estadual n. 997 promulgada em 13 de abril de 1951. A escolha de sua instalação no interior, no município de Tatuí-SP, deu-se por conta da atuação do deputado Narciso Pieroni (CONSERVATÓRIO, 2014, p. 8).

Inicialmente, foram oferecidos cursos de canto, piano, violão, cordas e sopros, todos na área erudita. Os trinta primeiros alunos aprovados no processo seletivo para ingressarem na instituição eram do próprio município, que contava com cerca de 30.000 habitantes e possuía fama por conta de sua atuação com bandas de música.

Com o passar dos anos, o número de cursos e de alunos no conservatório cresceu. Sua reputação tornou-se conhecida e músicos de outras cidades e estados começaram a ingressar na instituição. Cresceram também as apresentações realizadas pelos grupos da escola,

seja no conservatório, na cidade ou fora dela. Destacam-se, ainda, as mostras musicais, os eventos e os mais variados concertos promovidos.

A construção do teatro do conservatório, que recebeu o nome de Procópio Ferreira, teve início em 1970, um ano após a última mudança de endereço da instituição. Sua conclusão, porém, deu-se apenas em 1979, sendo inaugurado no dia 20 de junho. Seu nome é uma homenagem ao ator João Álvaro de Jesus Quental Ferreira, nacionalmente conhecido como Procópio Ferreira (CONSERVATÓRIO, 2014, p. 38). O teatro conta com mais de quatrocentos lugares e situa-se no prédio sede.

No decorrer do tempo, houve muitas mudanças administrativas e pedagógicas no conservatório. Dentre elas, destaca-se o período em que Hans-Joachim Koellreuter assumiu a direção do Conservatório, em 1983. (CONSERVATÓRIO, 2014, p. 42).

A criação do setor de MPB/Jazz se deu em 1989. Destacam-se as atuações dos músicos Paulo Braga e Paulo Flores no estabelecimento e consolidação da área. Na justificativa da criação do curso estava:

> Tendo em vista a grande procura pelo profissionalismo musical no campo da música popular e visando preencher uma lacuna existente no ensino da música, será criado o curso de Música Popular e Jazz. Este curso tem por objetivo preparar os instrumentistas em técnica e improvisação, bem como orquestração e arranjos para diversos grupos instrumentais e vocais, abordando também a história da música popular brasileira e história do jazz. (CONSERVATÓRIO, 2014, p. 77)

O curso de MPB/Jazz inicialmente seguia como modelo a Berklee School of Music. Contudo, em 1994, com a direção de Paulo Flores, modificou-se a proposta em vista da construção de uma escola de música popular brasileira. Nessa área, consolidaram-se também as atividades dedicadas ao choro, que, a partir de 2009, passaram a configurar uma área independente.

> Durante todo o curso são abordadas as características de diversos estilos musicais enfatizando os ritmos brasileiros. Com o intuito de auxiliar na compreensão e no desempenho do conteúdo programático, a principal característica do curso é a integração dos conteúdos programáticos entre todas as matérias, ou seja, o conteúdo que o aluno estuda na aula de instrumento também é abordado nas aulas de percepção e harmonia, além das aulas de prática de conjunto nas quais o aluno executará músicas com o mesmo conteúdo. (CONSERVATÓRIO, 2014, p. 78)

A partir de 2006 a administração da escola deixou de ser subordinada diretamente ao Estado e passou a ser gerida através de uma Organização Social da Área da Cultura (OS) [10]. No início da coleta de dados, a responsabilidade da instituição estava sob a gestão da Abaçai Cultura e Arte. A partir de 2021 a gestão passou para a Sustenidos.

Também em 2006 houve a inauguração do primeiro e único polo do Conservatório. Ele localiza-se na cidade de São José do Rio Pardo, também no estado de São Paulo. Os cursos lá desenvolvidos até hoje centram-se sobre a música erudita.

Nos dias atuais, são oferecidos cursos na área de Artes Cênicas, Canto Lírico, Choro, Cordas Sinfônicas, Educação Musical, Luteria, Matérias Teóricas, MPB/Jazz, Música de Câmara, Percussão Sinfônica, Performance Histórica, Piano, Prática de Conjunto, Regência, Sopros/Madeiras, Sopros/Metais e Violão Clássico. Especificamente na área de MPB/Jazz, desenvolve-se o ensino dos seguintes instrumentos: acordeão, baixo acústico, baixo elétrico, bateria, canto, flauta transversal, guitarra, percussão, piano, saxofone, trompete, trombone, viola caipira e violão.

Os diversos setores da escola estão distribuídos em seis locais pela cidade de Tatuí. As unidades 1 (sede) e 2 concentram a maior parte de cursos, inclusive todo o setor de MPB/Jazz e o teatro Procópio Ferreira. Externos a elas estão o setor de artes cênicas, o setor de cordas sinfônicas, o setor de educação musical, musicalização para educadores e musicografia braile e, por último, o alojamento estudantil.

Os grupos musicais da instituição dividem-se em conjuntos pedagógicos, formados somente por alunos, e conjuntos artísticos, formados por professores e alunos. Os alunos são selecionados por meio de testes e podem vir a receber uma bolsa por sua participação (CONSERVATÓRIO, 2017, p. 15). Entre os grupos estão: Orquestra Sinfônica, Banda Sinfônica, Jazz Combo, Big Band, Grupo de Choro, Coro sinfônico, Grupo de Música Raiz, entre outros.

Em seus mais de sessenta anos de história o conservatório consolidou-se como uma instituição internacionalmente renomada. O grande impacto na formação de músicos rendeu à cidade de Tatuí, por meio da lei 12.544 de 30 de janeiro de 2007, o título de capital da música. Hoje músicos de todo o país e de fora dele estudam no Conservatório e reconhecem a qualidade

[10] De acordo com (AZEVEDO, s.d.), a organização social (OS) é uma qualificação, um título, que a Administração outorga a uma entidade privada, sem fins lucrativos, para que ela possa receber determinados benefícios do Poder Público (dotações orçamentárias, isenções fiscais etc.), para a realização de seus fins, que devem ser necessariamente de interesse da comunidade. Por meio dele, há a celebração de um contrato de gestão com o Poder Público, para a formação da parceria, a fixação das metas a serem atingidas e o controle dos resultados.

de seu ensino. Vários de seus alunos formados desenvolvem carreiras expressivas nos cenários da música erudita e popular.

3.1.2 O curso de Canto MPB/Jazz

O curso de Canto MPB/Jazz iniciou suas atividades em 2003. A convite de Paulo Flores e Paulo Braga, a professora e musicista Andrea dos Guimarães Alvim Nunes assumiu as aulas e desenvolveu a concepção pedagógica do curso que, quase que em sua totalidade, é seguida até os dias atuais.

O ingresso no curso é feito através de processo seletivo, que geralmente ocorre duas vezes ao ano. A descrição do processo é feita por meio de edital publicado no site da escola. Os testes possuem há duas fases, ambas eliminatórias (CONSERVATÓRIO, 2019). No caso do curso de canto, é estipulado que os candidatos já devem possuir conhecimento musical prévio, embora não seja exigida nenhuma formação ou experiência formal em música, e ter a idade mínima de 18 anos.

Na primeira fase o candidato deve gravar um vídeo de no máximo cinco minutos, fazer o seu *upload* no Youtube e disponibilizá-lo para o Conservatório. O cantor deve, obrigatoriamente, ser acompanhado por um instrumento harmônico. No ano de 2019, por exemplo, devia-se escolher uma peça do repertório da música popular brasileira ou do repertório jazzístico entre os seguintes compositores: Antônio Carlos Jobim, João Donato, Carlos Lyra, Marcos Valle, Djavan, Gilberto Gil e Milton Nascimento (música brasileira) ou Charlie Parker, Duke Ellington, John Coltrane, Miles Davis e Thelonious Monk (jazz).

Caso seja aprovado para a segunda fase, o candidato realiza uma prova com banca na sede do Conservatório de Tatuí. Devem ser executadas duas peças de confronto, uma obrigatoriamente com acompanhamento e outra *a capella*, e uma canção de livre escolha do repertório da música popular brasileira, também obrigatoriamente com acompanhamento harmônico. No exame de seleção para o segundo semestre de 2019, por exemplo, exigiu-se a execução das canções ‘Estrada do Sol’ de Tom Jobim e Dolores Duran, *a capella*, ‘Carolina’ de Chico Buarque, com acompanhamento, e uma terceira de livre escolha.

A duração total do curso é de 10 semestres. Neles, o aluno cursa uma série de disciplinas, individual e coletivamente. Além disso, há aulas individuais com um dos três professores de canto da instituição: Ana Carolina Avilla Malta, Edmo Perandin Guimarães e Beatriz Goes do Espírito Santo.

A grade curricular do curso está disposta no quadro a seguir.

Quadro 3 - Grade Curricular do Curso de Canto MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí

Período	Disciplinas Obrigatórias				Disciplinas Eletivas
1º semestre	Instrumento 1	Teoria 1			
2º semestre	Instrumento 2	Teoria 2			Piano Complementar 1
3º semestre	Instrumento 3	Harmonia 1	Percepção 1	Improvisação 1	Piano Complementar 2
4º semestre	Instrumento 4	Harmonia 2	Percepção 2	Improvisação 2	Piano Complementar 3
5º semestre	Instrumento 5	Harmonia 3	Percepção 3	Improvisação 3 Prática de conjunto 1	Piano Complementar 4
6º semestre	Instrumento 6	Harmonia 4	Percepção 4	Improvisação 4 Prática de conjunto 2	Percussão Complementar 1
7º semestre	Instrumento 7	História da Música 1		Prática de conjunto 3	Percussão Complementar 2
8º semestre	Instrumento 8	História da Música 2		Prática de conjunto 4	Ritmos Brasileiros 1 e 2
9º semestre	Instrumento 9	História da Música 3			
10º semestre	Instrumento 10	História da Música 4			

Pode-se perceber que o fio condutor do curso é a disciplina de instrumento. Nela o aluno possui aulas com duração de 50 minutos semanais. A cada semestre, mediante a disponibilidade de vaga, pode-se escolher com qual dos três professores se deseja cursar o semestre. No entanto, é bastante comum que os alunos permaneçam com seus professores ou, então, que as trocas ocorram após um longo período com o mesmo docente.

Entre as demais disciplinas do curso, as aulas de improvisação também ocorrem de modo individual. Devido a um perfil institucional fortemente voltado para a linguagem instrumental e improvisação, os alunos de canto são treinados por um professor de piano para improvisarem vocalmente. Nas aulas, os estudantes estudam a partir de exercícios de percepção e vocalização de arpejos, escalas, linhas melódicas, motivos e temas com e sem letra. Exercita-se a improvisação a partir de diferentes linguagens e gêneros musicais.

As disciplinas de teoria, percepção, harmonia e história constituem um bloco teórico. Salienta-se que essas disciplinas são todas construídas especificamente a partir de metodologias em profundo diálogo com a música popular brasileira, seja na explicitação dos conteúdos teóricos, para desenvolvimento dos exercícios de leitura e percepção ou para as atividades de análise.

Os alunos ainda cursam disciplinas de instrumento harmônico complementar e percussão complementar. No caso do instrumento harmônico, embora haja a menção de piano complementar, há a opção entre piano e violão e as aulas são individuais. Já na percussão

complementar as aulas são coletivas e pode-se escolher entre a disciplina realizada com grupos menores nos quais se vivenciam diferentes ritmos brasileiros ou na escola de samba do conservatório. Em ambos os casos o aluno tem experiências práticas com diversos instrumentos percussivos.

Nas disciplinas de prática de conjunto, os alunos matriculados de acordo com seu nível formam grupos musicais e executam diferentes repertórios, em ordem crescente de dificuldade pelos semestres. Em todos eles a improvisação se faz presente e constitui elemento importante do processo. A disciplina de ritmos brasileiros, por sua vez, segue a mesma proposta, mas o enfoque de seu repertório e da linguagem da improvisação é voltado para, conforme o seu próprio nome, ritmos brasileiros.

Ao final do curso o aluno apresenta-se em um recital de formatura. A concepção de produção, escolha de repertório, escolha dos instrumentistas, arranjos e todos os demais aspectos ficam por conta do aluno. Esse constitui um momento significativo tanto para o estudante que se forma, quanto para aqueles que acompanharam o seu processo.

Durante todo o processo o aluno é avaliado bimestralmente. Especificamente em relação à aula de canto, o aluno geralmente apresenta duas canções no primeiro bimestre e três no segundo. Cabe ao cantor providenciar e ensaiar com os músicos que lhe acompanharão nas provas, que geralmente são instrumentistas que também estudam no conservatório.

As avaliações são feitas com banca e, principalmente no segundo bimestre, são abertas ao público. Entre as variações já houve a realização das provas na cantina, em salas de repertório e mesmo fora das dependências do conservatório, na praça central da cidade de Tatuí. A nota mínima para aprovação é 7,0.

3.1.3 Professores do Conservatório e suas concepções de ensino

Ana Carolina Malta Avilla, 40 anos, é professora, cantora e compositora. Suas primeiras influências musicais se deram por meio da família. Junto de seu irmão mais velho, que tocava contrabaixo, ouvia diversos discos que iam desde Beatles e outros do rock britânico, Fusion até Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

Em sua formação musical, seu primeiro estudo formal se deu no próprio Conservatório de Tatuí, onde se formou tanto no curso de canto lírico, quanto no de canto popular, esse segundo sob orientação de Andrea dos Guimarães. Além disso, graduou-se em Licenciatura em Música pela Universidade Metropolitana de Santos (Unimes).

Em sua trajetória como cantora, integra desde 2003 a Vintena Brasileira, grupo liderado pelo pianista André Marques. O grupo possui grande e variada formação, sendo ela a única voz e cantando de modo instrumental. O trabalho desenvolvido por eles é pautado pela chamada música universal de Hermeto Pascoal, explorando o repertório popular, erudito e folclórico e lidando com diferentes ritmos brasileiros (samba, baião, maracatu, frevo, entre outros), improvisação e propostas variadas de arranjo. Quatro discos já foram lançados: *De Baque às Avessas* (2008), *Labirinto* (2010), *Bituca* (2015) e *(R)existir* (2017).

No ano de 2019, Ana lançou seu primeiro disco solo *Outra voz*, produzido de modo independente. O trabalho também é influenciado pela música de Hermeto Pascoal, no qual a voz é inteiramente instrumental[11]. Há, ainda um forte destaque para a improvisação vocal em ritmos como maracatu, samba, *chacarera* e *jazz fusion*.

Suas experiências pedagógicas se iniciaram a partir de aulas particulares ministradas em Sorocaba e região. Posteriormente atuou também como professora contratada pela prefeitura de Porto Feliz. Por fim, a partir de um processo seletivo realizado em 2008, foi aprovada como professora de canto no curso de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí.

Suas concepções sobre o canto popular e de seu ensino estão no quadro a seguir.

[11] A voz instrumental corresponde ao tipo de canto no qual o cantor não assume a tradicional função de porta-voz da letra da canção. A realização vocal, seja na execução da melodia da música ou não, ocorre a partir de vocalizações com vogais e sílabas variadas, cuja escolha se associa com a busca por diferentes sonoridades e explorações timbrísticas. Além disso, há certa tendência à relação com a improvisação.

Quadro 4 – Concepções e ensino de Ana Malta

Concepção estética do canto popular	A estética do canto popular brasileiro baseia-se na língua, na fala e na possibilidade e liberdade da criação	
	As qualidades vocais estão relacionadas com a linguagem de cada gênero ou repertório	
Concepções sobre o ensino	Cada aluno é um instrumento único, de modo que é difícil haver padronização no ensino	
	O repertório de cada semestre é ordenado a partir de períodos da história da música popular brasileira	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	O ensino do canto popular parte da técnica tradicional, mas é associado às características da fala e da linguagem do repertório a ser executado	
	O treinamento técnico não homogeneíza as vozes, pelo contrário, liberta e dá ferramentas para construir diferentes vozes	
	A repetição dos exercícios é importante porque é ela que gera o condicionamento da voz	
	O ouvido é a maior e mais importante ferramenta do cantor	
	A respiração deve ocorrer de modo natural e o cantor já deve 'respirar na nota' que irá emitir	
	A voz deve ocorrer como um sopro contínuo, sem obstruções ou tensões	
	Deve haver uniformidade da qualidade vocal em toda a extensão vocal, 'a voz fica no mesmo lugar', não pensando em registros	
	O canto deve ocorrer de modo que os acentos da melodia estejam em consonância com a prosódia	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Escolha de repertório para aluno	Conhecimento do cancioneiro popular brasileiro e exploração do canto na linguagem e estética de uma época ou gênero específico
	Alongamento de pescoço, cabeça e ombros	Alongamento da musculatura extrínseca
	Vibração de lábio e de língua	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com [a], [e], [i], [o] e [u]	Homogeneidade da tessitura, uniformidade timbrística das vogais, afinação, ataque, eliminação de tensões e configuração dos articuladores
	Vocalizes adequados às dificuldades do repertório	Treino de elementos requeridos no repertório: cromatismos, intervalos, agilidade etc.
	Execução do repertório com acompanhamento da professora ao piano	Treino do repertório e aplicação da técnica vocal trabalhada
	Execução do repertório somente com vogais	Homogeneização do timbre na tessitura da canção, precisão do ataque e afinação
	Exercício de improvisação	Desenvolvimento da improvisação pela percepção musical, com instrução sobre a linguagem
	Adequação da interpretação	Correção de aspectos relacionados à prosódia, divisão rítmica, dinâmica, forma e ajustes vocais de acordo com a linguagem específica do repertório

Beatriz Goes do Espírito Santo, 42 anos, possui uma rica trajetória na música popular brasileira, transitando por diversos ritmos e propostas estéticas. Vinda de uma família de músicos, a professora e cantora iniciou sua caminhada no canto através da voz instrumental, a canção só chegaria muito tempo depois.

No começo de sua trajetória tocou em uma banda de blues, executando também rock e reggae. Depois, atuou cantando em eventos e em bares nas noites da Vila Madalena, com repertório de jazz e bossa nova. Trabalhou também cantando samba, desenvolvendo primeiramente um repertório focado nas décadas de 1930 e 1940, aprofundando-se sobre a obra de Wilson Batista e, depois, de Carmem Miranda. A cantora atuou, ainda, no cenário pop, já tendo sido *backing vocal* de Wanessa Camargo e de Sandy. Mas sua maior experiência, segundo ela, foi como integrante do grupo de Oswaldinho do Acordeon, pelo qual apresentou-se cantando forró por todo o Brasil.

Em relação aos seus estudos, Bia destaca que não se encaixava nas metodologias que encontrava. No entanto, estudou com Jane Duboc e fez aulas particulares com alguns professores. Academicamente, Bia chegou a ingressar em cursos de licenciatura em música, mas acabou optando pela graduação em pedagogia, esta cursada na Unimar. Em sua atuação como professora desenvolveu uma abordagem chamada Filtros da Canção, a qual será exposta nos próximos itens do texto.

Três discos já foram gravados pela cantora. O primeiro, *Três em 3/4* (2011) traz uma leitura da valsa brasileira e foi gravado em trio, junto da pianista Silvia Goes e do vibrafonista Ricardo Valverde. O segundo, *Tudo é Baião* (2013), foi o primeiro trabalho solo da cantora, voltado para o repertório de forró, baião, coco, xote e chulas. Esse segundo, inclusive, foi lançado em Portugal e na Itália. Em 2021 é lançado o disco *Nosso Chão*. Além disso, participou como convidada de outros trabalhos e já foi finalista do Prêmio da Música Brasileira em algumas de suas edições.

Em 2018, a partir de um processo seletivo, foi aprovada como professora de canto do curso de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí, atuando lá desde então. Suas concepções a respeito do canto popular e de seu ensino se encontram no quadro a seguir.

Quadro 5 – Concepções e ensino de Bia Goes

Concepção estética do canto popular	No canto popular primeiro vem a palavra e ela é dotada de subjetividades	
Concepções sobre o ensino	Criou abordagem de ensino de canto denominada Filtros da canção, cujos eixos são a aquisição da técnica e o fazer, mediados pela palavra e canção	
	O ensino do canto perpassa um processo autobiográfico, no qual é preciso reconhecer-se como agente determinante da experiência	
	O repertório de cada semestre é ordenado a partir de períodos da história da música popular urbana brasileira	
	É importante trazer o aluno para o centro do processo	
	A proposta da aula varia de aluno para aluno	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	Há uma técnica de base, fundada na propriocepção e na constante revisão dos ensinamentos da pedagogia vocal	
	Estabelecimento de tipo respiratório costodiafragmático-abdominal	
	Criação de banco de vocalizes junto do aluno para compreensão de sua função e aplicação	
	Na emissão se exercitam as regiões grave, média e aguda, orientando a percepção dos registros denso, médio-denso e médio-tênue e tênue	
	Três pontos principais para reflexão nos exercícios: como eu me sinto fazendo isso? Eu consigo reproduzir isso em casa? Eu consigo aplicar isso no canto?	
	A técnica vocal é trabalhada por meio da imitação de exemplos vocais e de vocalizes com vogais e sons facilitadores	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Elementos disparadores	Atividade variada (leitura de texto, exercício, diálogo, etc.) pela qual se traz uma motivação inicial para a aula
	Exercícios de Respiração	Desenvolvimento de consciência sobre a musculatura respiratória e ampliação do tempo de sustentação do fluxo de ar
	Vibração de lábio e de língua e com expansão	ETVSO para aquecimento vocal, somada ao posicionamento mais baixo da laringe
	Vocalizes com vogais, fricativos e sons nasais	Afinação, ampliação da tessitura, transição de registros, ataque, eliminação de tensões e configuração dos articuladores (ênfase dada na abertura da mandíbula)
	Reprodução de exemplos vocais	Desenvolvimento do ajuste vocal pretendido a partir da imitação do exemplo vocal com vogais ou sílabas dadas pela professora
	Leitura e reflexão sobre letra da canção	Compreensão do período histórico da canção e estabelecimento de significados individuais a serem empregados pelo aluno em sua interpretação
	Execução do repertório *a capella* ou com acompanhamento gravado	Conhecimento do repertório, aplicação da técnica vocal e exploração do canto com microfone e equipamento de som
	Execução do repertório aplicando ‘filtros da canção’	A proposta dos filtros corresponde a execução do repertório enfatizando ou removendo algum elemento: ausência/presença de vibrato, notas longas/curtas, piano/forte, legato/staccato, entre outros.

Edmo Perandin Guimarães, 51 anos, é professor, preparador vocal e regente de coro. Teve sua trajetória musical iniciada ainda na infância. Foi por meio da família que se estabeleceram suas primeiras experiências com música, tanto no instrumento, quanto no canto.

Aos 19 anos ingressou no curso de violino do Conservatório de Tatuí. Concomitantemente ingressou também no coral e, cada vez mais, apaixonou-se pelo canto. Embora tenha concluído o curso de violino, optou por mudar o foco de sua carreira para trabalhar especificamente com vozes.

Em 1995 começou a dar aulas no Conservatório. Inicialmente ministrava as disciplinas de coral, que fazem parte da grade curricular dos cursos da área erudita. Posteriormente, em 2008, prestou o processo seletivo e assumiu também as aulas de canto no curso de MPB/Jazz. Além disso, atua na instituição também no setor de artes cênicas, onde desenvolve as disciplinas relacionadas à voz.

Por meio de seu contato com o triathlon, Edmo desenvolveu pesquisas relacionadas ao mecanismo respiratório durante atividade física intensa. A partir disso, elaborou uma proposta de exercícios corporais e vocais específicos para o trabalho respiratório na voz profissional/artística.

Em seus estudos, Edmo ingressou no curso de especialização em Voz pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP). Além disso, capacitou-se no método Belting Contemporâneo, elaborado por Marconi Araújo, na turma de 2017. Desde então, tem feito vários cursos de imersão e atualização nessa abordagem.

Atualmente desenvolve variados trabalhos como professor de canto e preparador vocal, lidando com cantores de diversos cenários musicais e demandas vocais, além de profissionais da voz diversos. Seu pensamento pedagógico se encontra no quadro a seguir.

Quadro 6 – Concepções e ensino de Edmo Guimarães

Concepção estética do canto popular	Não há uma estética definida na voz da MPB	
	Os cantores tidos como referência para a MPB são bons exemplos para interpretação e musicalidade, mas não especificamente para técnica	
	A tendência técnica que se consolidou na MPB, chamada de voz mista, possui nasalidade e soprosidade, principalmente nas vozes femininas	
Concepções sobre o ensino	Abordagem de ensino vinculada ao Belting Contemporâneo, elaborado por Marconi Araújo, a qual pode ser aplicada a qualquer gênero musical	
	O ensino não deve desconsiderar o que aluno traz, seja a referência da música popular brasileira ou não	
	É preciso um desenvolvimento vocal rápido que seja coerente com a velocidade do mundo atual	
	A aula se desenvolve a partir das demandas trazidas pelo aluno	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	Tal qual um pianista aprende seu instrumento e toca diferentes gêneros e estilos, o cantor deve dominar sua voz e saber fazer diferentes ajustes	
	É preciso desenvolver treinamento e condicionamento para que aluno seja capaz de executar as sonoridades que deseja	
	Os *callings* são as ferramentas utilizadas para induzir determinados ajustes vocais no aluno, geralmente associados aos "sub-registros" do Belting Contemporâneo	
	As aulas não precisariam ser frequentes, pois o treinamento é uma questão muscular. O aluno deve, então, gravar as aulas e fazer o estudo sozinho	
	O ensino visa formar o cantor para que ele não tenha uma voz diferente em cada região da extensão	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Questionamento sobre o que aluno pretende com aquela aula	Desenvolver ensino a partir de demanda apresentada por aluno
	Exercícios de respiração	Treino de consciência da musculatura respiratória e estabelecimento de tipo respiratório
	Vocalizes	Exercícios com uso de vogais e consoantes facilitadoras de ajustes baseados na sonoridade do Belting Contemporâneo
	Reprodução de exemplos vocais	Desenvolvimento do ajuste vocal pretendido a partir da imitação do exemplo vocal com vogais ou sílabas dado pelo professor
	Manobras de vogais	Alteração da vogal de determinado trecho da canção em vista do favorecimento da execução do ajuste vocal e da sonoridade pretendida
	Exposição de anatomofisiologia da produção vocal	Compreensão da fisiologia envolvida na produção dos diferentes ajustes
	Execução do repertório *a capella* (música popular brasileira, jazz e outros)	Conhecimento do repertório, aplicação da técnica vocal e exploração do canto com microfone e equipamento de som

3.2 EMESP TOM JOBIM

3.2.1 Contexto, estrutura e histórico institucional

A Universidade Livre de Música (ULM) foi criada no ano de 1989, por meio do Decreto n.30.551, de 3 de outubro de 1989. Sua primeira sede era localizada no bairro do Bom Retiro. Na época, "o reitor e primeiro presidente do conselho foi o compositor Antonio Carlos Jobim" (EMESP, 2019, p. 8)

Segundo Ferreira (2012) a escola elaborou seus primeiros cursos em duas áreas, eruditos e populares. Nesse sentido, a instituição assumiu uma postura inovadora pela prioridade com que tratava o ensino de música popular.

> Entre os representantes dos vários segmentos da música popular e erudita que colaboraram para a elaboração do projeto estavam os músicos: Aílton Escobar - diretor da conceituada escola de música Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM); Sigrido Leventhal - professor de música; Akiko Oyafuso - pedagoga e ex-diretora de Divisão Regional de Ensino da capital; Ricardo Breim, Elisa Zen, Eduardo Gudin, Hermelino Neder, Hélio Ziskind - todos eles músicos populares; e o próprio Arrigo Barnabé. (FERREIRA, 2012, p.35)

Em 2001 a sede da escola foi transferida para um prédio no largo General Osório, no bairro da Luz. Havia, ainda, outras duas unidades em funcionamento: a ULM Brooklin e São José dos Campos. A instalação atualmente conta com salas de aulas individuais e coletivas, um auditório com capacidade para 85 pessoas, estúdio de gravação e uma biblioteca com mais de 20.000 títulos entre livros, partituras e CDs.

No ano de 2002 houve uma primeira mudança no nome da instituição, a qual foi realizada por meio de um decreto do então governador Geraldo Alckmin. Ela passou a chamar-se Centro de Estudos Musicais Maestro Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (CEM - Tom Jobim).

No final de 2008 a instituição novamente muda seu nome, agora para o que se mantém até atualmente: Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim). Já a partir de 2009 a Organização Social (OS) Santa Marcelina Cultura passou a gerir a escola, sendo responsável também pela gestão do Projeto Guri na Capital e região Metropolitana de São Paulo. Desenvolveram-se, então, mudanças do ponto de vista administrativo, mas também pedagógico. De acordo com Ferreira (2012, p. 57-58):

> A transferência da administração da Tom Jobim para o setor privado corresponde à Lei n.9637, criada em 15 de maio de 1998, que oficializa a

> atuação de figuras institucionais denominadas Organizações Sociais. Esta medida integra o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado de 1995 e delega para a iniciativa privada a gestão de museus, teatros, hospitais, institutos científicos e estabelecimentos afins. [...] A gestão das OS's no estado de São Paulo abrange as áreas da saúde e da cultura. Por isso, as respectivas secretarias devem publicizar a gestão de seus patrimônios, ou seja, devem disponibilizar dados para a fiscalização e avaliação dos serviços prestados nos órgãos públicos.

De acordo com a própria instituição, entre as mudanças promovidas na instituição houve uma maior "ênfase nas aulas de instrumento e na prática coletiva de música." (EMESP, 2019, p. 8). Por sua vez, Ferreira (2012, p. 54) ressalta que a partir desse período tem sido possível verificar um gradativo enfoque maior sobre as atividades e cursos da área erudita do que da popular.

Nos dias atuais os cursos de formação da EMESP são divididos em dois momentos. O Curso de Formação “é direcionado aos estudantes que buscam aprendizado com foco na prática de instrumento musical ou canto. Sua estrutura é organizada em ciclos, conforme faixas etárias e nível de conhecimento musical dos estudantes.” (EMESP, 2019, p. 8). O Curso de Especialização, por sua vez é destinado àqueles que já completaram sua formação e buscam um refinamento nas áreas de Composição, Regência Coral, Música Antiga, Prática Instrumental Avançada (erudito e popular), Canto (erudito e popular) e Academia de Ópera do Theatro São Pedro.

O 1º Ciclo permite o ingresso de alunos com até 13 anos de idade e tem duração de 3 anos. O 2º Ciclo também possui duração de 3 anos e os alunos ingressantes devem ter até 16 anos. O 3º Ciclo é voltado para a entrada de alunos de até 21 anos de idade e tem duração de 2 anos. O curso de especialização, ou 4º Ciclo, tem duração de 2 a 4 anos, sem limite de idade para ingresso.

Na área popular são oferecidos os seguintes cursos: Acordeão, Bandolim, Bateria, Canto, Cavaquinho, Clarinete, Composição, Contrabaixo Acústico, Contrabaixo Elétrico, Flauta Transversal, Guitarra, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompete, Vibrafone, Viola Caipira, Violão e Violão de Sete Cordas.

Há ainda na instituição a oferta de cursos livres. Eles compreendem as atividades de ensino musical da EMESP com conteúdo musical específico, duração de um ano e carga horária de 2 horas/ aula semanais.

Além do ensino, a EMESP desenvolve variadas atividades com a finalidade de difusão artística e formação de público. Nesse sentido, a instituição mantém seis grupos artísticos formados por bolsistas e alunos da Escola: Banda Sinfônica Jovem do Estado, Coral

Jovem do Estado, Orquestra Jovem do Estado, Orquestra Jovem Tom Jobim, Orquestra Jovem do Theatro São Pedro e Academia de Ópera do Theatro São Pedro.

Atualmente a EMESP conta com cerca de 1300 alunos, divididos entre as cerca de 90 habilitações e cursos diferentes. (EMESP, 2019, p. 8). O nível de formação e excelência musical tornaram a EMESP uma instituição nacionalmente reconhecida. Músicos de todo o país disputam vagas concorridas para poderem cursar aulas de seus instrumentos na instituição.

3.2.2 O curso de Canto Popular

O curso de canto popular é oferecido nos 2º e 3º ciclos do curso de formação e curso de especialização (4º ciclo). Três professores ministram aulas de canto na instituição, dois deles participam desta pesquisa: Andrea dos Guimarães e Zé Luiz Mazziotti.

O ingresso no curso é feito por meio de processo seletivo. Um fato importante a ser observado é que quando um aluno é aprovado no exame de seleção, seu vínculo com a instituição se dará apenas naquele ciclo no qual ele foi admitido. Ou seja, ao conseguir uma vaga no segundo ciclo, por exemplo, o aluno não tem garantida a continuidade dos estudos no terceiro ciclo. Para que isso ocorra ele deve novamente se submeter a um exame para a próxima fase. Assim, o curso de canto da EMESP, embora presente em dois ciclos dos cursos de formação e no curso de especialização, não é constituído de modo integrado, mas como cursos individuais em cada ciclo.

O processo de ingresso, conforme edital publicado no site da instituição para ingresso no primeiro semestre de 2019 (EMESP, 2018), é composto por duas fases. A primeira é constituída por uma prova escrita, de teoria e de percepção musical, de caráter eliminatório. Já a segunda fase é realizada por meio de uma entrevista e uma prova prática. Entre os critérios de avaliação estão “fluência no instrumento, musicalidade, ritmo, sonoridade, dinâmica e postura.” (EMESP, 2018, p. 6). Ao final é atribuído um conceito de zero a dez ao candidato.

O quadro a seguir apresenta os conteúdos relacionados à prova da primeira fase.

Quadro 7 - Conteúdo programático das provas de teoria e percepção musical

Curso de Formação (2º Ciclo)	- Figuras rítmicas de semibreve a semicolcheia; Ligadura de valor e ponto de aumento; Compassos binários, ternários e quaternários (simples e compostos); Percepção melódica (grave e agudo); Nome das notas no pentagrama: clave de sol e clave de fá; Sinais de alteração (sustenido e bemol); Armaduras de clave e escalas maiores (com sustenidos e bemóis); Intervalos melódicos e harmônicos (até 8ª); Construção de tríades maiores e menores em estado fundamental; Ditados rítmico-melódicos; Percepção auditiva relativa à instrumentação, andamentos e fórmulas de compasso
Curso de Formação (3º Ciclo)	- Figuras rítmicas (incluindo quiálteras); Ligadura de valor e ponto de aumento; Compassos binário, ternário e quaternário (simples e compostos); Armaduras de clave e escalas maiores e menores (com sustenidos e bemóis); Modos; Intervalos melódicos e harmônicos; Construção de tríades maiores, menores, aumentadas e diminutas em estado fundamental e inversões; Construção de tétrades; Ditados rítmicos, melódicos e harmônicos; Percepção auditiva relativa à instrumentação, andamentos, fórmulas de compasso e gêneros musicais
Cursos de Especialização (4º Ciclo)	- Escalas maiores e menores; Modos; Figuras rítmicas (incluindo quiálteras); Compassos binário, ternário e quaternário simples e composto; Intervalos melódicos e harmônicos simples e compostos; Tríades e tétrades; Funções harmônicas em tonalidades maiores e menores; Ditados rítmicos, melódicos e harmônicos; Percepção auditiva relativa à instrumentação, andamentos, fórmulas de compasso e gêneros musicais

Já o quadro 8 apresenta os conteúdos relacionados à prova da segunda fase.

Quadro 8 – Conteúdo da prova prática do curso de canto popular da EMESP

Curso de Formação (2º Ciclo)	- Cantar a peça de confronto “Silêncio das estrelas" de Lenine e Dudu Falcão, acompanhado pelo músico correpetidor da escola. Como referência para interpretação da peça solicitada é indicado o link: https://www.youtube.com/watch?v=F9xZmZdh33g - Cantar uma peça de livre escolha de gênero MPB (Música Popular Brasileira), com acompanhamento do correpetidor da escola e nesse caso deverá trazer partitura ou cifra bem legível no tom em que for cantar, ou poderá trazer um músico acompanhador somente para essa peça
Curso de Formação (3º Ciclo)	- Cantar a peça de confronto “Ladeira da Preguiça” de Gilberto Gil, acompanhado pelo músico correpetidor da escola. Como referência para interpretação da peça solicitada é indicado o link: https://www.youtube.com/watch?v=h38l2GDFrqA - Cantar uma peça de livre escolha dentre as peças do disco "Construção" de Chico Buarque (1971), com acompanhamento do correpetidor da escola e nesse caso deverá trazer partitura ou cifra bem legível no tom em que for cantar. Como referência para interpretação da peça solicitada é indicado o https://www.youtube.com/watch?v=yRpt8Asm9Z0
Curso de Especialização (4º Ciclo)	- Cantar a peça de confronto “Último desejo”, de Noel Rosa/Vadico, que será cantada a capella (sem acompanhamento). Como referência para interpretação da peça solicitada é indicado o link: https://www.youtube.com/watch?v=zddl6gX8veY - Cantar a peça de confronto “Popó”, de Chico Pinheiro/Aldir Blanc, que será cantada com acompanhamento do músico correpetidor da escola. Como referência para interpretação da peça solicitada é indicado o link: https://www.youtube.com/watch?v=0sdNgVjn8Tw - Cantar uma peça escolhida dentre os seguintes autores: Milton Nascimento e Edu Lobo, com acompanhamento do músico correpetidor da escola, e nesse caso deverá trazer partitura ou cifra bem legível e no tom em que for cantar

A grade curricular da instituição, por sua vez, está disposta no quadro a seguir.

Quadro 9 - Grade Curricular do Curso de Canto Popular da EMESP

Período		Disciplina	Tipo	Área
Curso de formação: 2º Ciclo (Ingresso: 13-16 anos)	Ano 1	**Instrumento 1**	Prática	Popular
		Coral 1	Apoio	Geral
		Rítmica 1	Apoio	Geral
		Harmonia Popular 1	Apoio	Popular
		Prática de conjunto 1	Prática	Popular
	Ano 2	**Instrumento 2**	Prática	Popular
		Coral 2	Apoio	Geral
		Rítmica 2	Apoio	Geral
		Harmonia Popular 2	Apoio	Popular
		Prática de Conjunto 2	Prática	Popular
	Ano 3	**Instrumento 3**	Prática	Popular
		Coral 3	Apoio	Geral
		Rítmica 3	Apoio	Geral
		Harmonia Popular 3	Apoio	Popular
		Prática de Conjunto 3	Prática	Popular
Curso de formação: 3º Ciclo (Ingresso: 16-21 anos)	Ano 1	**Instrumento 1**	Prática	Popular
		Harmonia Popular 1	Apoio	Popular
		Percepção 1	Apoio	Geral
		Prática de Conjunto 1	Prática	Popular
		Improvisação	Eletiva	Geral
		Instrumento Complementar	Eletiva	Geral
	Ano 2	**Instrumento 2**	Prática	Popular
		Harmonia Popular 2	Apoio	Popular
		Percepção 2	Apoio	Geral
		Prática de Conjunto 2	Prática	Popular
	Ano 3	**Instrumento 3**	Prática	Popular
		Análise Musical	Apoio	Geral
		Prática de Conjunto 3	Prática	Popular
		História da música popular	Apoio	Popular
Curso de especialização: 4º Ciclo (Ingresso: a partir de 21 anos)	Ano 1	**Instrumento 1**	Prática	Popular
		Prática de Conjunto 1	Prática	Popular
	Ano 2	**Instrumento 2**	Prática	Popular
		Prática de Conjunto 2	Prática	Popular

Na EMESP as aulas são semanais, com duração de uma hora e a grade segue um perfil anual. Percebe-se que a disciplina de instrumento constitui o fio condutor do curso. Nela o aluno tem aulas individuais com um dos três professores, o qual é escolhido no início do ano

mediante a disponibilidade de vagas. A instituição também possui um correpetidor. Roberto acompanha os alunos ao violão de duas maneiras: durante parte das aulas de canto, junto do professor, e em sua própria sala, na qual os alunos praticam a execução e estudo do repertório.

Concomitantemente às aulas voltadas especificamente para o desenvolvimento do canto, são oferecidas também disciplinas tais como prática de conjunto, análise, harmonia popular, rítmica, improviso, entre outras.

As disciplinas relacionadas à prática coletiva ocorrem em todo desenvolvimento do curso. As de coral se dão somente no 2º ciclo. As de prática de conjunto, por sua vez, estão presentes em todos os ciclos, sendo ofertadas aulas para cada ciclo em variados horários e ministradas por diferentes professores que propõem uma temática específica, como um gênero musical, movimento ou compositor. Observe-se que nessas práticas todos os alunos pertencem ao mesmo ciclo, mas não necessariamente ao mesmo ano.

Isso dá a possibilidade ao estudante de moldar sua grade de modo a desenvolver uma temática que lhe seja oportuna. Como exemplos de algumas práticas estão: Jazz Standard, Choro (Pixinguinha), Bossa Nova, Samba Jazz, Composições do professor Nenê (Baterista), Compositores Mineiros, Egberto Gismonti/Hermeto Pascoal (Música instrumental brasileira contemporânea), entre outros.

Em relação às disciplinas teóricas, o estudo inicia-se pela rítmica e harmonia. Segue-se, então, para percepção e história da música popular e, por último, análise musical. Destaca-se que as disciplinas de história e de harmonia são exclusivamente desenvolvidas e voltadas para a música popular. As disciplinas de percepção e análise musical, por sua vez, são genéricas, englobando tanto alunos da área erudita quanto da área popular.

Por último, na EMESP as avaliações são semestrais e expressas em conceitos A, B, C e D. O significado dos conceitos é organizado do seguinte modo:

> A: Excelente. Atingiu todos os objetivos propostos. B: Bom. Atingiu a maior parte dos objetivos propostos. C: Razoável. Atingiu pequena parte dos objetivos propostos. D: Insuficiente. Não atingiu os objetivos propostos. Para melhor definir o resultado da avaliação do aluno, podem-se atribuir gradações de “+” e “-” aos conceitos A e B (EMESP, 2019, p. 28)

Nelas os alunos de canto apresentam três canções para uma banca constituída por seus professores e, eventualmente, um convidado externo. A execução é feita a voz e violão, acompanhada pelo correpetidor da instituição.

3.2.3 Professores da EMESP e suas concepções de ensino

Andrea dos Guimarães Alvim Nunes, 45 anos, é professora, cantora e pianista. Mineira nascida na cidade de Tupaciguara, iniciou-se na música aos 07 anos de idade, tendo o piano erudito como base, estudo ao qual se dedicou até os 20 anos.

Iniciou os estudos em canto lírico aos 15 anos no Conservatório de Música Cora Pavan Caparelli (Uberlândia/MG). Seguiu sua formação no curso de Licenciatura em Música - Habilitação em Canto na Universidade Federal de Uberlândia, mas abandonou a instituição para cursar e se formar em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Posteriormente, realizou seu mestrado em música na mesma instituição, desenvolvendo uma dissertação voltada para o estudo das 'Técnicas Contrapontísticas aplicadas em arranjos de canções da música popular brasileira'.

Em 2002 fundou, junto de Daniel Muller (piano e acordeom) e João Paulo Amaral (viola caipira e voz) o grupo Conversa Ribeira. Três discos já foram produzidos: *Conversa Ribeira* (2007), *Águas Memórias* (2013) e *Do verbo chão* (2019). O grupo, além do Brasil, também se apresentou em festivais no México e Portugal, já tendo subido ao palco com nomes como Guinga, Mônica Salmaso, Paulo Freire e Inezita Barroso.

Andrea também integrou o grupo Garimpo, juntamente com Breno Ruiz (piano), Felipe Brisola (contrabaixo elétrico e acústico) e Everton Barba (bateria). O grupo, cuja música possui influências da canção e música instrumental brasileira, música erudita e jazz contemporâneo, lançou o disco homônimo no ano de 2010.

Em 2014 gravou seu primeiro disco solo *Desvelo*. O trabalho apresenta uma proposta de releituras de canções populares brasileiras com arranjos, voz e piano executados por Andrea dos Guimarães. Com o disco, realizou shows nacionais e internacionais, em Portugal, Espanha e Uruguai.

Como professora, Andrea tem uma sólida carreira. É professora na EMESP desde 2009, além de ministrar cursos de canto popular em espaços como o SESC, Festival de Música de Ourinhos e Festival de Inverno de Domingos Martins/ES. Já deu aula em instituições como Faculdade Souza Lima, Escola Canto do Brasil (2001-2007), Faculdade Cantareira (2009-2013) e no curso de Licenciatura em Música EAD da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) (2012-2017), além de ter concebido e sido a primeira professora do curso de canto MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí, atuando lá entre os anos de 2003 e 2018. Além disso, também desenvolveu variados projetos como diretora artística, diretora musical e preparadora vocal.

O seu pensamento pedagógico está apresentado no quadro a seguir.

Quadro 10 – Concepções e ensino de Andrea dos Guimarães

Concepção estética do canto popular	O canto popular é composto de muitas estéticas	
Concepções sobre o ensino	O conhecimento de muitas referências é importante no processo de formação do cantor para ele poder formar sua identidade	
	É preciso romper essa perspectiva de que cantor popular não gosta de estudar	
	É importante que o cantor saiba tocar um instrumento harmônico	
	O cantor deve possuir formação musical consistente tal qual qualquer instrumentista	
	O ensino perpassa não somente aspectos vocais, mas também musicais como solfejos, improvisação, realização de escalas, arpejos, tétrades, entre outros	
	Processo de ensino é ordenado através do repertório, o qual se organiza em diferentes períodos da produção fonográfica popular brasileira	
	Abordagem de ensino mescla vivência no canto popular, tao da voz, escola do desvendar da voz e experiência no canto lírico	
	É importante que o professor de canto popular, entre outras coisas, tenha vivência artística na área	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	É importante que o cantor tenha autoconsciência, conheça sua voz, seu corpo e instrumento para usá-los bem e com as referências estéticas que deseja	
	A técnica perpassa a percepção de quem você é e como você está	
	A formação técnica deve proporcionar uma homogeneidade em toda a tessitura, mas a interpretação permite a exploração de diversos timbres	
	Emprego do zigomático elevado na região próxima da passagem e nos agudos para trazer brilho, equilibrando o timbre.	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Escolha de repertório para o aluno	Conhecimento do cancioneiro popular brasileiro e exploração do canto na linguagem e estética de uma época ou gênero específico
	Alongamento de pescoço, cabeça e ombros	Alongamento da musculatura extrínseca
	Vibração de lábio e de língua	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com diferentes vogais, sílabas e fricativos	Aquecimento, trabalho de afinação, eliminação de tensões, exploração e homogeneização da tessitura, configuração dos articuladores
	Vocalizes com diferentes configurações melódicas	Treinamento da percepção e execução de aspectos musicais tais como intervalos, tríades, tétrades, cromatismos, entre outros
	Solfejo	Desenvolvimento da percepção e leitura musical
	Execução do repertório com acompanhamento da professora ao piano	Conhecimento do repertório e aplicação da técnica vocal trabalhada
	Adequação da interpretação	Correção de aspectos relacionados à prosódia, divisão rítmica, dinâmica, forma e ajustes vocais de acordo com a linguagem específica do repertório.

Zé Luiz Mazziotti, 72 anos, possui uma vasta trajetória como cantor popular, já tendo se apresentado em muitos lugares, nacional e internacionalmente, e tendo cantado com Gal Costa, Gilberto Gil, Djavan, Leny Andrade, Roberto Menescal, Fátima Guedes, Rosa Passos, entre muitos outros.

Iniciou seus estudos ainda jovem, por influência de sua tia, estudando violão com Vera Brasil. A professora foi quem lhe apresentou à Elodi, violonista e compositora, com quem desenvolveu um trabalho de duo nas noites paulistanas em casas como Jogral, Igrejinha, Casa Forte e Flag.

Em 1966, integrou o grupo vocal Canto4. Com ele venceu o Festival da TV Record interpretando "São Paulo Meu Amor" de Tom Zé. Na década de 1970 trabalhou no mercado de jingles por meio da produtora Zurana. Nessa época, atuou ao lado de Ivan Lins, Djavan, Marcos Valle, entre outros. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, participou do Projeto Pixinguinha, cantando ao lado de nomes como Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Zezé Gonzaga e Jamelão.

Na década de 1980, mudou-se para a Europa, desenvolvendo apresentações pela França. Na década de 1990, retornou ao Brasil e desenvolveu vários outros trabalhos musicais como cantor e produtor. Nos anos 2000, realizou apresentações em variados projetos pelo Brasil, Venezuela e Costa Rica.

Em sua carreira já gravou os discos *Zé Luiz* (1979), *Sinais* (1981), o qual ganhou o prêmio Chiquinha Gonzaga, *E o amor falou* (1984), *Zé Luiz Mazziotti* (Perfil Musical)" (1994), *Pra fugir da saudade* (2000), gravado com a cantora Célia, *Zé Luiz Mazziotti canta Chico Buarque* (2002), e *Roma* (2019).

Em 2009 prestou o processo seletivo da EMESP e foi aprovado como professor de canto no curso de Música Popular. Seu pensamento pedagógico e suas concepções sobre o canto estão expressas a seguir:

Quadro 11 – Concepções e ensino de Zé Luiz Mazziotti

Concepção estética do canto popular	O cantar brasileiro corresponde a sua melodia e à interpretação da letra	
Concepções sobre o ensino	O talento é inato ao cantor, sendo muito difícil desenvolvê-lo	
	Um instrumentista até pode chegar a ser bom com o estudo de técnica, mas um cantor precisa nascer pra aquilo	
	Ser um bom cantor e ser um bom intérprete são coisas distintas	
	Ter carisma é muito importante. Geralmente quem o tem já desenvolve os outros ingredientes para ser um bom cantor	
	A aula dada é baseada na própria experiência: "É uma aula de vida, de carreira, de interpretação"	
	O professor precisa ser esperto para entender o que o aluno quer e o que está precisando	
	É preciso fazer uma historinha da letra da canção com o que ela significa pra você	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	Uma forma de fazer as pessoas se encontrarem é lhe mostrando muitos exemplos de cantores	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Leitura da letra da canção	Compreensão e reflexão sobre o conteúdo e o sentido da letra da canção
	Criação de imagens mentais de representação da canção: 'imaginar a cena'	Visualização do contexto apresentado na letra da canção para sua interpretação
	Estabelecimento de relação do texto com a experiência de vida do aluno	Estabelecer vínculos e significados entre o contexto da canção e a vivência do aluno.
	Escuta de gravações/Visualização de vídeos	Apreciação de diferentes vozes e interpretações do repertório
	Execução de repertório acompanhado por professor ao violão ou pelo correpetidor	Conhecimento do repertório e aplicação da proposta de interpretação
	Correção de aspectos relacionados ao acompanhamento harmônico	Adequação da harmonia e execução do acompanhamento com violão realizado pelo aluno

3.3 ETEC DE ARTES

3.3.1 Contexto, estrutura e histórico institucional

O Centro Paula Souza (CPS) é uma autarquia do Governo do Estado de São Paulo, vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico e criada em 1969. Suas unidades estão presentes em 321 municípios, administrando 223 Escolas Técnicas (Etecs) e 73 Faculdades de Tecnologia (Fatecs) estaduais, com mais de 297 mil alunos em cursos técnicos de nível médio e superior tecnológicos. (CENTRO PAULA SOUZA, s/d).

A Escola Técnica (ETEC) de Artes foi inaugurada em maio de 2008 com o objetivo de abrigar as novas modalidades de cursos técnicos nas áreas artísticas do Centro Paula Souza. Ela está localizada em um prédio nas dependências do Parque da Juventude, na zona norte de São Paulo.

O espaço, que anteriormente fez parte do Complexo Penitenciário Carandiru, passou por um processo de transformação e ressignificação urbana, hoje sendo configurado como um complexo cultural, recreativo e esportivo. Além da ETEC de Artes, nele estão presentes também a ETEC Parque da Juventude, a Biblioteca de São Paulo, o Acessa São Paulo, programa de inclusão digital do Governo do Estado, e uma grande área recreativa com quadras esportivas, pistas de skate e áreas verdes.

Em relação à estrutura física, a escola, em seus quatro andares, conta com variadas salas voltadas para o ensino de música, com instrumentos musicais disponíveis, cantina, biblioteca, entre outros. Além disso, há um estúdio no qual os alunos desenvolvem variadas atividades no decorrer de seus cursos.

Como missão da instituição está: “Preparar profissionais da área de Artes e Hospitalidade que, ao apropriarem-se das habilidades e competências, possam contribuir com o desenvolvimento da sociedade de forma eficiente, responsável, atualizada e cidadã.” (ETEC, 2017, p. 2). E sua visão é:

> Desenvolver um modelo de educar pela Arte, para a Arte e com Arte, utilizando abordagens inovadoras no processo ensino-aprendizagem e com currículos preparados para atender às necessidades dos alunos e da sociedade através da ética e transparência, gestão participativa e respeito à diversidade, para formar cidadãos e profissionais sensíveis e conscientes. (ETEC, 2017, p. 2).

Em 2008, quando se iniciaram as atividades da escola, havia o curso de dança e de música. No ano seguinte houve uma reformulação e passaram a ser ofertados os cursos de

Técnico em Canto e Técnico em Regência. Aos poucos foram sendo ampliados os cursos oferecidos pela instituição e em 2012 a ETEC passou a ofertar também especializações técnicas, entre as quais está a de Composição e Arranjo.

Atualmente são oferecidos os seguintes cursos: Técnico em Arte Dramática, Técnico em Canto, Dança, Técnico em Design de Interiores, Técnico em Eventos, Técnico em Paisagismo, Técnico em Processos Fotográficos, Técnico em Regência, Técnico em Produção Cultural, além do já mencionado curso de Especialização Profissional Técnica de Nível Médio em Composição e Arranjo.

3.3.2 O curso de Canto

O curso de Técnico em Canto teve suas atividades iniciadas em 2009. Sua elaboração é pensada de modo a dar enfoque "no repertório musical popular nacional e no desenvolvimento da identidade vocal do cantor" (ETEC, 2017, p. 3). Além disso, "como o mercado profissional nacional é carente de profissionais que dominem conhecimento técnico musical, como estilos, técnica vocal, teoria musical, história da música popular nacional e interpretação textual das canções, estes fundamentam o curso" (ETEC, 2017, p. 3).

Do ponto de vista das finalidades do processo formativo, a instituição entende que o Técnico em canto:

> é o profissional que interpreta obras musicais de repertórios diversos, desenvolvendo atividades de performance vocal ao vivo e em estúdios de gravação - recitais, óperas, musicais, espetáculos teatrais, shows, eventos. Colabora musicalmente em projetos culturais e atividades de ensino de música e artes cênicas. Trabalha com diferentes gêneros e estilos musicais. Elabora textos técnicos de acordo com os fundamentos e com a terminologia da área profissional (ETEC, 2017, p. 8).

Desse modo, o mercado de trabalho para o qual são preparados os profissionais envolve sua inserção em: "Corais, conjuntos de música popular e folclórica, grupos de câmara, estúdios de gravação, rádio, televisão, novas mídias e espaços alternativos de interação social, lazer e cultura" (ETEC, 2017, p. 8).

Os alunos vinculam-se à instituição a partir de classes, as quais contém trinta cantores. Além disso, as turmas estão vinculadas especificamente a um período. Nos momentos em que houve a inserção do pesquisador na escola havia a oferta do curso nos períodos vespertino ou noturno.

Os estudantes cursam coletivamente as aulas. Em algumas disciplinas há a divisão da classe em turma A e B, principalmente por questões de organização e espaço. Ainda assim, o perfil formativo é pensado coletivamente e cada aluno, a menos que ateste proficiência em alguma disciplina, seguirá exatamente a mesma grade curricular que os demais.

O ingresso no curso se dá por meio de processo seletivo (ETEC, 2019). Para participar, os alunos precisam já ter concluído o primeiro ano do ensino médio e estarem cursando o segundo. São realizadas, então, duas provas, uma denominada Vestibulinho Geral, igual para todos os cursos ofertados pelas ETECs, e uma prova de aptidão.

A primeira prova relaciona-se com as competências e habilidades desenvolvidas no nível do ensino médio. Desse modo, ela se ordena a partir das seguintes áreas: linguagem, ciências da natureza, ciências humanas e matemática.

A prova de aptidão, por sua vez organiza-se do seguinte modo:

Quadro 12 - Grade Prova de aptidão do curso da ETEC de Artes

Atividade	Descrição e critérios de avaliação
Prova Escrita (0-30 pontos)	Critérios: Conhecimentos musicais elementares (código e linguagem), acuidade e percepção auditiva
Dinâmica Coletiva (0-30 pontos)	Critérios: afinação, andamento, elementos de musicalidade, trabalho coletivo
Prova Individual (0-40 pontos)	Interpretar individualmente uma das músicas indicadas: ▪ A paz (Gilberto Gil e João Donato); ▪ Tiro ao Álvaro (Adoniran Barbosa); ▪ Velha Infância (Os Tribalistas) com playback ou músico acompanhante obrigatórios. O candidato também pode se acompanhar. Não é permitido cantar *a capella* O playback estará disponível no site da escola com 2 opções de tonalidades (vozes graves e vozes agudas) Critérios: percepção auditiva, acuidade vocal e acuidade de linguagem

O curso é organizado em três módulos semestrais, totalizando um ano e meio de duração. Tendo cursado e sido aprovado em todas as disciplinas dos três módulos, o aluno

recebe certificação Técnica em Nível Médio em Canto. A grade curricular se dispõe do seguinte modo:

Quadro 13 - Grade Curricular do Curso Técnico em Canto ETEC de Artes

Período	Disciplinas
1º Semestre	Canto I: Prática de Performance Canto Coral I: Introdução a Leitura Musical Apreciação musical e escuta de Época da Música Brasileira I Musicalização Inglês Instrumental Técnica Vocal I: Introdução ao Canto Consciência e expressão corporal Instrumento Complementar I: Iniciação ao violão Linguagem, trabalho e Tecnologia
2º Semestre	Canto II: Performance em palco e em estúdio Canto Coral II: canto cênico Técnica Vocal II Apreciação musical e escuta de Época da Música Brasileira II Estrutura e linguagem musical Instrumento complementar II: harmonia aplicada ao violão Percepção musical I Aplicativos informatizados Planejamento do trabalho de conclusão de curso (TCC) de canto
3º Semestre	Canto III: montagem de espetáculo Canto Coral III: Criação e improvisação vocal Identidade vocal e gestão de carreira Apreciação musical e escuta de Época da Música Brasileira III Ética e cidadania organizacional Harmonia Instrumento complementar III: voz e violão Percepção musical II Desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso (TCC) de canto

O curso não dispõe de uma disciplina na qual se concentra o treinamento vocal e expressivo do cantor. A diluição dessas habilidades se dá em variadas disciplinas (técnica vocal, musicalização, canto: prática e performance, entre outros), concomitantemente e com diferentes professores.

As atividades de práticas coletivas estão concentradas nas disciplinas de canto coral. Nelas, que estão presentes em todos os três semestres do curso, os alunos vivenciam o canto coletivo aliado a diferentes perspectivas: desenvolvimento de leitura musical, exploração cênica e criação e improvisação.

Embora haja outras disciplinas relacionadas ao canto, tais como Técnica vocal I e II e Canto I, II e III, e elas sejam cursadas coletivamente, o ensino praticado assume uma

perspectiva mais individual. Os exercícios de preparação e treinamento vocal são realizados em conjunto, mas a execução do repertório é feita individualmente pelos alunos, numa proposta predominantemente em forma de masterclass na qual a turma assiste à apresentação de um estudante seguida do apontamento dos aspectos a serem reforçados ou corrigidos, bem como dos exercícios vocais sugeridos.

Durante todo o processo os alunos também têm aulas de instrumento complementar. Em cada um dos semestres é proposta uma perspectiva para o estudo do violão.

Em relação às disciplinas de cunho teórico, os alunos possuem dois semestres de estudo de percepção e um de estrutura e linguagem musical. Além disso, em todo o curso há uma disciplina especificamente voltada para o estudo das diferentes produções fonográficas da música popular brasileira.

Há ainda um conjunto de disciplinas que não se relaciona diretamente com música, como Ética e cidadania organizacional, Aplicativos informatizados e Inglês Instrumental. O seu objetivo é, no entanto, capacitar o estudante a lidar com as demandas do mercado profissional atual que exigem dos cantores saberes para além da música para poderem produzir, divulgar e apresentar seus trabalhos nas diferentes instâncias.

As disciplinas de Canto I, II e III são ordenadas de modo que os alunos possam ter contato com diferentes estéticas do canto popular brasileiro. Em cada semestre são desenvolvidos cerca de quatro temas. Em Canto I aborda-se de 1960 até os dias atuais; Em canto II pré-bossa nova, bossa nova e folclore brasileiro; E em Canto III desenvolve-se o repertório do TCC. Os alunos produzem apresentações bimestrais na escola com o repertório que desenvolveram.

O TCC, por sua vez, corresponde à produção de um espetáculo por toda a turma, além da elaboração de um relatório de processo. Esse processo é realizado em duas partes. No segundo semestre desenvolve-se o estudo e planejamento do trabalho e sua execução e escrita se dá no terceiro, e último, semestre.

Por fim, as avaliações ocorrem por meio de diferentes instrumentos, os quais relacionam-se com a proposta específica de cada uma das disciplinas, sejam elas com enfoque mais teórico, teórico musical ou prático. O plano de curso da instituição apresenta competências e habilidades que podem servir de base para a realização das avaliações, as quais podem ser consultadas em: ETEC (2013). Os alunos recebem, então, para cada disciplina um dos seguintes conceitos relacionados ao seu aproveitamento: MB (muito bom), B (bom), R (regular), I (insatisfatório).

3.3.3 Professores da ETEC e suas concepções de ensino

Geni Aparecida Barbosa, 66 anos, é professora e cantora. A sua história na música é marcada por dificuldades e superações. Desde criança desejava estudar música. Tentou ingressar em cursos em escolas específicas e na igreja, mas por conta de sua família não concordar com seu desejo de ser musicista, acabou indo estudar jornalismo, o qual acabou não concluindo por conta de sua gravidez.

Muito tempo depois, aos 25 anos e após várias mudanças em sua vida, conseguiu finalmente começar seus estudos na música. Na época foi estudar violoncelo no SESC. Após sua separação, mudou-se para São Sebastião e começou a estudar canto com o maestro Neemias, que incentivou seu retorno para a capital e o desenvolvimento de sua carreira como cantora. Em meio aos seus estudos, as suas maiores referências foram as professoras Kátia Guedes e Dona Leilah Farah, renomada professora de canto lírico.

Posteriormente, quando voltou pra São Paulo, estudou na Fundação das Artes e na Oficina Oswald Andrade. Ingressou também no Coro Jovem do Estado e lá também trabalhou. Em seguida, passou no teste para ingresso no Coral Sinfônico do Estado de São Paulo, onde permaneceu por seis anos, saindo após a reconfiguração sofrida pelo grupo no ano de 2000.

Após sair do coral, desenvolveu de modo mais intenso as atividades de ensino. Trabalhou em variadas instituições, como o Projeto Guri, e também ministrou aulas particulares. Fez cursos relacionados à educação musical com professores como Enny Parejo e Uirá Kuhlmann.

Em sua trajetória acadêmica, graduou-se em canto lírico pela Faculdade Mozarteum. Fez especialização na área de educação musical pela Faculdade Paulista de Artes. Cursou ainda outra pós-graduação, o curso de Formação Integrada em Voz (FIV), coordenado por Mara Behlau no Centro de Estudos da Voz (CEV).

Por fim, em 2011 prestou concurso e ingressou como professora na ETEC de Artes. Suas concepções e procedimentos de ensino se encontram no quadro a seguir.

Quadro 14 – Concepções e ensino de Geni Barbosa

Concepção estética do canto popular	O canto popular é marcado pela identidade vocal do intérprete	
Concepções sobre o ensino	O modelo de aula segue um padrão de workshop, em que a turma assiste aos apontamentos feitos a partir da execução de um aluno	
	O repertório é a ferramenta pela qual se fazem os apontamentos relacionados a acertos e correções na técnica vocal	
	Busca-se trabalhar um repertório integrado com as aulas de performance	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	Embora seja muito valorizada a interpretação, o canto popular também necessita de técnica	
	O estudo da técnica do canto lírico é eficiente para a formação do cantor, bastando depois adaptar alguns elementos para o popular	
	A técnica vocal hoje é bastante amparada pelos estudos da fisiologia da voz	
	O treinamento vocal é realizado com diversas ferramentas: vocalizes, exercícios de respiração, mobilização de articuladores, canudos, rolhas, entre outros	
	Primeiramente trabalha-se a respiração, depois a extensão, em que identificam as demandas vocais de cada aluno. Por fim, são organizados grupos a partir das demandas vocais comuns	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Exercícios de Alongamento e relaxamento	Liberação das tensões na musculatura extrínseca da laringe; despertar consciência corporal para os músculos envolvidos no processo inspiratório/expiratório.
	Movimentação pela sala com pausas para respiração	Estabelecimento de padrão respiratório em diferentes níveis de exigência
	Exercícios de respiração com [s] curto, [s] longo e [t͡ʃ]	Modificação ou estabelecimento de tipo respiratório; consciência e trabalho com músculos envolvidos na respiração
	Vocalizes com vibração de língua e lábios	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com *bocca chiusa* (ênfase na abertura de mandíbula)	Aquecimento vocal, efeitos dos ETVSO e ampliação da cavidade oral
	Exercícios com canudos para melhorar ressonância	Aquecimento vocal e efeitos dos ETVSO
	Vocalizes com vogais	Aquecimento vocal/ Conhecimento da extensão vocal e diagnóstico das defasagens vocais a serem trabalhadas
	Audição individual (modelo workshop)	Indicação dos aspectos positivos e dos que serão trabalhados tecnicamente
	Separação por grupos de demandas vocais	Agrupamento de alunos com mesmas demandas vocais para direcionamento do treinamento
	Exposição de vídeo sobre anatomofisiologia	Conhecimento do processo de produção vocal

Raquel Figueiredo Leite Gonçalves, 40 anos, é professora e cantora. Iniciou seus estudos com sua tia, Olga Xavier de Oliveira, que desenvolveu uma obra voltada para o ensino de música para crianças.

Até o final do ensino fundamental estudou diversos tipos de flauta, já tocando, entre outros, vários repertórios de choro. Assim, inicialmente achou que seguiria para o ensino superior com o estudo de flauta transversal.

No entanto, aos 18 anos optou por estudar canto. Assim, ingressou na então ULM, que depois viria a ser EMESP. Seus estudos iniciaram-se com Magali Mussi. Posteriormente ingressou na Faculdade Carlos Gomes para cursar canto lírico. Sua professora na instituição foi Sonia Goussinsky.

Quando se formou houve a abertura do concurso para professor de canto popular na ETEC. Ela, então, prestou e foi aprovada. Segundo Raquel, a instituição foi verdadeiramente uma grande escola para sua atuação como professora, pois embora tivesse realizado vários cursos, foi ali que vivenciou na prática a docência. Atualmente já são dez anos lecionando nesse local.

Posteriormente, continuou seus estudos acadêmicos na Faculdade Santa Marcelina (FASM). Lá especializou-se por meio do curso de pós-graduação em canção popular, performance e produção.

Desde 2016 desenvolve um trabalho com um bloquinho de carnaval chamado Gente Miúda. Sua proposta consiste na mistura de canções infantis com ritmos típicos do carnaval, explorando também histórias e outros elementos relacionados à infância. No ano de 2017 foi realizado o Bloquinho de Gente Miúda no carnaval de rua da cidade de São Paulo, o qual contou com a participação de mais de 2.000 foliões.

Quadro 15 – Concepções e ensino de Raquel Figueiredo

Concepção estética do canto popular	O canto popular é caracterizado por uma voz médio aguda, mais próxima da voz falada	
Concepções sobre o ensino	Geralmente o cantor popular já vem de uma prática, por isso esse aspecto é muito importante em sua formação	
	É importante que o professor sempre se recicle em relação à técnica vocal para poder dialogar com as novas estéticas	
	É importante que o aluno desenvolva uma formação teórico musical consistente, ainda que isso venha posteriormente ao desenvolvimento vocal	
	Desenvolvimento de duas apresentações por semestre, uma com repertório definido a partir de período histórico e outra de escolha coletiva dos alunos	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	Objetivo é que aluno saia com uma concepção orgânica e 'não encanada' do canto e da técnica vocal	
	O modelo de aula segue um padrão de workshop, em que a turma assiste aos apontamentos feitos a partir da execução do colega	
	O repertório é executado sempre com equipamento de som, pois essa é uma das características da execução no canto popular	
	O primeiro semestre visa uma formação vocal que prepare os alunos tecnicamente para poderem pensar na poesia no próximo nível	
	A canção é o principal instrumento para o desenvolvimento da técnica	
	O contato com diferentes professores permite um maior leque de informações e possibilidades para ver o que se adequa à sua voz	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Alongamento Corporal	Preparação corporal e eliminação de tensões
	Exercícios de respiração com "sensação de admiração"	Consciência corporal durante respiração / Respiração ampla sem esforço na inspiração
	Vocalizes com vibração de língua e lábios	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com *bocca chiusa*	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com [i] para voz na frente e com [u] para relaxamento	Modificação do posicionamento laríngeo e do padrão de fonação a partir da sintonia com o filtro
	Sugestão de Pesquisa	Ampliação do conhecimento e do repertório produzido em determinada época, gênero ou com alguma característica musical
	Audição individual com amplificação de som (modelo workshop)	Instrução individual do estudo técnico e adequação da linguagem a serem desenvolvidos pelo aluno em vista da execução de canção apresentada
	Gravação das vozes em estúdio	Escuta e análise da própria voz
	Exercícios de trato vocal semiocluído	Aquecimento e desaquecimento vocal

Simone Maria Pires Cabrera, 54 anos, iniciou sua vivência na música ainda criança. Sua irmã mais velha já tocava, mas o início de seu caminho de estudos foi muito individual e voltado para uma aprendizagem mais autodidata.

Por volta dos 13 anos começou a estudar em um conservatório e depois ingressou na Escola Municipal de Música, na qual estudou clarinete. Posteriormente ingressou na EMESP. Durante esse período tocou na Orquestra Jovem e desenvolveu muitas apresentações de música de câmara. Paralelamente, Simone sempre cantou em coros. Desde a idade em que começou a estudar envolvia-se com atividades de canto.

Academicamente graduou-se no curso de bacharelado em Clarinete, pela Unesp. Ingressou também no curso de composição e regência, mas não chegou a concluí-lo. Além disso, desenvolveu seu mestrado em música, também na Unesp. A partir dele elaborou a dissertação ‘Sons e gestação: implicações do ambiente sonoro sobre a saúde da gestante e do feto’, sob orientação de Marisa Fonterrada.

Durante seu percurso na Unesp, destaca-se o contato que teve com Martha Herr. Embora não tenha chegado a ser aluna diretamente da professora, ela sempre fazia apontamentos sobre o canto para Simone, pois a conhecera na USP, na época em que estava cantando no Coro Feminino da USP.

Em 2008, através de um processo seletivo, ingressou como professora na ETEC. Na época o curso ainda era de música, sendo posteriormente divido entre os cursos de Técnico em Canto e Técnico em Regência. As concepções de ensino e o pensamento pedagógico da professora estão dispostos no quadro a seguir.

Quadro 16 – Concepções e ensino de Simone Cabrera

Concepção estética do canto popular	O canto popular tem por característica a marca pessoal dos cantores e a consciência das possibilidades	
Concepções sobre o ensino	O ensino visa valorizar o que o aluno traz de pessoal, apenas retirando o esforço desnecessário e lhe dando mais ferramentas	
	Por conta da individualidade, o canto popular lida com uma exposição muito grande, a qual requer muito cuidado e sensibilidade por parte do professor	
	Desenvolvimento de duas apresentações por semestre, uma com repertório definido a partir de um período histórico e outra de escolha coletiva dos alunos	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	O modelo de aula segue um padrão de workshop, em que a turma assiste aos apontamentos feitos a partir da execução dos colegas	
	As apresentações dos alunos ocorrem semanalmente e sempre com amplificação de som	
	A apresentação constante possibilita-se o exercício da exposição e o conhecimento de diversas possibilidades vocais	
	A aula de performance não visa ensinar a técnica, mas aplicá-la e dialogar com os demais componentes do curso	
	Os elementos técnicos devem ser trabalhados nas aulas de técnica vocal, ou somente a partir da demanda dos alunos para não focar demais atenção sobre isso	
	O repertório é a ferramenta pela qual se fazem os apontamentos relacionados a acertos e correções na técnica vocal	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Alongamento	Relaxamento da musculatura extrínseca
	Exercícios de respiração	Despertar consciência sobre inspiração e expiração e retirar possíveis tensões
	Vocalizes com vibração de língua e lábios	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com *bocca chiusa*	ETVSO para Aquecimento vocal
	Sugestão de Pesquisa	Ampliação do conhecimento e do repertório produzido determinada época ou com determinada especificidade musical
	Audição individual com amplificação de som (modelo workshop)	Instrução individualizada sobre o canto e adequação do repertório
	Gravação das vozes em estúdio	Escuta e análise da própria voz
	Preparação de apresentação	Realização de duas apresentações por semestre, uma com repertório específico e outra escolhida pelos alunos. Desenvolvimento dos saberes relacionados à escolha de repertório, montagem de palco, concepção estética de apresentação e performance

Tiago Kaltenbacher de Oliveira Patrício, 41 anos, é professor, ator e cantor. Sua vivência musical iniciou com o canto coral aos 16 anos e aos 18 iniciou seus estudos de música e canto com professores particulares. Participou como aluno da classe de técnica vocal no festival de Águas de São Pedro e no ano seguinte, com 19 anos, ingressou no curso superior de música. Durante o bacharelado participou de outros festivais de música como o festival de música Eleazar de Carvalho, Festival de música de Brasília e Festival de música de Sorocaba, sempre nas classes de canto e técnica vocal. Durante toda sua formação de bacharelado, buscou ampliar seus conhecimentos para além do canto lírico, estudando as estéticas da voz no canto popular e no teatro através de monitorias nos cursos de Música popular e Teatro da Unicamp.

Em relação à sua formação acadêmica, graduou-se bacharel em voz – erudito pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui pós-graduação em Sociologia pela Universidade Estácio e Licenciatura Plena pelo Centro Paula Souza.

Durante esse período, além de suas próprias aulas, acompanhou também as de vários outros alunos. Isso lhe proporcionou um grande desenvolvimento e também lhe gerou reflexões sobre a potencialidade da observação de outros cantores aprendizes como ferramenta para a aprendizagem do canto.

Estudou canto em Bruxelas com a professora Ismini Spakalacus e Franklin Sagredo e com Marconi Araújo no Brasil. Após a faculdade, buscou uma ampla gama de cursos de modo a complementar a sua atuação. Assim, certificou-se pelo método Belting Contemporâneo de Marconi Araújo em sua primeira edição, no ano de 2014. Além disso, fez curso técnico-profissionalizante pelo Teatro Escola Macunaíma (2008) e estudou balé clássico e jazz.

Como cantor já realizou diversos e variados trabalhos. Atuou em montagens de óperas como a temporada de 2010 no Theatro São Pedro de São Paulo, participação em coros como o grupo Audi Coelum de música antiga e integrando elenco de musicais como Fantasma da Ópera Teatro Abril (2007) e Homem de La Mancha teatro do SESI/FIESP (2014).

Como professor leciona no Studio Marconi Araújo e aulas particulares. Também regeu o Coro da Fundação DPaschoal de Campinas, coro onde iniciou sua vivência musical aos 16 anos e o coro da Unilever. Em 2010, através de processo seletivo, ingressou como professor na ETEC de Artes no curso de canto.

O seu pensamento pedagógico se encontra no quadro a seguir.

Quadro 17 – Concepções e ensino de Tiago Kaltenbacher

Concepção estética do canto popular	O canto popular tem por característica a identidade vocal e a expressão do texto	
Concepções sobre o ensino	E importante estimular a pesquisa da identidade vocal tanto nos aspectos técnicos, quanto interpretativos	
	Cada processo de aprendizagem do canto é único e influenciado pelas características e interesses do aluno	
	O modelo de aula coletiva é bastante eficiente por permitir a observação de outros processos artísticos musicais	
	O Conhecimento do conteúdo da fisiologia tem se mostrado uma ferramenta eficiente no desenvolvimento artístico do cantor	
Concepções sobre a técnica e sonoridade	A saúde vocal deve ser priorizada	
	O repertório motor do canto é adquirido pela prática do repertório e de exercícios vocais	
	A técnica do canto popular é concebida para o uso do microfone e amplificação	
Principais estratégias e procedimentos de ensino	Descrição:	Possível interpretação:
	Alongamento corporal	Preparação corporal e eliminação de tensões
	Exercício de espaguete	Abaixamento da laringe e consciência desta posição
	Exercícios de respiração: meses do ano com uma inspiração	Desenvolvimento de consciência corporal na respiração, sustentação do fluxo de ar e condicionamento da musculatura respiratória
	Vocalizes com vibração de lábio e de língua	ETVSO para Aquecimento vocal
	Vocalizes com diferentes consoantes e vogais em vista do aspecto trabalhado	Estabelecimento de determinadas configurações de fonte ou de filtro, ou mais amplamente, de alguma qualidade vocal
	Audição individual (modelo workshop)	Instrução individualizada sobre o canto e adequação do repertório

_ 4 _

ANÁLISE DA PEDAGOGIA VOCAL

Neste capítulo, é proposta a análise e discussão da pedagogia vocal investigada junto às instituições. Os primeiros tópicos abordarão as referências com as quais os professores de canto dialogam em suas práticas docentes, bem como trarão informações e concepções dos discentes. Vários pontos ali apresentados são geradores de discussões que serão aprofundadas nos tópicos seguintes, tais como a sonoridade construída junto dos alunos, as concepções sobre a técnica vocal, os critérios adotados para a organização didática, os processos de escuta e o repertório, a relação entre as instituições e o processo educativo desenvolvido, e, por fim, a questão da oposição entre o espontâneo e a formatação no ensino de canto popular.

4.1 CONCEPÇÃO E GENEALOGIA DO ENSINO DE CANTO POPULAR

A formação dos professores de canto popular no Brasil, embora emergente, ainda é bastante centralizada. Não existem formações específicas de pedagogia vocal em cursos técnicos ou graduações. A primeira pós-graduação na área é ofertada na modalidade de especialização pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), com coordenação da professora Joana Mariz, e sua primeira turma ainda não concluiu o curso. Os cursos de maior repercussão na área de voz geralmente estão relacionados com o eixo Rio-SP, sendo por muito tempo exclusivamente associados à área da fonoaudiologia. Esse cenário torna possível identificar algumas raízes por meio das quais os docentes construíram suas práticas.

Essas bases acabam, conscientemente ou não, sendo refletidas nas concepções pedagógicas dos professores e nos procedimentos adotados em relação ao ensino da técnica vocal. Muitas vezes, as referências dessas formações são mescladas ou ainda incorporadas às experiências pessoais de cada docente de modo que, ainda que sejam nítidas as idiossincrasias de cada atuação e os discursos pareçam distantes, faz-se possível perceber aproximações que apontam para quais genealogias configuraram as bases desses fazeres.

Uma exemplificação dessa realidade se dá no seguinte fato: o Conservatório de Tatuí possui uma estruturação do curso de canto em semestres nos quais são trabalhadas canções em recortes de períodos da história da música popular. Essa organização só se definiu assim por conta da implementação da proposta pela primeira professora do curso, Andrea dos Guimarães, que por sua vez atribui a referência aos seus estudos junto da professora Consiglia Latorre na Unicamp, que desenvolvia uma proposta de escuta de época e vivência dessas condutas vocais (LATORRE, 2002) e que tivera como uma de suas influências a Escola do desvendar da voz [12].

É interessante observar que em períodos semelhantes, na virada do milênio, Consiglia Latorre e Regina Machado tenham desenvolvido propostas de ensino que, embora apresentem suas individualidades, apontam para a centralidade da escuta da canção popular nos seus diversos períodos. Hoje, o programa de ensino desenvolvido na Unicamp é base para vários outros processos de formação do canto popular, como aponta, por exemplo, Albuquerque (2017), impactando também os processos de ensino das instituições observadas nesta pesquisa, como se verá neste capítulo. Daqui em diante essa perspectiva será referenciada como abordagem cancional.

Também o canto erudito constituiu um dos grandes referenciais para os professores de canto popular. Como já fora abordado anteriormente, por muito tempo não havia cursos específicos de canto popular, de modo que os cantores aprendiam uma técnica associada a esse estilo e faziam adaptações para aplicá-la em suas práticas. Por consequência, quando esses cantores passaram a se dedicar ao ensino, eles muitas vezes acabaram por reproduzir os valores e procedimentos técnicos aprendidos em suas próprias aulas, perpetuando muito da terminologia e do ideário desse canto.

Outra grande base formativa vem da área da fonoaudiologia. Por muito tempo, instituições como o Centro de Estudos da Voz (CEV), coordenado pela fga. Mara Behlau, e o INVOZ, coordenado pela fga. Silvia Pinho, constituíram referências significativas e quase que exclusivas de formação em voz para os professores de canto. Embora a fonoaudiologia seja muito posterior à profissão do ensino de canto, inclusive tendo os estudos de anatomofisiologia e acústica sido marcadamente influenciados pelos docentes de canto no decorrer da história, no Brasil, ela acabou por ser sistematizada e regulamentada primeiramente. Assim, muitos dos

[12] De acordo com Latorre (2002), a Escola do Desvendar da Voz, também chamada de Canto Werbeck, foi criada no início do século XX por Valborg Werbeck Svérdsirom e acompanhada por Rudolf Steiner. Ela baseia-se na antroposofia e busca integrar os aspectos da pessoa no nível artístico, pedagógico e terapêutico.

conhecimentos da ciência da voz, área da qual participam e contribuem diversos profissionais, acabaram por ser difundidos no senso comum como saberes dos fonoaudiólogos.

Uma terceira referência na formação dos professores vem das abordagens denominadas por Mariz, Andrada e Silva e Ferreira (2010) como holística. Elas são focadas na relação corpo-mente e partem de uma perspectiva de olhar para além dos aspectos técnicos ou musicais, tendo na Escola do Desvendar da Voz um de seus exemplos. A ela poderiam ser somados os métodos e abordagens de trabalho corporal e educação somática, como a Técnica Alexander, Feldenkrais ou mesmo a proposta do brasileiro Ivaldo Bertazzo.

Como aponta Mariz (2016), também o canto comercial contemporâneo norte-americano (CCCA) e suas pedagogias influenciam a formação dos professores de canto popular brasileiro. Um de seus expoentes no país é Marconi Araújo, que desenvolveu uma abordagem própria denominada Belting Contemporâneo™ (ARAÚJO, 2013), bem como uma estrutura de capacitação de professores. Pela amplitude de sua repercussão, muitas vezes acaba-se erroneamente por associar o Belting exclusivamente ao seu método, sendo que ele constitui apenas uma das possibilidades pedagógicas dessa proposta. Esse método tende a se desenvolver em uma relação de elaboração técnica que parte das demandas da atuação dos cantores e que, preferencialmente, seja feita rapidamente.

Por fim, é grande também a influência das capacitações nos métodos franqueados. Vários deles partem da conciliação de aspectos técnicos e científicos. Exemplos podem ser encontrados no Somatic Voicework™, Speech Level Singing™, IVA, IVTOM, no citado Belting Contemporâneo™, entre outros. Mais recentemente, tem surgido também um sem-número de formações, capacitações e materiais didáticos principalmente associados ao mercado estabelecido nos meios digitais, que parecem ter sido ampliados a partir da grande presença digital estabelecida em 2020 e cujos impactos na pedagogia vocal e prática dos cantores ainda haverão de ser pesquisados.

É interessante destacar que as próprias referências possuem laços entre si. Vários dos métodos CCCA foram elaborados por professores com *backgrounds* no canto erudito e que passaram a atuar com o canto popular, como SLS™ ou IVA. Eles também tendem a ter um diálogo constante com os conhecimentos das ciências da voz, de maneira que alguns de seus conceitos foram amadurecidos de modo conjunto com profissionais da fonoaudiologia, como é o caso do Belting Contemporâneo™. Também algumas abordagens holísticas, para além dos aspectos da formação humana, possuem uma base estética mais afeiçoada ao canto erudito, como, por exemplo, o Desvendar da Voz. Por fim, os próprios intérpretes da canção popular

brasileira, principalmente na Época de Ouro, norteados por uma estética do rádio, também foram influenciados por um canto mais operístico (MACHADO, 2012).

Várias dessas referências se fazem presentes nas práticas dos professores abordados nesta pesquisa. Ao analisar as suas formações verificou-se que, com a exceção de Zé Luiz Mazziotti, todos possuem estudos em nível superior, não necessariamente em áreas relacionadas à música. Quatro deles desenvolveram sua formação musical exclusivamente por meio do estudo de canto lírico ou de outro instrumento na área erudita (Edmo Guimarães, Geni Barbosa, Simone Cabrera e Tiago Kaltenbacher). Três deles formaram-se de modo híbrido, em cursos superiores ou técnicos nas áreas popular e erudita (Ana Malta, Andrea dos Guimarães e Raquel Figueiredo). Dois deles formaram-se como cantores exclusivamente de modo empírico, sem envolvimento acadêmico na área da música (Bia Goes e Zé Luiz Mazziotti), sendo que Bia Goes é também pedagoga.

Alguns elementos do canto lírico se fazem presentes em vários dos professores. Ressalte-se que dos nove, sete tiveram contato com estudos na área erudita. Em certos casos, inclusive, há concepção de que a técnica aplicada sobre o canto popular deveria inicialmente partir daquela desenvolvida no canto erudito:

> Então, pra mim, a técnica vocal independe se ela é lírica, se ela é Belting... você tem que ter técnica vocal. Faça o lírico porque o lírico vai te dar todas as nuances possíveis. Depois você vai mudar a chavinha, vai estudar Belting, vai estudar popular, mas aí você já tem a musculatura toda pronta. (Geni Barbosa, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 288-289)

> A técnica vocal seria como na sua escola mais tradicional [...]. Então, tudo isso é um processo de técnica vocal, mas que lá na frente você pode aplicar para uma canção popular. (Ana Malta, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 177)

A busca por uma homogeneidade timbrística em toda a tessitura foi observada nas práticas de vários professores. Embora esse também seja um elemento presente em determinadas vozes da música popular, o seu emprego como via de regra é característico do canto lírico (STARK, 2008; MILLER, 2019). Essa qualidade vocal herdada da pedagogia tradicional está associada tanto a uma transição de mecanismos sem quebras ou descontinuidades, quanto ao emprego de estratégias articulatórias que proporcionem uma uniformidade para a sonoridade. Além de sua verificação nas aulas acompanhadas, ela também pode ser encontrada em relatos como:

> [...] a minha busca de técnica pra criar um método para o canto popular, que é estabelecer uma igualdade na voz, do grave até o agudo [...]. (Edmo Guimarães, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 224)

> [...] Se não é possível em toda a extensão, que seja uma mudança pequena de timbre, que é isso que geralmente acontece nas referências que a gente tem ao longo dos anos. (Andrea dos Guimarães, EMESP, caderno de entrevistas, p. 244)

> [...] eu penso em igualdade de som, de cor, de timbre, de afinação. Então, o [a] do mais grave ao mais agudo tem que ser o mesmo [a] (Ana Malta, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 183)

Também a influência da fonoaudiologia pode ser observada nos professores pesquisados. Alguns deles relataram ter feito cursos, workshops ou mesmo pós-graduações junto ao CEV ou Invoz. Em alguns casos, foi possível perceber a compreensão de que os conhecimentos sobre fisiologia ou os exercícios concebidos em vista de determinadas respostas do aparelho vocal seriam exclusivos desta área.

> [...] existe uma técnica básica, que é de fonoaudiologia [...]. Quando eu digo que vem da fonoaudiologia, que é uma base, eu quero dizer que vem da fisiologia da voz. (Bia Goes, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 215)

> E aqui na aula de canto eu também pego um pouco a técnica, inclusive de exercícios bem de "fono" mesmo [...]. (Raquel Figueiredo, ETEC de Artes, caderno de entrevistas , p. 302-303)

Foi possível verificar também a presença de alguns princípios de pedagogias de influência do canto popular norte-americano em dois professores. É interessante que, além do emprego de terminologias e exercícios similares durante as suas aulas, os discursos são semelhantes no que diz respeito ao tempo e condução dos processos de ensino:

> [...] eu acho que a gente hoje tem pouco tempo e o ensino tem que ser rápido (Tiago Kaltenbacher, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 332)

> [...] tudo está muito rápido e a técnica que eu tenho para oferecer é rápida (Edmo Guimarães, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 237)

> Então, a pergunta que eu mais faço é "O que você quer?" (Tiago Kaltenbacher, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 337)

> [...] vêm alunos evangélicos, católicos, sertanejos, cada um vem de um canto. E daí a gente chega aqui e não dá tempo nem de tomar consciência da vida desse aluno, do que ele faz. A gente já vai padronizando ele no curso. E aí, assim, é um desperdício no meu ponto de vista, porque a gente tem que pegar a essência que já vem da pessoa. Eu não gosto de desconsiderar a vida do

> aluno [...]. Então, o meu jeito de pensar é esse. Então, direto eu ponho as pessoas pra cantar coisas delas. [...] Ele não vai dissociar, ele já é um artista. (Edmo Guimarães, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 230)

As colocações estão em muita consonância com o que aponta Marconi Araújo, de cuja formação ambos os professores são capacitados.

> Eu tenho que, primeiro, saber o que o aluno quer. Se ele quer vir aqui, entrar no mercado de trabalho pra cantar teatro musical, eu vou trabalhar uma coisa. Se ele quer entrar no mercado de trabalho pra cantar ópera, eu vou trabalhar outra coisa. Então, tudo depende do que o aluno, do que o aluno quer. Aí, a gente vai desenvolver um trabalho específico pra aquele aluno. (Marconi Araújo, citado em MARIZ, 2013, p. 250)

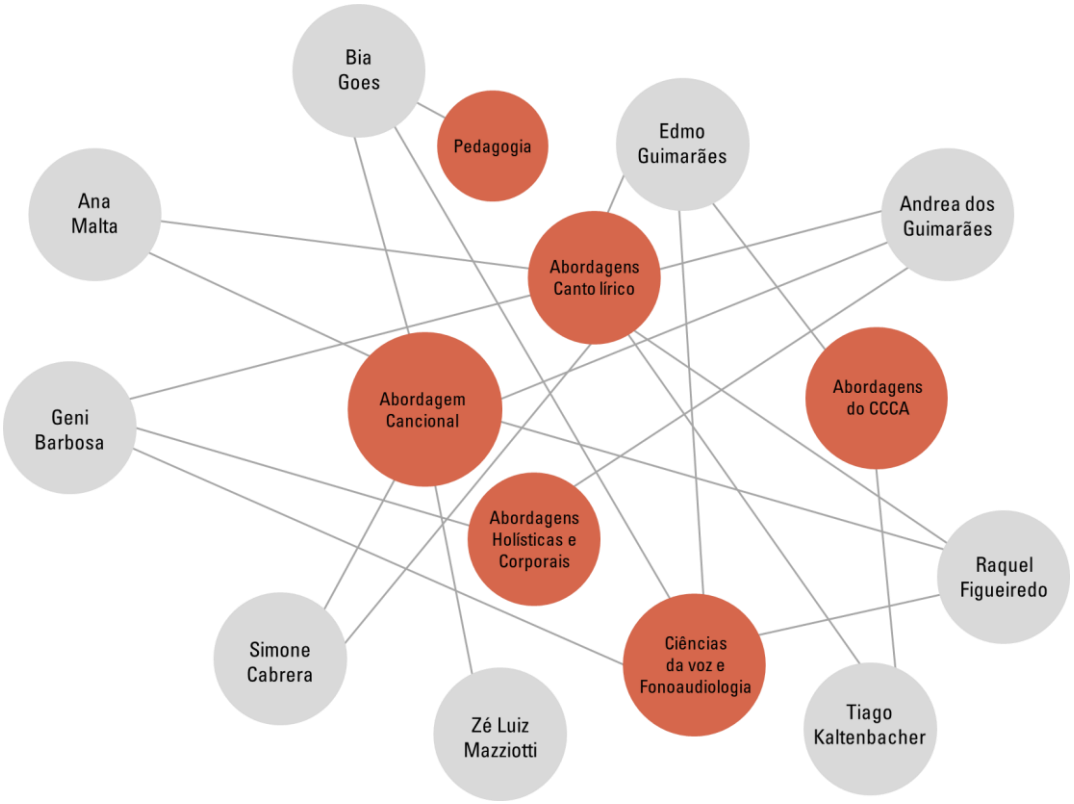
Nessa perspectiva há uma individualização e direcionamento completos do processo de formação. Assim, não é o aluno introduzido em uma proposta pedagógica, docente ou institucional, mas uma flexão do processo para as suas necessidades e objetivos. Há de se considerar que essa abordagem ao mesmo tempo favorece um maior alinhamento das expectativas, mas também prescinde do diálogo e estabelecimento de parâmetros curriculares para o curso, pois sua ação sempre é particular.

Em relação às abordagens holísticas e corporais, duas professoras destacaram suas referências. Andrea dos Guimarães cita o livro Tao da Voz (CHENG, 1999) e a influência de Consiglia Latorre na apresentação da Escola do Desvendar da Voz. Já Geni Barbosa realiza durante as suas aulas exercícios inspirados em Eudosia Acuña (QUINTEIRO, 1989) e Ivaldo Bertazzo (BERTAZZO, 2015), inclusive aplicando exercícios para o trabalho de consciência corporal e respiração.

Destaca-se também a influência específica da pedagogia no trabalho de Bia Goes. Tanto os relatos da professora, formada também em pedagogia, quanto a observação das aulas expressaram o uso de referências dessa área na atuação desenvolvida.

Por fim, um resultado observado nesta pesquisa é a relevância atribuída ao uso da abordagem cancional, que foi verificada em todas as instituições. Devido aos importantes desdobramentos desse tema, ele será discutido de modo mais aprofundado em um tópico posterior. Sinteticamente, as referências com as quais se relacionam os professores estão dispostas na figura 25.

Figura 25 – Abordagens observadas nas práticas dos professores



As linhas que partem de cada professor indicam as referências observadas nas suas práticas docentes.

Nesta pesquisa, acredita-se que não é possível uma separação completa entre técnica e expressão. Diferentes possibilidades interpretativas são realizadas justamente a partir da manipulação do instrumento, ou seja, pelo domínio de habilidades vocais (técnica), sejam elas conscientes ou não. Do mesmo modo, o emprego de qualquer técnica resulta em diferentes qualidades vocais que, por sua vez, integram o gesto interpretativo do cantor (expressão).

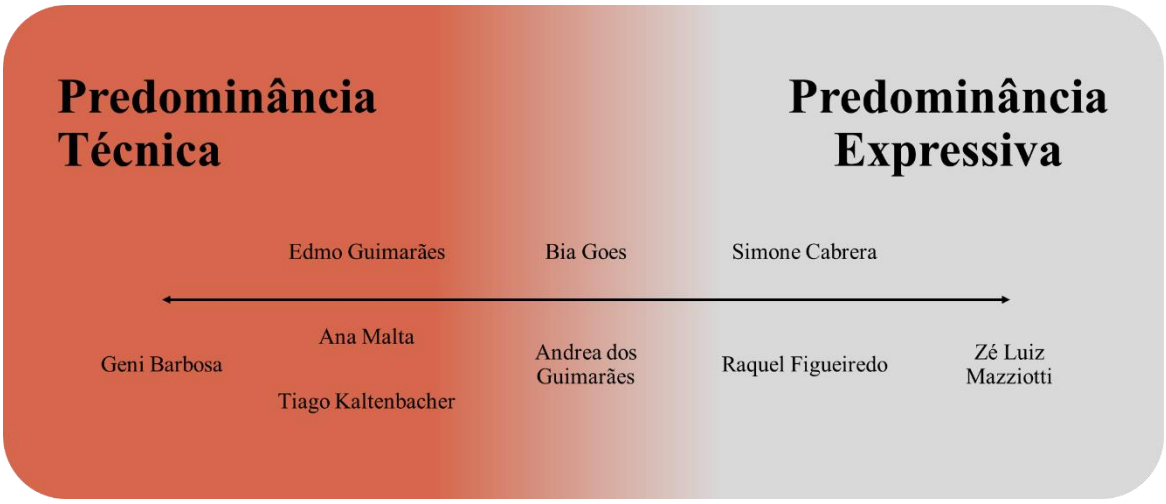
Ainda assim, foi possível observar que alguns professores tendiam a realizar o seu ensino partindo da busca pelo domínio de habilidades vocais para depois, ou a partir delas, pensar as possibilidades interpretativas. Esses foram classificados como mais próximos de uma abordagem técnica. Outros, por sua vez, partiam das interpretações do aluno sobre a sua voz, sua relação com o texto e com o repertório para depois trabalhar as habilidades técnicas necessárias. Esses foram classificados mais próximos de uma abordagem expressiva.

Ressalta-se que essa classificação corresponde à prática pedagógica exclusivamente realizada nas instituições participantes da pesquisa. Para exemplificar: os professores que abordam a disciplina de ‘Técnica vocal’ na ETEC de Artes tenderão, obviamente, a ter uma atuação mais voltada para a técnica. Isso não significa que em outros momentos ou ambientes

de ensino esses professores abordariam o processo educativo desse mesmo modo, mas sim que naquele contexto, o qual foi investigado na pesquisa, o processo foi conduzido desse modo.

A figura a seguir apresenta a gradação da abordagem didática dos professores.

Figura 26 – Abordagem didática dos professores



O ensino de Geni Barbosa localiza-se no extremo do polo de predominância técnica. A professora compreende que o domínio técnico é essencial para o cantor e aponta a técnica lírica como referencial formativo. O repertório, quando executado em suas aulas, desenvolve-se com a finalidade de que sejam feitos apontamentos sobre os aspectos vocais bem-sucedidos e os que precisam de maior dedicação e estudo por parte do aluno.

Ana Malta também tem uma atuação mais voltada para a predominância técnica. A sonoridade construída junto dos alunos mescla elementos da pedagogia tradicional com a adequação dos aspectos musicais às linguagens dos diferentes gêneros da música popular brasileira. O trabalho de interpretação e repertório organiza-se a partir do estudo das habilidades técnicas ou musicais, tais como divisão rítmica, agilidade vocal, precisão de ataque, dinâmica, precisão melódica, entre outros.

Edmo Guimarães e Tiago Kaltenbacher estão localizados na mesma posição que Ana. Os exercícios tendem a ser pensados e comunicados a partir de seu efeito sobre a fonte ou filtro. No desenvolvimento do repertório, seus apontamentos são quase que exclusivamente voltados para a qualidade vocal executada pelo aluno ou para as manobras necessárias para produzi-la, de modo que a preocupação com a correção da melodia ou com os aspectos musicais

relacionados com a linguagem do gênero executado ocupam um lugar menos enfatizado nas aulas.

Entre os dois polos, conciliando as predominâncias técnica e expressiva encontram-se as professoras Andrea dos Guimarães e Bia Goes. Coincidentemente, a centralidade da abordagem de ambas está sob o olhar para a canção. As perspectivas aplicadas, no entanto, são diferentes. Andrea propõe um contato mais abrangente com o cancioneiro popular por meio de períodos da produção fonográfica ou de gêneros musicais. Por sua vez, Bia parte de um contato mais individualizado com cada canção. Em ambos os casos, há concomitantemente um treinamento técnico voltado para o conhecimento e domínio do próprio instrumento. Além disso, há um trabalho de compreensão e significação da canção de modo a gerar uma apropriação dos significados textuais, dos seus elementos sócio-políticos e da linguagem musical com a qual ela está associada.

Ao avançar para o polo da predominância expressiva, encontra-se as professoras Raquel Figueiredo e Simone Cabrera. A atuação delas está voltada predominantemente para as habilidades vinculadas à performance. Assim, busca-se promover as noções relacionadas à interpretação, às possibilidades musicais e expressivas de cada repertório e ao desenvolvimento da identidade vocal e artística. Os elementos técnicos, quando são trabalhados, cumprem a exclusiva função de solucionar alguma defasagem ou de estabelecer alguma sonoridade que será imediatamente aplicada sobre a canção.

Por fim, no extremo do polo da predominância expressiva se encontra Zé Luiz. Em suas aulas a preocupação é inteiramente voltada para a interpretação. Todas as ferramentas de ensino são adotadas em vista de compreender e significar o texto da canção, ouvir versões de outros intérpretes e desenvolver uma carga emotiva para o repertório, seja pela introspecção do aluno ou pelas sugestões do docente.

4.2 OS ALUNOS DE CANTO POPULAR

O perfil dos alunos é bastante diverso. Eles estão localizados em diferentes momentos das formações desenvolvidas nas instituições, conforme o quadro 18. Os alunos mais jovens estão na EMESP, por conta dos ciclos 2 e 3 voltados para a formação de crianças e adolescentes. Na ETEC, é necessário estar ao menos no segundo ano do Ensino Médio, o que limita uma idade mínima de aproximadamente 16 anos. Por último, no Conservatório de Tatuí só são permitidos alunos maiores de idade para o curso de Canto MPB/Jazz.

Quadro 18 – Alunos de canto participantes da pesquisa

	Aluno	Idade (no momento da entrevista)	Nível no curso (no momento da entrevista)
TATUÍ	Alan Gomes	30	9º Semestre
	Amanda Mara	31	6º Semestre
	Daniela Goes	31	10º Semestre
	Jacqueline Falcheti	30	7º Semestre
	Jefferson Silva	22	1º Semestre
	Larissa Finocchiaro	29	10º Semestre
	Lisiane Ormondes	27	6º Semestre
	Lutiano dos Santos	24	3º Semestre
	Mara Vecchia	40	3º Semestre
	Ricardo Fenerich	25	9º Semestre
	Santiago Rodriguez	28	3º Semestre
EMESP	Camila Santos	16	Ciclo 2 – Ano 3
	Carla Silva	22	Ciclo 3 – Ano 2
	Gabriel Potel	24	Ciclo 4 – Ano 1
	Jonathas Silva	21	Ciclo 3 – Ano 2
	Luiza Mello	13	Ciclo 2 – Ano 1
	Mikaela Silva	15	Ciclo 2 – Ano 1
	Murilo Luz	23	Ciclo 3 – Ano 2
	Nando Oldenburg	21	Ciclo 3 – Ano 2
	Nicole Sacramento	17	Ciclo 3 – Ano 1
ETEC	Daniela Alarcon	30	1º semestre
	Kleyton Mendes da Silva	24	2º semestre
	Mariana Pereira	26	2º semestre
	Olívia Mozzone	23	1º Semestre
	Vinicius Maganha	37	1º Semestre
	Vitor Gomes Ferraz	21	2º semestre

No caso da ETEC os alunos entrevistados são majoritariamente residentes em São Paulo, visto que há aulas de segunda a sexta e a necessidade de viajar todos os dias tornaria bastante dificultosa a realização do curso. Na EMESP há alunos de outras cidades, mas observou-se uma predominância para a residência em São Paulo. No Conservatório de Tatuí, por sua vez, os alunos predominantemente moram em outras cidades, geralmente, mas não exclusivamente no estado de São Paulo. Santiago e Amanda não são brasileiros, mas mudaram-se para a cidade de Tatuí para poder estudar na instituição.

As motivações que levaram os alunos a ingressarem nas instituições são diversas. Elas estão dispostas na figura a seguir.

Figura 27 – Motivações para ingresso nos cursos de canto

Um primeiro aspecto destacado é que muitos dos estudantes relataram o interesse em adentrar às instituições por conta de sua reputação na formação de músicos. Foram destacadas as estruturas das escolas, as grades curriculares e a reputação dos professores, que não se restringia aos docentes de canto, mas também envolvia outros nomes relevantes para a música popular brasileira. Destaca-se a indicação de amigos, que geralmente se dá também em vista do reconhecimento da qualidade e relevância das instituições.

Os alunos que indicaram a motivação da continuidade dos estudos geralmente também apontaram o aspecto da busca por um curso de perfil técnico. Eles majoritariamente já passaram por outras instituições em cursos livres, técnicos, bacharelados, licenciaturas e mesmo pós-graduações. Entre elas estão a UFSCar, Unicamp, FASM, Projeto Guri, Escola do Auditório e a própria ETEC de Artes. Ao adentrarem às escolas investigadas nesta pesquisa, eles visam o desenvolvimento ou aprofundamento dos teores especificamente musicais e vocais. Nesse sentido, há uma manutenção no entendimento desses espaços como lugares de enfoque para as habilidades técnicas. Uma última observação, é que também há uma tendência à procura, no caso do Conservatório de Tatuí e EMESP Tom Jobim, por uma formação com aulas individuais.

Também o fato da oferta de cursos formais e especificamente na área popular é levado em conta. É relatado pelos alunos a ainda pequena quantidade de instituições voltadas para a música popular. Isso se torna ainda mais restrito quando se considera também as formações vinculadas ao ensino público e gratuito.

4.3 ORGANIZAÇÃO PEDAGÓGICA

Ao iniciar o processo da pesquisa de campo nas instituições, foi solicitado o projeto pedagógico dos cursos de canto popular. Tanto o Conservatório de Tatuí, quanto a EMESP não possuíam esse documento. A ETEC, por sua vez, possui, mas foi afirmado que ele estava em processo de atualização. Assim, do ponto de vista institucional, foi possível o acesso apenas às grades curriculares dos cursos e aos regimentos internos.

Como não foi possível verificar a ementa das disciplinas de instrumento, os professores foram questionados quanto aos procedimentos e objetivos das aulas de canto. De modo unânime, os docentes afirmaram que não há diretrizes institucionais ou curriculares pelas quais são definidos objetivos vocais para cada um dos níveis do curso.

A partir disso, buscou-se compreender, então, se na metodologia de cada docente havia um percurso delineado em relação à formação. No caso da ETEC, os traçados são mais bem definidos pelo fato de que o processo é compartilhado entre os docentes e suas disciplinas, sendo cada um responsável por uma área mais delimitada: técnica vocal, interpretação, montagem das apresentações, etc. Já nas aulas individuais, verificou-se que os objetivos são mais diluídos em vista do aluno, sendo o processo conduzido a partir da individualidade de cada cantor, suas necessidades e interesses. Os alunos, ao serem entrevistados, também afirmaram perceber essa adaptação do processo a cada sujeito:

> Acho que é relativo a cada processo [a definição de objetivos]. Eu sei porque ela [professora] fala isso, que ela faz coisas comigo que não faz com outros e faz coisas com os outros que não faz comigo. Tem pessoas que cantam e que tem muito conhecimento de técnica, são muito afinados, mas não sabem muito o que estão fazendo; pessoas que sabem, mas que precisam saber outras coisas. Então, pra mim, eu acho que a gente "tá" descobrindo em todas as aulas, como qual é o objetivo, porque eu acho que não sei bem ainda. [...] É uma coisa que a gente "tá" construindo, olhando o que acontece, pra onde é melhor. (Santiago Rodrigues, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 401)

Nesse sentido, os professores conduzem o processo não por meio de objetivos pormenorizados, mas em contextos amplos de desenvolvimento, conforme o quadro 19.

Quadro 19 – Etapas do ensino na disciplina de instrumento

	Professor	Progressão de objetivos vocais/etapas de ensino
TATUÍ	Ana Malta	Desenvolvimento vocal e musical a partir das demandas e linguagens dos períodos da produção fonográfica
	Bia Goes	Primeiro semestre autobiográfico. Segundo semestre voltado para o timbre. Seguidos de performance a partir dos períodos da produção fonográfica
	Edmo Guimarães	Conhecimento do repertório praticado pelo aluno. Trabalho dos diferentes ajustes do Belting com aplicação no repertório de música brasileira e jazz
EMESP	Andrea dos Guimarães	Desenvolvimento vocal e musical a partir das demandas e linguagens dos períodos da produção fonográfica
	Zé Luiz Mazziotti	Não estão pré-estabelecidos
ETEC	Geni Barbosa	Respiração, exploração da extensão vocal, divisão em grupos a partir de demandas vocais para direcionamento do trabalho técnico
	Raquel Figueiredo	Desenvolvimento da proposta de repertório e montagem de apresentação. Trabalho geralmente mais concentrado com as turmas do primeiro semestre em que se desenvolve uma formação técnica voltada para a eliminação de tensões e vícios
	Simone Cabrera	Desenvolvimento da proposta de repertório e montagem de apresentação. Primeiros módulos geralmente com trabalho mais técnico e segundo com maior enfoque para interpretação. O terceiro corresponde à montagem de TCC
	Tiago Kaltenbacher	Remover excesso de pressão, tirar constrição de laringe, desenvolvimento da propriocepção e, então, se parte para o que o aluno deseja

Essas etapas do ensino assumiam diferentes perspectivas em vista da dinâmica das aulas individuais ou coletivas. Um ponto importante a ser destacado é que em todas as instituições há o predomínio para o canto solo. Tal realidade poderia estar relacionada com a concepção de um ensino voltado para a figura do intérprete, no singular. Isso parece se justificar, inclusive, no fato de que em todo o repertório abarcado pelas instituições não são contemplados grupos vocais. Embora no desenrolar da história da música popular brasileira haja uma predominância muito maior para as vozes individuais, há também muitos conjuntos como, por exemplo, Bando da Lua, Os cariocas, Quarteto em Cy, MPB4, e tantos outros.

No Conservatório de Tatuí, há disciplinas de prática de conjunto nas quais se encontram mais de um cantor. Majoritariamente ocorre que um deles assuma a execução do tema e do improviso em uma música e o outro numa segunda, ou, ainda, que revezem entre quem faz cada um deles. Quando ocorre de que os cantores cantem juntos, geralmente eles são associados aos instrumentos de sopro, compondo um naipe de instrumentos melódicos. Nos grupos artísticos e pedagógicos, ocorrem situações um pouco diferentes, mas, como já abordado anteriormente, essas práticas não constituem parte do currículo do curso de canto MPB/Jazz, não sendo obrigatórias.

Situação muito semelhante ocorre na EMESP. Há uma diferença no fato de que os participantes do segundo ciclo possuem a disciplina de Coral. Contudo, observa-se que ali é desenvolvido tanto repertório popular, como erudito, além de certa ênfase no estudo e desenvolvimento da leitura musical e solfejo. Há também cursos livres que, a depender da proposta, trabalham o canto em conjunto, mas, tal qual no Conservatório de Tatuí, eles não são componentes obrigatórios do curso de canto.

O curso de canto da ETEC de Artes é organizado a partir de turmas. Há momentos nos quais são desenvolvidas práticas coletivas, como nas disciplinas de canto e na produção das apresentações, o que já a diferencia das outras duas escolas. Ainda assim, os conteúdos especificamente relacionados com o desenvolvimento técnico e expressivo ocorrem justamente a partir das apresentações solo, que se seguem pelos apontamentos realizados pelos docentes.

Em relação às aulas individuais, elas tendiam a ocorrer de modo bastante convencional, com o professor ao piano ou instrumento harmônico e geralmente organizada na seguinte rotina:

> Primeiro, a gente começa com exercícios de respiração. Depois, para o aquecimento, que são os vocalizes, e depois a gente vai para o repertório.(Nicole Sacramento, EMESP, caderno de entrevistas, p. 501)

> Sempre a gente começa com aquecimento, aquecimento de vibração e os vocalizes. A gente fica pelo menos uns vinte minutos para depois pegar a música. Aí, primeiro a gente começa com a afinação, canta a música e vê as partes que estão erradas e vai treinando isso para depois trabalhar a interpretação. (Carla Silva, EMESP, caderno de entrevistas, p. 474)

Alguns pontos interessantes em relação às aulas individuais, que possuem cerca de uma hora de duração, são o foco sobre as demandas específicas do aluno, o direcionamento dos exercícios e do treinamento para as suas necessidades, além da maior intimidade e conhecimento do professor em relação à voz do aluno. Nesse sentido, os aspectos técnicos tendem a ser reforçados.

As aulas coletivas, por sua vez, ocorriam predominantemente no formato masterclass. Sobre esse modelo, é destacado que:

> [...] e eu aprendi muito mais assistindo aos outros cantarem, do que só realmente fazendo a minha aula. Eu realmente acho que a aula estilo masterclass, quando você traz um pra frente, explica e dá exemplo, eu acho isso extremamente produtivo. É produtivo você visualizar no outro aquilo que você tem que fazer. E normalmente quem está fazendo está lá todo perdido. E quem está assistindo está muito obvio o que tem que fazer. (Tiago Kaltenbacher, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 336)

Os aspectos coletivos eram mais fortemente exercitados no momento de preparação das apresentações, quando os cantores propunham arranjos em conjunto, interpretações em parcerias e a concepção musical e artística do espetáculo. Alguns pontos interessantes dessa abordagem são o exercício da escuta do outro, a reflexão sobre a sua voz a partir da observação dos demais e o estímulo da musicalidade a partir do fazer em conjunto.

Em relação ao treinamento, uma conceituação apresentada por LoVetri (2013) se faz pertinente. A autora faz uma diferenciação entre o treinamento tradicional e o treinamento funcional. Segundo ela, o primeiro tende a ser realizado a partir das sensações, imagens mentais e, principalmente, da adequação da sonoridade, manipulando-a em vista de uma estética almejada. No segundo, há a manipulação da voz através de exercícios e raciocínios que partem de respostas esperadas do aparelho, condicionando-o e o adaptando ao estilo proposto. Enquanto o primeiro parte do resultado sonoro, o segundo norteia-se por suas bases fisiológicas e acústicas.

Partindo desses conceitos, as atuações dos professores são diversas. Edmo Guimarães e Tiago Kaltenbacher atuam próximos de uma abordagem funcional. As vogais e demais componentes dos vocalizes são escolhidos em vista de obter determinadas respostas do aparelho vocal, os quais, principalmente no caso de Edmo, se relacionam com as sonoridades específicas do Belting Contemporâneo e são denominadas *callings*. Entretanto, a prática dos docentes afasta-se da perspectiva funcional na medida em que ela tendeu mais a promover um acesso e memorização dos ajustes e sonoridades do que um progressivo condicionamento da voz para sua realização.

Geni Barbosa mescla elementos de ambos os treinamentos. A professora adota tanto elementos do treinamento vocal, de base fisiológica, quanto sensações e imagens mentais, principalmente quando aborda aspectos como a ressonância.

Os demais professores atuam sobre a sonoridade não a dissociando em aspectos como registros, modos de fonação ou padrões articulatórios, mas observando-a a partir de uma

qualidade geral da voz. Assim, os vocalizes tendem a se voltar para a manipulação do timbre por meio de adjetivos tais como: menos estridente, mais redondo, mais leve, mais pesado, na frente, atrás, na máscara, entre outros. Nesse sentido, as indicações dos docentes são fortemente direcionadas por um raciocínio de adequação musical.

Em relação aos processos de avaliação, os professores relataram uma maior dificuldade no estabelecimento dos conceitos. Visto que, como fora abordado, a tendência é que o processo e os objetivos sejam adaptados às individualidades do aluno, não é possível verificar critérios estabelecidos em relação ao progresso esperado de cada aluno durante o curso. Assim, também a avaliação tende a ser realizada de modo personalizado.

> Eu não acredito que tenha definido. Entra no fato de ser subjetivo porque eu acho que a tentativa é de trabalhar com a pessoa de acordo com o ponto de partida dela e de acordo com as suas limitações. (Vinicius Maganha, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 572)

> Eu acho que não porque a gente nunca sabe exatamente o que está sendo avaliado. Então, exatamente mesmo, a gente nunca sabe. (Murilo Luz, EMESP, caderno de entrevistas, p. 495)

De modo geral, os critérios para a avaliação levam em conta o envolvimento e a dedicação do aluno em seus estudos, o domínio do repertório proposto e a correta execução dos seus parâmetros musicais. Há um destaque muito grande sobre o processo vivenciado. Vários professores afirmaram que, embora haja a realização de provas, as notas atribuídas levam em conta todo o progresso realizado durante o período, caracterizando uma avaliação contínua.

Por outro lado, se há complicações em relação aos critérios de avaliação do desenvolvimento vocal, os parâmetros musicais são tratados de modo mais rígido e objetivo. Assim, aspectos como a afinação, divisão rítmica, forma, melodia proposta na canção, dinâmica, improvisação, entre outros, constituem elementos norteadores da avaliação, em igual ou superior importância atribuída. Essa ênfase na formação musical é destacada em relatos como, por exemplo:

> Acho que Tatuí, primeiramente, me formou como musicista. É lógico que tem outras várias experiências que vão formando a gente. O fato de eu cantar na noite, isso também me forma, mas ali eu pude entrar em contato mais demoradamente com assuntos que foram fundamentais para minha formação, que eu consigo levar isso para o meu trabalho, para a minha prática como cantora. [...] Então, eu acho que Tatuí, de fato, ajuda a me formar nesse lugar, de criar um chão para isso, somos músicos também. (Larissa Finocchiaro, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 461-462)

Por fim, um último ponto a ser considerado é a relação entre professores e alunos. Como é apontado por uma aluna, a formação vocal perpassa uma exposição e envolvimento muito grande do aluno, pois o seu instrumento não é algo exterior, mas sua própria voz, seu próprio corpo atuando para a produção da música:

> Porque pra você acreditar em tudo que o seu professor fala, você precisa confiar na pessoa, no ser humano [...]. Porque tem a coisa de você confiar. Eu estou dando a minha voz para ela, é minha vida, é meu trabalho. Então, tem que confiar na pessoa. (Jacqueline Falcheti, caderno de entrevistas, p. 360-361)

Os alunos destacaram muito positivamente o relacionamento com seus professores, a postura de acolhimento e a disponibilidade que encontraram em suas aulas. Também a percepção do pesquisador em relação às aulas assistidas aponta para um ambiente de mútua confiança e generosidade.

4.4 TÉCNICA E SONORIDADE APLICADAS

Como fora abordado, o objetivo principal da pesquisa consiste na compreensão das concepções e procedimentos pedagógicos e dos critérios estéticos e técnicos pelos quais são formados os cantores populares. Nesse sentido, o entendimento dos professores a respeito do que seriam as qualidades das vozes no canto popular configura um eixo fundamental nas práticas pedagógicas, pois é a partir dele que se delineia a técnica vocal e o seu ensino.

Abreu (2001, p. 108-110) destaca algumas características que são mais recorrentemente relacionadas ao canto popular brasileiro:

> 1. a classificação vocal tradicional não tem importância para o cantor popular, já que é possível mudar a tonalidade das canções sempre que se queira; 2. a emissão vocal admite impurezas e se aproxima bastante da voz falada; 3. em termos de ressonância vocal, uma grande palheta de possibilidades atende às necessidades do intérprete, do gênero (estilo) ou da procedência linguística; 4. com o uso do microfone, a respiração acontece de maneira bastante próxima da espontânea; 5. não existe a obrigatoriedade de uniformização dos registros laríngeos; 6. em termos de tessitura, a voz feminina geralmente é mais grave, se utilizando da região da voz falada, permitindo maior inteligibilidade articulatória, enquanto às vozes masculinas se permite o falsete; 7. o cantor tem uma grande liberdade ao tratar as canções, podendo alterar a linha melódica, a divisão rítmica, o andamento, a harmonia, o acompanhamento instrumental, a dinâmica e o caráter da peça. (ABREU, 2001, p. 109-110)

Como se verá no decorrer deste capítulo, esses elementos apresentados por Abreu (2001) não encontram completa correspondência com os processos desenvolvidos nas instituições investigadas. As compreensões dos sujeitos, alunos e professores apontam para diferentes interpretações a respeito do que seriam as características ou sonoridades específicas do canto popular brasileiro.

Em relação aos docentes, não há um consenso sobre a natureza estética do canto popular. Conforme apresentado no quadro 20, há perspectivas que se orientam por meio de elementos musicais (região de frequências, uniformidade, possibilidade de modulação), outras partem do predomínio expressivo ou pessoal (interpretação, identidade, ser social), outras são relacionadas à fala (palavra, língua, texto) e há ainda a visão de que nem mesmo haveria uma tendência específica.

Quadro 20 – Concepções docentes sobre a natureza estética do canto popular

	Professor	Concepção
TATUÍ	Ana Malta	Possibilidade de criação, relação com língua e fala
	Bia Goes	Palavra em primeiro lugar, posicionamento social e político
	Edmo Guimarães	Não há
EMESP	Andrea dos Guimarães	Comporta várias estéticas; homogeneidade da tessitura
	Zé Luiz Mazziotti	Capacidade interpretativa
ETEC	Geni Barbosa	Mais orgânico, pode mudar tom
	Raquel Figueiredo	Voz médio aguda
	Simone Cabrera	Voz mais pessoal
	Tiago Kaltenbacher	Voz que privilegia o texto

No entanto, um aspecto foi quase unanimemente citado pelos professores, ainda que por meio de diferentes expressões. Observe-se:

> [...] a gente fala em canção brasileira, eu procuro respeitar um ideal estético de canção mesmo. (Raquel Figueiredo, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 298)

> Porque se você vai trabalhar com individualidades, você também precisa ajudar essa pessoa a não fazer besteira ali, não estar fora de uma linguagem, é você saber do que você está falando. (Simone Cabrera, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 316-317)

> A técnica fica sempre também em prol da linguagem. (Ana Malta, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 177)
>
> [...] no repertório, como que coloca? Foge da linguagem? Não foge? Como que vamos cantar uma bossa nova agora? (Bia Goes, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 230)
>
> [...] você vai cantar um samba, com voz de sambista, com a técnica de sambista. (Edmo Guimarães, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 223)
>
> Agora, por exemplo, se a pessoa está cantando um samba e resolve colocar um melisma, que vem de outra linguagem, cantando com um tipo de acompanhamento mais tradicional, com uma formação instrumental que remete à raiz do samba, talvez esteticamente este contorno não caiba tanto. (Andrea dos Guimarães, EMESP, caderno de entrevistas, p. 247)

As concepções dos professores levam a um impasse. Se por um lado não há unanimidade a respeito do que seria a natureza estética do canto popular, por outro há consenso de que existem adequações a serem respeitadas quando se canta os diferentes estilos da música popular brasileira. Seria o canto popular, então, um canto idiomático[13]? Ou, então, a adequação da linguagem constitui uma terceirização da resposta sobre a compreensão estética desse canto? Ou ainda, seria o canto popular brasileiro pautado por elementos musicais e não vocais?

Também a visão dos alunos a respeito da natureza estética do canto popular é bastante variada, conforme exposto no quadro 21. As respostas mais recorrentes salientam a proximidade com o padrão de fala, a relação com o texto e a sensação de naturalidade. Destaca-se também a compreensão de que esse seria um tipo de canto com menor intensidade quando comparado ao de outros estilos, como o rock, gospel ou lírico.

Essa última informação aponta para um recorte estético do tipo de canto praticado nas instituições. Como fora exposto no capítulo dois desta tese, há inúmeras qualidades vocais presentes no canto popular brasileiro. Algumas delas, de fato, fazem uso de menores dinâmicas e intensidades, mas outras se configuram exatamente a partir do oposto.

[13] Aqui, empresta-se o conceito da improvisação idiomática. Segundo Costa (2013), ela diz respeito a uma criação que, ainda que possua liberdade, é norteada por parâmetros musicais, sociais e culturais estabelecidos, envolvendo, inclusive, o estudo e emprego de determinadas escalas, frases ou procedimentos harmônicos. Assim, cada gênero ou contexto musical pode ser entendido como um idioma. Improvisar sobre o jazz implica em determinadas escolhas musicais, bem como condutas diante do grupo e da performance, que diferem, por exemplo, de uma improvisação no blues, samba ou baião. De modo semelhante, questiona-se se a concepção estética do canto popular não seria atrelada a variações diante dos diferentes 'idiomas musicais' de cada gênero ou tipo de repertório a ser executado pelo intérprete.

Quadro 21 – Concepções discentes sobre a natureza estética do canto popular

Alunos	Concepção
Larissa Finocchiaro, Murilo Luz, Olívia Mozzone, Nicole Sacramento, Gabriel Potel, Carla Silva, Vinícius Maganha	Proximidade e relação com a fala e elementos prosódicos
Mikaela Silva, Gabriel Potel, Jefferson Silva, Jacqueline Falcheti, Daniela Góes	Naturalidade
Larissa Finocchiaro, Ricardo Fenerich, Daniela Alarcon, Fernando Oldenburg, Kleyton Silva,	Relação com cultura popular
Camila Santos, Vinícius Maganha, Jefferson Silva, Mariana Pereira	Canto com menor intensidade em comparação a outros estilos
Nicole Sacramento, Gabriel Potel, Luiza Mello, Jefferson Silva, Mariana Pereira, Amanda Mara	Canto com ênfase na letra da canção e sua interpretação
Larissa Finocchiaro, Santiago Rodriguez, Mara Vecchia, Vitor Ferraz, Daniela Góes, Lutiano Santos, Gabriel Potel	Pluralidade de estéticas
Jonathas Silva	Canto livre
Murilo Luz, Amanda Mara, Fernando Oldenburg	Destaque para o ritmo
Olívia Mozzone	Ênfase na articulação
Alan Gomes	Não há um contorno estético estabelecido

Essas compreensões se desdobram em vários aspectos da técnica vocal adotada e dos seus procedimentos de ensino. Eles serão expostos a seguir a partir dos níveis da produção vocal: respiração, fonação e articulação.

A respiração é compreendida de quatro modos pelos docentes. Há o privilégio do padrão natural já realizado pelo aluno, não sendo feitas intervenções a menos que haja situações de tensão (Ana, Andrea, Raquel, Tiago); há a opção pelo tipo costodiafragmático-abodominal (Bia e Geni); e a opção pelo tipo intercostal (Edmo, Tiago e Simone), além da que considera o manejo a partir do impacto no nível interpretativo (Zé Luiz e Simone). No entanto, mesmo entre os professores que indicaram a preferência por um tipo respiratório, caso o aluno não apresente tensões ou incoordenações, tende-se a ser mantido o comportamento já estabelecido pelo cantor.

Os professores que adotam a respiração intercostal a concebem a partir da abertura das costelas e a manutenção dessa postura. A parede abdominal não se encontra relaxada de modo a possibilitar a sua expansão durante a inspiração. Assim, a manobra tende a favorecer a ampliação lateral e anteroposterior da caixa torácica. Já na opção costodiafragmática-abdominal

há também a expansão da parede abdominal através das vísceras que são empurradas com a contração do diafragma. (SUNDBERG, 2015, p. 53).

Dentre os nove professores participantes da pesquisa, apenas três dedicam-se à realização constante de exercícios respiratórios durante suas aulas: Geni , Edmo e Tiago. Entre eles, são comuns exercícios de inspiração/expiração elencando algum músculo para se prestar atenção, o uso de fala encadeada com treino do aumento do tempo máximo fonatório, exercícios com staccato, entre outros. O emprego de tais treinos parte de uma visão da necessidade de condicionamento da musculatura respiratória e a aprendizagem das manobras pretendidas:

> [...] respirar no canto é uma ação ativa, não é uma atitude do dia a dia, não é involuntária. [...] por não ser uma ação involuntária tem que haver a repetição. Essa ação muscular, ela se torna automática quando, depois de muita repetição, o cérebro cria esse registro que é chamado de engrama. Ele cria esse registro para essa motivação muscular. (Geni Barbosa, ETEC de Artes, caderno de entrevistas, p. 283)

Os outros professores abordam o aspecto da respiração de modo menos incisivo, diluindo-o sobre o treinamento vocal e repertório. Nesses casos, é mais comum o emprego de metáforas e imagens mentais para se referir a como ela deveria acontecer. Inclusive, há certo entendimento de que uma grande ênfase sobre esses elementos viria a promover mais tensões do que coordenação. Zé Luiz e Simone, por sua vez, abordam a respiração como um dos recursos disponíveis para a estruturação da interpretação do cantor, escolhendo em quais momentos e por quanto tempo a respiração deve ocorrer.

De modo unânime, há a preocupação de que os alunos não utilizem o chamado padrão alto de respiração, também nomeado com variados outros termos. Nesse comportamento, geralmente há o recrutamento da musculatura acessória, escalenos e esternocleidomastoideos, que promovem uma elevação da caixa torácica em direção ao pescoço, o que implica em tensão cervical, além da tensão e menor mobilidade laríngea (GAVA JÚNIOR, FERREIRA, ANDRADA E SILVA, 2010, p. 52).

O apoio é concebido pelos professores tanto em referência a manobras envolvendo a musculatura respiratória e ao controle de fluxo e pressão, quanto à aspectos musicais, como a sustentação das frases musicais. De modo semelhante ao que observaram Gava Júnior, Ferreira e Andrada e Silva, “as estratégias utilizadas para se trabalhar o apoio relacionam-se [com] o estímulo à propriocepção, participação da musculatura abdominal e intercostal, equilíbrio do fluxo aéreo, alívio das tensões e correção de postura” (2010, p. 560).

Como aponta Sundberg (2015, p. 77), embora seja certo que o apoio se relacione com o controle respiratório, esse ainda não é um termo preciso. Nesse sentido, verifica-se que,

embora tendam a buscar resultados semelhantes, visando uma produção vocal sem tensões e com uma adequada sustentação do fluxo de ar, os professores pesquisados partem de diferentes terminologias e estratégias, conforme o quadro 22.

Quadro 22 – Concepções a respeito da respiração

	Professor	Concepção da respiração	Concepção do apoio	Finalidade do apoio
TATUÍ	Ana Malta	Natural do aluno, a menos que gere tensão	Trabalho do diafragma associado à contração da musculatura abdominal	Manutenção do fluxo aéreo e ausência de tensão laríngea
	Bia Goes	Padrão costodiafragmático-abdominal	Expansão das costelas e contração do abdome	Manutenção do fluxo aéreo
	Edmo Guimarães	Cantor em estado de respiração	Posição alta do externo, barriga escondida e sensação da expansão corporal pela entrada de ar em direção às costelas.	Manutenção do fluxo aéreo
EMESP	Andrea dos Guimarães	Natural do aluno, a menos que gere tensão	Atenção sobre as costelas e contração do diafragma	Manutenção do fluxo aéreo e emprego na emissão de notas agudas
	Zé Luiz Mazziotti	A partir da frase musical e interpretação	Não aborda o tema	
ETEC	Geni Barbosa	Padrão costodiafragmático-abdominal	Controle das musculaturas inspiratória e expiratória	Manutenção do fluxo aéreo e evitamento de tensões laríngea
	Raquel Figueiredo	Natural do aluno a menos que gere tensão. Referência ao gesto de admirar-se	Administração do fluxo de ar	Manutenção do fluxo aéreo
	Simone Cabrera	Padrão intercostal	Costelas expandidas, sem expansão abdominal	Manutenção do fluxo de ar e evitamento de tensões
	Tiago Kaltenbacher	Prefere respiração intercostal, mas adapta ao que for natural ao aluno	Costelas expandidas, com tônus na parede abdominal e sensação de economia de ar	Controle de pressão

Em relação aos aspectos da fonação, serão considerados a tessitura, modo de fonação e registros vocais empregados. Nos vocalizes realizados para o trabalho de exploração da tessitura vocal, comumente, os professores permaneciam na seguinte faixa: A2 – G4 para os homens e G3 – G5 para as mulheres, tomando por base C4 como dó central. Embora tenha sido observada a execução de repertórios que excediam essas frequências, nos exercícios vocais, salvo raras exceções, ela não foi ultrapassada.

Não foi observado o emprego de classificação vocal, com exceção das aulas da ETEC nas quais os alunos realizavam repertórios a quatro vozes. Além disso, os alunos tendiam a ser exercitados vocalmente na mesma faixa de frequência, independentemente de suas vozes serem mais graves ou agudas. Os limites eram dispostos mais a partir de situações de tensão do que em vista de uma tessitura previamente esperada para cada voz.

Em relação aos registros vocais, foi observada uma diferença de utilização nos exercícios vocais e no repertório. Nos vocalizes, as mulheres transitavam entre M1 e M2. Não foi possível observar uma homogeneidade em relação à passagem, de modo que, a depender da aluna, ela ocorria entre G4 e B4. Já os homens vocalizavam majoritariamente em M1, salvo raras exceções. No trabalho com as canções, por sua vez, foi possível verificar, ainda que com ocorrência reduzida, homens cantando também em M2, tendendo a haver a passagem aproximadamente entre E4-F4.

Conforme abordado no primeiro capítulo, os registros são temas constantes de disparidade entre os estudiosos, tanto na interpretação como na terminologia aplicada. A situação não se mostrou diferente no caso dos professores investigados. O quadro a seguir apresenta os usos observados.

Quadro 23 – Concepções a respeito dos registros

	Professor	Classificação dos registros
TATUÍ	Ana Malta	Garganta/peito e cabeça/falsete
	Bia Goes	Voz de peito, máscara e voz de cabeça / Grave, médio e agudo
	Edmo Guimarães	Basal, modal, elevado e *whistle*
EMESP	Andrea dos Guimarães	Voz de peito, voz mista e voz de cabeça/falsete
	Zé Luiz Mazziotti	Não aborda o tema
ETEC	Geni Barbosa	TA/voz de peito/denso e CT/voz de cabeça/tênue
	Raquel Figueiredo	Voz de peito, voz na máscara e voz de cabeça
	Simone Cabrera	Não aborda o tema
	Tiago Kaltenbacher	Basal, modal (denso, médio-denso, médio-tênue e tênue) e elevado

Como é possível observar, as concepções a respeito dos registros partem de diferentes perspectivas. Há professores que as estabelecem a partir do timbre, outros pelas regiões de frequências, outros ainda pela presença ou ausência de tensão. Convivem ali termos já consolidados na pedagogia vocal tradicional e outros mais recentemente elaborados.

Predominantemente, três referenciais sustentam as terminologias aplicadas. Os termos voz de peito e voz de cabeça são bastante antigos, tendo sido já mencionados nos escritos de Zacconi em 1596 (HERBST, 2020). Sua origem se deu a partir das sensações vibratórias do cantor. Hoje, muitos pedagogos vocais continuam a utilizá-los, mas não necessariamente com a sua compreensão original, somando a eles o entendimento de sua produção no nível laríngeo. No caso dos professores desta pesquisa, outros termos de origem sensorial foram incorporados, tais como a voz na máscara ou na garganta.

Um segundo referencial diz respeito aos termos cunhados por Hollien (1974) e que, conforme ponta Mariz (2013), ganharam certa projeção no Brasil. A nomenclatura divide os registros em pulso, modal e elevado, sendo que o registro modal se divide nos subregistros de peito, misto e cabeça ou grave, médio e agudo. É importante destacar que, conforme observado por Roubeau, Henrich e Castellengo (2009), os registros podem ser produzidos em diferentes frequências, de modo que é preciso tomar cuidado para não haver a associação de que a voz de cabeça, por exemplo, só poderia ser produzida em frequências agudas. Algumas propostas de treinamento, como a de Lovetri (2020), orientam-se a partir de um cruzamento no qual progressivamente há a subida da voz de peito (M1) e a descida da voz de cabeça (M2).

O terceiro referencial é orientado a partir da fonoaudióloga Silvia Pinho (PINHO; POLACOW; PONTES, 2014). Nele são propostos os termos registro denso e registro tênue, que partem do comportamento das bordas da prega vocal e podem ser interpretados, como M1 e M2, respectivamente. A sua adoção por Marconi Araújo contribuiu com a veiculação da abordagem, inclusive a ampliando através de subdivisões.

Com exceção de Simone, Raquel e Zé Luiz, cujo trabalho voltava-se mais para as questões da performance e interpretação, os professores tenderam a buscar uma homogeneidade entre os registros vocais, principalmente nas vozes femininas. Não foi observada a realização de exercícios com registros isolados. As estratégias utilizadas geralmente consistiam no uso de *glissandi* e escalas ou arpejos longos, de modo a promover a transição de mecanismos. Durante o repertório também não havia a indicação de qual deveria ser o registro empregado em cada parte da canção, ficando a escolha a critério do aluno.

Observe-se que alguns dos termos empregados para tratar dos registros vocais se mesclam com um entendimento mais comumente associado ao domínio da ressonância. Isso é expresso em exemplos como ‘garganta’, ‘máscara’ ou mesmo os tradicionais ‘voz de peito’ e ‘voz de cabeça’ quando interpretados como locais nos quais se sentiria ou para os quais se direcionaria a voz. Nesse sentido, os conceitos parecem se integrar em uma perspectiva mais abrangente, guiada pela sonoridade da voz.

Em relação aos modos de fonação, verificou-se uma tendência ao emprego da fonação fluida. Inclusive, em alguns casos o uso de ETVSO, com e sem o uso de objetos tais como canudos e tubos, favorecia o estabelecimento desse padrão. Não se observou a realização de exercícios voltados para a exploração dos modos de fonação. As variações empregadas pelos alunos nas canções do repertório tendiam a ocorrer por conta da carga expressiva aplicada.

Destaca-se também o uso de uma dinâmica menos forte, indicada na visão de alguns alunos durante as entrevistas. A afirmação tendia a ser feita por alunos que, além dos gêneros e repertório praticados nas escolas, envolviam-se também com outras vertentes de canto popular, nacionais e estrangeiros:

> Eu vejo a MPB com menos intensidade. É uma coisa mais leve para você poder cantar, se está cantando MPB, bossa nova, samba. Já para você cantar no gospel, blues, você tem que mudar totalmente, tem que virar uma chave enorme. Tanto que essa é uma das dificuldades que eu tenho aqui, porque eu vim com várias manias do gospel e para poder mudar tudo foi muito difícil. É diferente, se o gospel é muita intensidade, a MPB é pouquíssima intensidade. Se o gospel você grita, na MPB você fala super baixo. [...] você sempre vai cantar, vai ressaltar mais a voz de cabeça, mais suave, então, tem meio que esse padrão (Camila Santos, EMESP, caderno de entrevistas, p. 464)

A ressonância foi o tópico mais díspar em todas as abordagens dos professores. Quando questionados a respeito do entendimento desse conceito, as respostas tendiam a mesclar elementos da propriocepção, imagens mentais, sonoridades, entre outros. Em alguns casos, a compreensão da ressonância, inclusive, não era dissociada da de registro.

Mariz, Andrada e Silva e Ferreira (2010), ao estudarem esse aspecto com variados professores, observaram que os docentes aplicavam predominantemente uma linguagem subjetiva, que não necessariamente relacionava-se com processos fisiológicos correspondentes. Essa escolha se daria tanto pela visão de que o emprego de termos da fisiologia e acústica seria muito complexo, quanto pelo fato de que, visto que havia uma ênfase nos aspectos artísticos da formação, o uso de metáforas favoreceria o desenvolvimento da propriocepção e musicalidade.

De modo geral, na aplicação pedagógica do conceito de ressonância nas instituições, duas tendências são mais recorrentes. Primeiramente, há, tal qual na teoria inharmônica (VURMA, 2007) , a ideia de um direcionamento da coluna de ar para determinadas regiões da cabeça. Destaca-se o aspecto do estímulo às sensações proprioceptivas do cantor e, principalmente, a busca por uma produção vocal ausente de tensões. Nesse sentido, a associação de preocupações relacionadas com a saúde vocal mostrou-se recorrente, havendo a preferência por posturas de “voz na máscara”, “ressonância alta” ou “voz na frente”.

Em segundo lugar, tal qual amplamente ocorrido no desenvolvimento da história da pedagogia vocal (STARK 2008, MARIZ, 2013), há uma integração entre os conceitos de ressonância e sonoridade. Nesse caso, as estratégias didáticas empregadas tendiam a relacionar determinadas qualidades vocais com termos associados à ressonância. Buscava-se, assim, promover uma memorização do conjunto de manobras necessárias para promover as sonoridades pretendidas, além do estabelecimento de uma comunicação mais ágil entre professor e aluno nos momentos em que havia a solicitação da execução de determinados comportamentos vocais.

É interessante perceber que em ambos os casos há o envolvimento de aspectos relacionados não somente ao nível do filtro, mas também da própria fonte. De modo semelhante, Vurma e Ross (2002) destacam, por exemplo, que a chamada "voz na frente" estaria relacionada não somente com estratégias articulatórias que impactariam no estabelecimento das frequências dos formantes, mas, de modo mais amplo, com o quão bem-sucedido fora o cantor na execução vocal.

Observou-se que apenas três dos professores, Geni, Edmo e Tiago, faziam indicações constantes a respeito de formas articulatórias dos alunos durante os exercícios e repertório, inclusive sugerindo a migração das vogais. Já os demais docentes faziam indicações mais pontuais. Elas tendiam a ocorrer quando se verificavam situações de tensão, geralmente associadas à ausência da abertura da mandíbula necessária, recuo da língua ou posicionamento acentuadamente alto da laringe.

Um ponto bastante interessante é que não havia a indicação ou ênfase por parte dos professores em relação à sonoridade da vogal, pois a preocupação em relação à articulação associava-se predominantemente à inteligibilidade do texto, independente do uso de padrões mais abertas ou fechadas. Quando em um exercício se solicitava um [a], os alunos vocalizavam diferentes qualidades dessa vogal, todas igualmente aceitas. O mesmo ocorria no momento da execução do repertório, no qual cada cantor pronunciava o texto a partir das formas articulatórias das vogais com as quais era habituado. Desse modo, esse acabava por ser um dos grandes aspectos distintivos do timbre de cada cantor.

Ainda em relação a esse aspecto, as indicações dos professores tendiam a buscar certa homogeneidade timbrística das vogais. Não havia, como fora dito, a preferência por determinada qualidade articulatória das vogais, mas buscava-se que o cantor não fizesse variações extremas em relação ao padrão por ele adotado. Assim, um aluno com um [a] muito aberto e um [o] muito fechado era instruído a cuidar da equalização de seu timbre, geralmente tendendo a fazê-lo com referência em sua voz falada. Esse aspecto, somado à busca de uma

coordenação dos registros vocais sem a presença de quebras ou descontinuidades, configura uma sonoridade de mais estabilidade e homogeneidade por toda a tessitura.

> Então, eu não penso em registro, eu penso em igualdade de som, de cor [...]. (Ana Malta, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 183)

> Tem que fazer o cantor cantar em toda a extensão dele em uma voz natural dele, igualada, assim como o piano desde baixo até em cima tem timbre de piano, não vira violino. Tem que ter essa igualdade. (Edmo Guimarães, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 225)

> Então, vamos pensar, se a gente está abordando no canto popular brasileiro eu vou trabalhar de modo que aquela voz vai procurar uma homogeneidade em todos os registros, em toda a extensão dela. (Andrea dos Guimarães, EMESP, caderno de entrevistas, p. 244)

É interessante observar que, como aponta Bozeman (2013; 2018), a homogeneidade do timbre depende justamente de modificações das vogais no desenrolar da tessitura, principalmente quando levadas em conta as estratégias usadas na região da passagem. Nesse sentido, as manobras desempenhadas pelos cantores, visto que majoritariamente não há uma determinação por parte dos docentes, ocorriam de modo independente.

Ainda em relação aos pressupostos aplicados sobre o treinamento vocal, observou-se certa tendência ao estabelecimento de escolhas de qualidades vocais com base em princípios da saúde e eficiência vocais. Nesse sentido, é imprescindível a contribuição e relevância das ações, formações e literatura produzidas para a promoção de orientações sobre a manutenção da saúde da voz cantada. Contudo, ocorre que, para além da busca pela prática saudável do canto, que evidentemente é preceito básico na pedagogia vocal, verificou-se a reprodução de certos pressupostos que se pautam não pela saúde, mas pelo privilégio de determinadas sonoridades.

Por muito tempo se questionou, por exemplo, o quão saudável ou pertinente seria o uso predominante da chamada voz de peito (M1) nas vozes femininas, do posicionamento mais elevado da laringe ou de padrões menos alongados do trato vocal (TITZE, 1993; LOVETRI 2003). Nesse sentido, destaca-se que a qualidade vocal geralmente associada ao saudável tende a ser ordenada a partir de referências tais como a voz ressonante, o modelo de megafone invertido, a respiração costodiafragmático-abdominal e outra tantas. É preciso ressaltar que no canto popular brasileiro, assim como em outros tipos de canto, essas qualidades não necessariamente são as buscadas pelos cantores em suas construções vocais e, principalmente,

interpretativas, haja vista a breve observação de intérpretes como Djavan, Elis Regina, Elza Soares ou Cazuza.

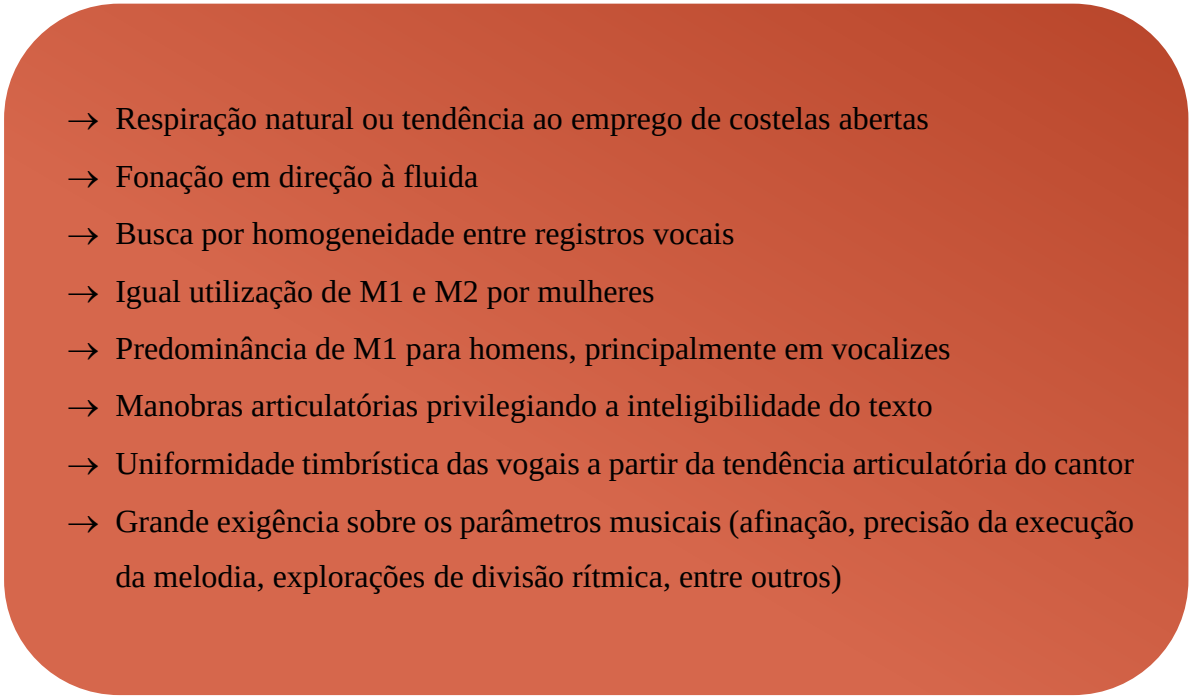
Também a eficiência vocal, quando compreendida equivocadamente, pode vir a se constituir como um fator limitante nos processos formativos. Não que não se deva buscar a economia vocal (VAIANO, BADARÓ, 2019), mas que ela não seja entendida sem levar em conta a possibilita de condicionar a força, a resistência, a flexibilidade e a coordenação de todo o aparelho vocal. Assim, obviamente, as escolhas que se encontram mais distantes dos padrões de maior rendimento vocal ou que exigem mais da musculatura envolvida precisarão do devido e cuidadoso trabalho de condicionamento vocal que possibilite aos cantores uma performance e uma carreira sustentável. Mas, como afirma Piccolo (2006), que haja sempre o cuidado para que não se façam formatações ou achatamentos estéticos por conta de uma pretensa ideia de saúde vocal.

Por fim, um último aspecto a se considerar é que, de modo geral, ainda parece haver certo distanciamento dos professores em relação às produções recentes sobre a fisiologia e, principalmente, acústica da voz cantada. Esses conhecimentos permitem compreender que há inúmeras possibilidades de funcionamento do corpo e da voz humana. Eles servem de base para o entendimento e elaboração dos procedimentos técnicos que, por sua vez, são adotados justamente em vista das intenções expressivas de cada cantor. É importante destacar que, ainda que não se empregue uma linguagem ou terminologia científica, em cada exercício desenvolvido e sonoridade construída estão presentes ali as realidades fisiológicas e acústicas, mesmo que docente e discente não tenham conhecimento disso.

Observou-se, assim, a manutenção ou mescla de alguns dos chavões já recorrentes na pedagogia vocal do canto erudito ou, ainda, a reprodução de exercícios aprendidos junto de outros profissionais sem o conhecimento pormenorizado de seus efeitos. Somado a isso, a terminologia aplicada dificulta o estabelecimento da comunicação entre os profissionais, pois os próprios vocabulários com que abordam a sua prática pedagógica são, muitas vezes, individuais ou metafóricos, de modo que a transmissão e comparação de informações tornou-se mais desafiadora.

A partir dos aspectos apresentados, foi possível observar algumas características gerais que compunham a sonoridade desenvolvida na formação dos cantores, conforme se encontra disposto na figura 28.

Figura 28 – Sonoridade e procedimentos técnicos observados



Em relação aos exercícios e procedimentos relacionados ao desenvolvimento da expressividade e da interpretação, foi possível perceber grande variedade de propostas. Em relação aos professores do Conservatório de Tatuí observou-se o seguinte: Ana Malta os desenvolve principalmente a partir de elementos musicais e vocais tais como dinâmica, fraseado, forma, entre outros. Salienta-se também a atenção dada à prosódia e à exploração de variações rítmicas. Bia Goes despende parte significativa de sua abordagem no nível da expressão. A professora trabalha com a inserção de filtros com os quais se exploram diferentes ênfases na canção, focando o texto e sua interpretação por parte do aluno. Ressalta-se também o processo de autoconhecimento proposto através de atividades como a carta autobiográfica. Edmo Guimarães, por fim, geralmente trabalha a interpretação a partir das sonoridades dos ajustes Belting com as quais se geram os impactos expressivos desejados. Além disso, o professor gosta de propor que o aluno crie arranjos para as apresentações das provas.

Na EMESP, Andrea dos Guimarães busca que o estudante construa sua interpretação de modo embasado na contextualização da canção. Para tanto, a professora sugere que o aluno realize a escuta de fonogramas, pesquise sobre a letra, o compositor e os contextos musicais e sociais de sua época e local. A partir disso e juntamente do cantor, são feitas as escolhas dos aspectos musicais, tais como fraseado, dinâmica, variações melódicas e rítmicas, forma e arranjo no geral. Zé Luiz Mazziotti trabalha com a recorrente leitura do texto da canção,

bem como a imaginação do cenário e história propostos pela letra de modo que seja desenvolvida uma carga emotiva para a interpretação.

Na ETEC, por fim, as indicações a respeito da interpretação são feitas a partir da apresentação dos alunos no modelo de workshop. Simone Cabrera e Raquel Figueiredo geralmente fazem apontamentos sobre a escolha da qualidade vocal do aluno, a relação do canto com o arranjo e a adequação à linguagem. Tiago Kaltenbacher e Geni Barbosa, por sua vez, trabalham de modo a apontar os possíveis aspectos técnicos a serem aprofundados ou resolvidos para que se possa potencializar a interpretação pretendida pelo cantor.

4.5 PERSPECTIVAS SOBRE A ABORDAGEM CANCIONAL

Como se verificou no decorrer das análises, o repertório constitui um importante elemento no estabelecimento das propostas pedagógicas dos professores. Se por um lado foi possível observar que há variedade nos perfis institucionais e nas suas compreensões e práticas pedagógicas, por outro, verificou-se que a canção constitui o grande fio condutor dos processos educativos e o ponto de encontro das abordagens docentes. Para alguns ela é a base pela qual se identificam as demandas a serem trabalhadas, estruturando o ensino da técnica vocal, para outros é a ferramenta que motiva a performance e a interpretação, para outros, ainda, é o caminho metodológico pelo qual vão sendo refinadas a técnica, a expressão e o conhecimento da música popular brasileira.

Assim, os professores entendem que é de extrema importância que o cantor tenha contato com uma vasta gama de intérpretes e compositores para que possa não somente compreender os diferentes estilos e estéticas, mas também construir a sua própria identidade vocal a partir dessa pesquisa.

Nesse sentido, a abordagem cancional assumiu grande relevância nas práticas observadas nesta pesquisa. Duas figuras são fundamentais na sua elaboração: Consiglia Latorre e Regina Machado. O contato de ambas com diversas instituições, bem como o conhecimento e relevância de suas propostas pedagógicas, fecundou em vários ambientes a perspectiva da formação dos cantores pelo viés do contato, escuta e exploração do cancioneiro popular brasileiro.

Latorre apresenta o conceito de escuta de épocas:

> [...] conceito de referência, cuja construção parte da escuta de condutas vocais encontradas em diferentes períodos da história da moderna música popular

> brasileira, ou seja, a partir de alguns intérpretes que, com seu desempenho vocal e interpretativo, marcaram época. A assimilação desses modelos vocais é referenciada pelo ambiente cultural e pelo contexto histórico correspondentes, aqui designado de escuta de épocas, cujo procedimento analítico nasceu da necessidade de propor uma alternativa de trabalho pedagógico que revelasse às gerações mais novas, a riqueza de nosso repertório, tanto de canções como de paradigmas interpretativos, que servissem de referência para a construção de novas formas de interpretação. (LATORRE, 2002, p. 148)

> Eram exemplos de condutas vocais de diferentes fases da história do nosso canto popular, que denominei escuta de época, com o objetivo de desenvolver a capacidade de ouvir, comparar e imitar criativa e conscientemente, ampliando o leque de escutas, buscadas nas raízes culturais, na nossa história social, econômica, política, e nas performances de intérpretes, propiciando o contato dos jovens com o repertório do cancioneiro popular de outras épocas, e suas ressonâncias na contemporaneidade, nas suas histórias. (Consiglia Latorre, caderno de entrevistas, p. 612)

Também é destacado por Latorre que, ao cunhar sua proposta, entendeu que o processo de escuta se expandia para a compreensão não somente da voz, mas de todos os significados musicais, artísticos, culturais e sociais que lhe cercavam:

> Comecei a fazer a investigação inicialmente comigo. Um pouco antes do mestrado, comecei a fazer isso. Explorei cantoras que atuaram em uma época distinta da minha como a Carmem Miranda e pensar "Nossa, mas vamos ver o que temos aqui..." E aí, escutar o todo, o que era uma orquestração na época, o que era a rádio na época, o que era a captação, o que é que era ser uma Carmem Miranda na época, o que era o Rio de Janeiro e como tudo tinha a ver com tudo, tudo se relacionava. Experimentei a brincar de imitar frases musicais e intenções, ouvir, ler, buscar as mais variadas informações musicais e extra musicais da época. (Consiglia Latorre, caderno de entrevistas, p. 610)

A autora destaca o procedimento da experimentação e mesmo a imitação como recursos para o desenvolvimento do domínio técnico e exploração expressiva:

> As características vocais de cada geração acima exposta dão suporte à proposta, para que cada aluno/cantor, ao experimentar, por imitação de intérpretes/chave de cada estilo, aprenda a utilizar de maneira consciente seu aparato vocal e interpretativo, ganhando maior capacidade de mobilização e ajustamentos, dirigidos a partir da escuta e análise dos próprios intérpretes e suas épocas. (LATORRE, 2002, p. 170)

Machado, por sua vez, destaca o aspecto central da escuta, que, para além da apreciação dos fonogramas, se amplia para a "escuta corporal, a escuta musical, a escuta do outro" (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 598):

> O que eu pretendi ao estruturar um trabalho como esse, que tem essa recorrência linear, no sentido de percorrer historicamente a canção brasileira para entender o que aconteceu com essas vozes ao longo das décadas, envolve um processo de aprofundar a escuta, de você compreender as camadas que envolvem um processo de escuta, inclusive para o aprendizado vocal, quer dizer, você entender através da escuta certos componentes de uma voz. Isso demanda uma escuta muito refinada. [...] E o processo de escuta, ele vem te dando essa consistência, porque é um processo de escuta musical, um processo que vai te fazer entender um procedimento técnico e um processo de escuta corporal, quer dizer, como seu corpo reage diante daquilo. (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 589)

Visto a diversidade de sonoridades presentes no canto popular, a canção faz-se matéria prima com a qual são forjados os cantores:

> Esse processo de encontro do gesto de cada um é uma busca de muitos anos. Às vezes, é uma busca de uma vida, mas o contato com a cultura, de um modo geral, eu realmente acredito que ela vai te dando uma gama de possibilidades e isso vai possibilitando que você comece a se encontrar porque você vai vendo as coisas que ecoam em você e as que não ecoam. Que, obviamente, existem coisas que falam mais para alguns e menos para outros. (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 594)

O quadro 24 apresenta os cantores e compositores abordados nas disciplinas de escuta ministradas por Regina Machado. Em alguns semestres há a divisão entre compositores e intérpretes. Já em outros, as indicações estão mescladas.

Quadro 24 – Programa de escuta de Regina Machado

Período/ Tema	Compositores	Cantores
Surgimento do samba e Época de Ouro	Noel Rosa, João de Barro (Braguinha), Lamartine Babo, Custódio Mesquita, Ari Barroso, Joubert de Carvalho, Luis Peixoto, Assis Valente, J. Cascata, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Geraldo Pereira, Pixinguinha, Donga, Sinhô, Wilson Batista, Dorival Caymmi	Baiano, Eduardo das Neves, Cadete, Vicente Celestino, Francisco Alves, Araci Cortes, Orlando Silva, Carmen Miranda, Mario Reis, Luiz Barbosa, Araci de Almeida , Ademilde Fonseca, Elisa Coelho, Vassourinha, Ciro Monteiro, Jorge Veiga, Silvio Caldas, Linda Batista e Dircinha Batista
Modernização do samba-canção e Bossa Nova	Dick Farney, Lucio Alves, Nora Ney, Elizeth Cardoso, Angela Maria, Cauby Peixoto, Leni Eversong, Isaura Garcia, Lupicínio Rodrigues, Dorival Caymmi, Os Cariocas, Tito Madi, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Donato, Johnny Alf, Wilson Simonal, João Gilberto, Sylvia Telles, Maysa, Dolores Duran, Nara Leão, Lenny Andrade, Miltinho, Elsa Soares	

Os anos 1960 – diversidade, tradição e ruptura na música popular brasileira	Cantautores: Chico Buarque, Edu Lobo, Taiguara, Geraldo Vandré, Théo de Barros, Zé Ketty, João do Vale, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Carlos Imperial, Sergio Ricardo, Arnaldo Batista, Taiguara, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Paulinho da Viola, Hermínio Belo de Carvalho, Elton Medeiros, Cartola, Nelson Cavaquinho	Tony Tornado, Maria Alcina, Wilson Simonal, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Beth Carvalho, Alcione, Clara Nunes, Roberto Carlos, Clementina de Jesus, Nana Caymmi, Rita Lee / Mutantes, Jair Rodrigues, Elza Soares
Música mineira e as canções do Clube da Esquina	Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Tavinho Moura, Os Borges, Simone (Face a Face), Elis, Alaíde Costa	
Samba Paulista e Música Caipira	João Pacífico, Raul Torres, Geraldo Filme, Paulo Vanzolini, Adoniran Barbosa, Tião Carreiro, Kiko Di Nucci, Celso Viáfora, Eduardo Gudin, Henricão, Caco Velho, Pato N'água, Toninho Batuqueiro, Renato Teixeira, Pena Branca e Xavantinho	Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Cascatinha e Inhana, Sapopemba, Germano Mathias, Oswaldinho da Cuica, Inezita Barroso, Chitãozinho e Xororó, Pena Branca e Xavantinho **Grupos e Grêmios Recreativos:** Kilombolo, Camisa Verde e Branco, Vai – Vai, Samba da Vela
Vanguarda Paulista	Luiz Tatit, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Vania Bastos, Ná Ozzetti, Suzana Salles, José Miguel Wisnik, Tuca Fernandes e Quinteto D'elas, Grupo Rumo, Premeditando o breque, Os mulheres negras, Dante Ozzetti, Filarmônica de Passárgada	
A canção latino-americana	Violeta Parra, Pocho Sosa, Angel Parra, Victor Jara, Teresa Parodi, Carlos Carabajal, Atahualpa Yupanqui, Cuchi Leguizamon, Victor Heredia, Astor Piazzola, Chabuca Granda, Carlos Aguirre, Fito Paez, Armando Tejada Gomes, Jorge Drexler, Carlos Gardel, Silvio Rodrigues, Pablo Milanez	Mercedes Sosa, Adriana Varella, Liliana Herrero, Compay Segundo, Bola de Nieve, Celia Cruz, Chavela Vargas, Aca Seca (trio), Omara Portuondo, Lila Downs, Lucia Pulido, Shakira, Quillapayun, Totó La Monposina, Chabuca Granda, Suzana Baca

Para além das abordagens delineadas pelas autoras, ocorre que nas instituições o seu manejo acabou assumindo características próprias. O quadro a seguir sintetiza o repertório contemplado por cada professor/instituição, bem como o modo com que é realizado o

acompanhamento harmônico. Observe-se que tanto na ETEC de Artes, quanto no Conservatório de Tatuí há um programa comum a ser desenvolvido por todos os docentes. Já na EMESP não há um direcionamento em relação a esse aspecto, de modo que cada professor é livre para atuar do modo que lhe for desejado.

Quadro 25 – Repertório abordado pelos docentes

	Professor	Repertório	Acompanhamento
TATUÍ	Ana Malta	Semestre 1: Época de Ouro Semestre 2: Época de Ouro Semestre 3: Samba canção, canções regionais, pré-bossa Semestre 4: Bossa Nova Semestre 5: Canções de protesto e de festival Semestre 6: Tropicália, MPB anos 1970 Semestre 7: Clube da esquina Semestre 8: Compositores década de 1980 Semestre 9: Música instrumental e produção contemporânea Semestre 10: Recital de formatura	Acompanha ao piano
	Edmo Guimarães		Aluno canta *a capella*
	Bia Goes		Aluno traz acompanhamento gravado
EMESP	Andrea dos Guimarães	**2º Ciclo:** Músicas regionais **3ºCiclo:** Semestre 1: Época de ouro e anos 1940 Semestre 2: Samba-canção, bossa nova, música nordestina Semestre 3: Festivais e tropicália Semestre 4: Clube da esquina e 1970 Semestre 5: Anos 1970, 1980 e 1990 Semestre 6: Retomada e preenchimento de lacunas **4º Ciclo:** A partir de demanda do aluno	Acompanha ao piano / correpetidor acompanha
	Zé Luiz Mazziotti	De acordo com cada aluno	Acompanha ao violão / correpetidor acompanha
ETEC	Simone Cabrera	Semestre 1: produção atual até 1970 Semestre 2: bossa e pré-bossa Semestre 3: montagem de TCC	Outros alunos acompanham
	Raquel Figueiredo		
	Geni Barbosa		
	Tiago Kaltenbacher		

O programa do Conservatório de Tatuí foi desenvolvido por Andrea dos Guimarães, que fora a primeira docente de canto popular da instituição. Ele organiza-se cronologicamente, do início do século XX até a produção contemporânea. Uma questão bastante recorrente na instituição é sobre fato de que o curso se volta para a MPB, mas também para o Jazz. Nas aulas de canto somente o professor Edmo trabalha de modo mais constante com o Jazz, enquanto Ana e Bia focam sobre a música brasileira. Nas disciplinas de prática de conjunto, por sua vez, há grande ênfase sobre o Jazz, principalmente associado à prática da improvisação. Atualmente, tem sido promovidas discussões entre os docentes para o estabelecimento de novas propostas de organização do repertório.

Na ETEC o caminho é traçado ao contrário. Parte-se do cenário musical atual, como uma forma de agregar os intérpretes comumente ouvidos pelos alunos que ingressam na instituição, e no decorrer do curso há o mergulho nas produções mais antigas. Além disso, há uma conciliação do repertório entre docentes e discentes, pois em cada semestre há a produção de uma apresentação cujo repertório é mesclado entre um compositor/cantor/gênero apresentado pelos professores e outro pela turma.

Na EMESP, por fim, como já fora mencionado, não há uma diretriz em relação a esse aspecto. Andrea desenvolve uma abordagem que, dependendo do ciclo do aluno, volta-se para um gênero específico a ser trabalhado ou para a sequência cronológica das produções cancionais. Zé Luiz, embora não trabalhe de modo cronológico, aplica alguns princípios da abordagem cancional, tais como a ênfase sobre a escuta, a reflexão sobre o conteúdo da letra da canção e a exploração de diferentes sonoridades a partir da proposta estética de cada repertório.

É interessante destacar que o repertório trabalhado no decorrer dos níveis dos cursos não se ordena em vista de uma progressiva amplitude da tessitura ou da complexidade melódica, rítmica ou harmônica. Desse modo, os cantores já lidam desde o início com uma variedade de exigências musicais.

Um ponto relevante é que, embora a canção constitua um fio condutor nos processos formativos, ela mostrou-se mais associada à execução do que aos processos de escuta. Nas aulas, comumente os alunos trabalhavam o repertório proposto para o seu nível, mas poucas vezes ouviam fonogramas em sala de aula ou analisavam as interpretações de outros cantores. De todos os docentes, o único que em todas as aulas apresentava alguma atividade de escuta foi Zé Luiz Mazziotti. Além disso, o professor ainda fazia apontamentos sobre aspectos da expressão corporal ou sobre elementos da cena. Ou seja, a ênfase que em Latorre e Machado voltava-se para a voz do intérprete, nas instituições tendeu a focar sobre a obra do compositor.

4.6 PERFIL INSTITUCIONAL E PRÁTICA DOCENTE

Observou-se na pesquisa uma responsabilidade muito maior por parte dos docentes do que das instituições no estabelecimento da proposta pedagógica da formação dos cantores. A influência que as escolas exerciam sobre a aula de canto apresentou-se em níveis diferentes em cada uma das escolas.

A ETEC de Artes possui maior direcionamento entre as três instituições. Nela há uma constante articulação entre os professores, pois cada um é responsável por uma disciplina e aborda competências específicas da formação vocal. Assim, embora as visões dos professores sejam contrastantes, a delimitação das atuações acaba atenuando um pouco as suas singularidades.

No Conservatório de Tatuí, as abordagens dos professores são heterogêneas. Há diferenças expressivas mesmo em relação às referências vocais abordadas pelos docentes. No entanto, o estabelecimento dos períodos de produção fonográfica como fio condutor da disciplina de instrumento acaba por gerar uma referência ou parâmetro para os alunos e professores. Desse modo, ainda que com uma formação vocal distinta, ao menos a experiência das diversas linguagens e o conhecimento dos diferentes intérpretes e gêneros musicais serão comuns.

Na EMESP, por fim, não há qualquer ponto de encontro entre as abordagens desenvolvidas pelos professores. Além de não haver convergências nas pedagogias, também não há o estabelecimento de pressupostos ou objetivos comuns a serem trabalhados no curso, de modo que não é possível reconhecer nenhum perfil institucional de ensino, ao menos em relação à disciplina de instrumento.

Nas instituições em que ocorrem aulas individuais, as diferentes propostas pedagógicas de cada professor acabam configurando como que programas de curso distintos. Assim, os estudantes de canto direcionam suas formações a partir das afinidades metodológicas ou mesmo pelas ênfases dadas ao canto. Segundo os relatos de docentes e discentes, é comum que no Conservatório de Tatuí os alunos permaneçam por períodos mais longos junto de um mesmo professor. Já na EMESP, ocorre uma maior variação, de modo que os cantores buscam experimentar um pouco de cada uma das abordagens.

Para além de uma visão institucional ou de abordagens com procedimentos pré-definidos, a grande centralidade das formações analisadas se encontra na relação professor-aluno. Os discentes, a partir de suas realidades vocais, estabelecem o ponto de partida e os

objetivos a serem alcançados com o treinamento vocal. Os docentes, por sua vez, determinam os procedimentos metodológicos e também alguns parâmetros da sonoridade.

Assim, as instituições acabam sendo como que agrupadoras das diferentes vertentes pedagógicas de cada um dos professores e confia-se na expertise do docente para a condução do processo. Nesse sentido, não se percebeu uma formalização de um perfil institucional de pedagogia vocal do canto popular brasileiro, mas uma convivência de diferentes modelos de ensino, cujas estruturações baseiam-se em referenciais variados da pedagogia tradicional e moderna.

Para além da formação vocal, as escolas garantem para os alunos, a vivência em um ambiente musical. Elas possibilitam que os discentes estudem juntos matérias teóricas, que aprendam instrumentos complementares e que eles toquem e cantem juntos nas variadas práticas de conjunto e atividades coletivas. Nesse sentido, vários pontos observados na pesquisa, ainda que realizados no contexto da educação formal, tenderam a preservar as características da aprendizagem informal descritas por Green (2012), aproximando as duas perspectivas.

O ambiente musical possibilita a interação entre os alunos, bem como a integração dos parâmetros apresentados pela autora: apreciação, execução, improvisação e composição. Essa dinâmica contribui, para além do desenvolvimento técnico vocal, com a formação cultural e artística dos cantores que ingressam nas instituições. Ele também possibilita o estabelecimento de vínculos e redes de contato profissional que permanecem mesmo depois do período em que o estudante está realizando seu curso.

A aprendizagem e prática coletiva é contemplada de vários modos. O próprio ambiente musical das instituições, como mencionado, já se configura nesse sentido. Para os alunos da ETEC, o processo de montagem das apresentações apresenta-se como um grande exercício de pesquisa, reflexão e trabalho em grupo, desde a escolha do tema e do repertório até a concepção do cenário e da cena. Para os alunos do Conservatório, as avaliações caminham na mesma direção, pois o cantor é o responsável por articular junto dos colegas instrumentistas a banda que irá acompanhá-lo nas provas, coordenando o processo de comunicação, ensaios e até mesmo os arranjos. Nas duas instituições, como também na EMESP, em todo semestre há disciplinas de prática musical coletiva, seja com outros cantores ou com instrumentistas.

A assimilação de habilidades e conhecimentos de modo pessoal mostrou-se evidente principalmente pelo fato de que não é estabelecido um programa de objetivos vocais na disciplina de instrumento. A própria realidade do aluno, seus níveis vocais e musicais, bem como os seus objetivos, de certo modo personalizam o processo. Também a consideração da

vivência musical e das experiências já percorridas pelo cantor em outros espaços, formais ou não, aprofunda a perspectiva individual de sua formação e aprendizagem.

A autonomia em relação ao repertório e o ‘tirar’ gravações de ouvido, dois pontos restantes citados por Green (2012) sobre a aprendizagem do músico popular, são parciais. Os estudantes têm liberdade na escolha das canções, mas elas devem permanecer dentro do recorte estabelecido para cada nível dos cursos. Já em relação ao estudo pela escuta, como abordado anteriormente, há uma tendência ao uso de partituras que ocorre concomitantemente.

Uma situação delicada, por fim, é que nem sempre há um total conhecimento das instituições a respeito dos procedimentos adotados por cada docente. Além disso, outra questão preocupante é que se as formações são centradas sobre os professores e não são formalmente documentadas, tende-se a haver um progressivo apagamento do histórico formativo e da própria identidade das instituições. Nesse sentido, talvez ainda haja um enfoque das escolas na qualidade do nível técnico de seus músicos, mas não uma igual atenção para os processos pedagógicos que os promovem.

4.7 ENTRE A FORMATAÇÃO E O ESPONTÂNEO

A partir dos procedimentos técnicos e da sonoridade observada nos processos formativos, surgem questões centrais em relação à pedagogia vocal no canto popular brasileiro: até que ponto o ensino formal promove uma formatação dos cantores? Ou, então, em contrapartida, seria possível haver uma completa individualidade na elaboração das vozes sem cair em uma exacerbação do espontâneo, ou seja, uma prática desprovida de critérios ou da influência docente e motivada apenas pelo gosto pessoal do intérprete? Que papel teria o professor de canto em cada uma dessas realidades?

No primeiro caso há o perigo do achatamento das expressões no canto popular. A formatação conduziria os cantores para sonoridades pautadas pelas escolhas e referências do docente, sem levar em conta a singularidade que cada cantor possui ou pode desenvolver. Em um cenário mais negativo, poderia haver um reducionismo em vista de um processo baseado apenas pelas qualidades vocais mais adaptadas ao mercado.

No segundo, há o perigo de um esvaziamento das potencialidades do processo educativo. Nesse sentido, a formação poderia ser reduzida ao desenvolvimento de ajustes favoráveis para o tipo de canto já praticado pelo discente. Visto que no canto popular os processos de escuta são fundamentais, também a escuta e a orientação do professor são pontos

significativos para a formação vocal e artística dos estudantes, pois, por meio delas, podem ser apresentadas novas referências vocais e interpretativas, variadas possibilidades de manejos do instrumento, bem como provocações artísticas e reflexões sobre a identidade construída pelo aluno. Além disso, por fim, qualquer indicação dada pelo professor já constituiria uma interferência na sonoridade final produzida pelo aluno.

Ao serem questionados a respeito da possível formatação das vozes nos processos formais de ensino, os professores, de modo unânime, responderam negativamente. É importante ressaltar que, de fato, mesmo com a tendência ao emprego das características vocais mencionadas anteriormente, ainda há uma gama gigantesca de sonoridades possíveis.

Os alunos, por sua vez, apresentaram posicionamentos bastante divididos. Alguns destacaram a percepção de uma padronização das vozes, como, por exemplo:

> Você acha que quando os cantores se inserem nessas instituições há uma formatação das vozes? Jonathas: Sim, completamente. Essa foi uma das primeiras coisas que eu observei quando eu cheguei na EMESP. Eu cheguei a conversar com um aluno que estuda aqui sobre isso: que eu cheguei e observei as pessoas cantando, especialmente os meninos, e falei que para mim estava tudo igual. Tudo no mesmo lugar, tudo no mesmo jeito. Fulano canta parecendo a mesma pessoa. (Jonathas Silva, EMESP, caderno de entrevistas, p. 481)

> Eu percebo que algumas pessoas aqui no conservatório... eu vejo às vezes algumas pessoas que cantam de modo muito parecido com outras. Eu vejo muito isso quando eu vou assistir as provas, por exemplo. (Lisiane Ormondes, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 417)

No sentido oposto, outros relatos destacam a diferença das abordagens dos professores e como isso impacta em suas qualidades vocais e gestos interpretativos:

> [...] uma outra coisa também é que eu tinha pensado em seguir uma linha única de canto e aqui eu "tô" sendo beneficiada por ter diferentes professores de canto. Inclusive, eu brinco de pegar uma música e penso "Vou cantar essa música no estilo Ana. Vou cantar essa música estilo Edmo" e está me dando curiosidade em saber da Beatriz [Bia Goes] que tipo de aula ela dá. O que essa mulher vai me ensinar ainda? Como será que é esse canto Beatriz? (Mara Vecchia, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 430)

> Eu acho que tem o perigo de ficar assim [formatado], mas eu acho que não por duas razões. Uma, pelo menos aqui, o ensino de cada professor é tão diferente. Eu passei pelos três e cada um deles ensina coisas diferentes e em diferentes contextos. Se você ficar em um só, já dá pra ter uma liberdade de escolha. A segunda coisa é que enquanto a gente "tá" se formando, a gente traz também as coisas de antes. Então, eu, somando as técnicas que eles podem me oferecer, vou resultar em uma coisa única, que não vai ser a mesma coisa que você, somando as mesmas técnicas que eu adquiri. Então, eu acho que aí a interpretação pessoal de cada um vai sair além. [...] Tem coisa muito mais

> forte acontecendo em você do que a técnica que fulano te mostrou. (Amanda Mara, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 379-380)

Mas, então, se há determinados parâmetros vocais que tendem à homogeneização, quais seriam os elementos que poderiam romper com essa dinâmica? Primeiramente, um dos pontos fortemente apresentados tanto por docentes, quanto por discentes, é a questão da proximidade do canto popular com a fala. Talvez, mais do que uma proximidade relacionada com região da tessitura, essa característica aponte para as especificidades de uma entoação e de seus elementos prosódicos. Nesse sentido, Machado aponta que "[...] quando a gente está pensando em canto popular, nós estamos pensando em um tipo de entoação que tem uma relação muito íntima com o falar. E, óbvio, em um país que fala de tantas maneiras, claro que há muitos cantares também." (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 417).

Desse modo, a diversidade inerente à fala é impressa no canto. Essa realidade aponta para as características únicas de cada falante que se convertem em elementos de um gesto vocal e interpretativo singulares, sendo a língua e sua expressão, portanto, matriciais na constituição desse canto.

Ainda nesse sentido, a preservação das escolhas das qualidades das vogais, como observado, contribuiu para a manutenção das singularidades dos cantores. Possivelmente, o maior contato dos professores com os aspectos da sonoridade e fisiologia, mas ainda pouco com a acústica, tenha favorecido o estabelecimento dessa característica nos processos formativos.

Em segundo lugar, o conteúdo comunicado pelo cantor, para além de sua qualidade vocal, expressa a sua subjetividade e singularidade. Esse aspecto aponta para a necessidade de que as formações possam nutrir o estudante não somente em sua voz, mas em todo o seu fazer humano e artístico.

> Então, eu tenho uma preocupação em formar pessoas que vão ser proficientes, do ponto de vista da voz, tecnicamente e interpretativamente falando, mas que são pessoas que vão ter o que dizer. Que vão se inquietar sob esse ponto de vista. Não apenas vão se dedicar a um processo de domínio técnico e acabou. Como artistas, eles vão ser inquietos, vão querer dizer coisas e vão investigar esse sentido. (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 587).

> Então, eu acho que a estética, ela aparece a partir de uma pesquisa que envolve um conjunto grande de coisas: Para quê que você tá fazendo isso? Por que é que você tá fazendo? Qual é o teu objetivo? Quais são suas inquietações? O que te move? O que te cala? (Consiglia Latorre, caderno de entrevistas, p. 618)

Em terceiro e último lugar, todos parâmetros musicais adotados contribuem para a construção do artista, pois o canto não se limita à qualidade vocal, mas está emaranhado junto

das escolhas e competências melódicas, rítmicas, harmônicas e textuais. Tal aspecto, fortemente valorizado nas três instituições, aponta para a mencionada adequação à linguagem dos gêneros e repertórios, mas também para novas explorações criativas.

> Eu acho que é por isso que o canto popular ainda não está sistematizado. Porque é delicado isso, sabe? De ser único pra cada pessoa. Eu acho que por isso que a gente ainda "tá" meio patinando em algumas ideias. Mas, ao mesmo tempo, a gente vai construindo essa coisa mais aberta em que você pode ir minimamente se baseando nos gêneros, na linguagem dos gêneros. Por exemplo, se eu for ensinar uma pessoa a cantar choro, eu vou me atrelar a algumas coisas bem especificas; bossa nova, em outras coisas especificas. Se você for caminhando pela cronologia, se você for caminhando com essas especificidades, você pode construir uma estrutura, mas ao mesmo tempo deixar o aluno dentro de uma expressão própria, do jeito que ele construiu. Porque tem uma coisa de você levar ele pra formatação e outra de você ficar só na criatividade, a criatividade do desenho livre. É um desenho livre, mas fala pra pessoa que ela tem ali quatro pontos e aí aqui no meio ela tem um círculo... Que tenha uma coisa minimamente pra que ela possa entender como montar. Falo isso dentro da música brasileira, e aí vai afunilando mais ainda: dentro do choro, dentro do samba... Então, eu acho que é legar construir essa coisa dos gêneros, dos estilos pra você ir transitando nessas linguagens, pegando essas ferramentas pra construir o seu instrumento. E o diferente é que é legal. Esse diferente de deixar mais aberto que é legal. (Jacqueline Falcheti, Conservatório de Tatuí, caderno de entrevistas, p. 360)

Talvez o que se encontrará entre a formatação e o espontâneo seja a necessidade de consciência. Consciência do corpo, do instrumento voz, das qualidades realizadas, das qualidades pretendidas, dos dizeres e de suas motivações. Consciência fisiológica, técnica, expressiva, artística e outras tantas mais: "o processo de formação, sendo um processo que te faz, que te ensina não só a fazer, mas a pensar sobre o que está fazendo, tem que te levar para outros lugares. Tem que te provocar inquietações, provocar desejo de investigação" (Regina Machado, caderno de entrevistas, p. 419).

Aí se equilibrariam os elementos técnicos e subjetivos e seriam aguçadas as necessidades da investigação, da provocação e ampliação da análise e escuta tanto para poder compreender a multiplicidade de qualidades vocais associadas ao canto popular brasileiro, quanto para realizar as escolhas de sonoridades e expressões, bem como desenvolver solidamente o ensino e aprendizagem da técnica vocal, que permitiria, com clareza e embasamento, a formação da voz almejada.

– 5 –

CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES

5.1 PONTO DE PARTIDA

A presente pesquisa partiu de questionamentos relacionados com o entendimento de como e com quais critérios técnicos e estéticos se daria a formação dos cantores populares em ambientes formais de ensino. A problemática apresentada concentra-se em três pontos principais: a pluralidade do estilo, sua aprendizagem usual e o estabelecimento e estruturação de sua pedagogia.

Primeiramente, há uma variedade de sonoridades e qualidades vocais desenvolvidas no canto popular brasileiro. No decorrer da história da música popular foi possível observar intérpretes explorando os mais diversos gestos interpretativos na criação de suas assinaturas vocais. Mesmo cantores associados a um mesmo gênero musical ou movimento apresentaram, em momentos diversos, escolhas vocais bastante distintas. Exemplos disso podem ser verificados entre Vicente Celestino e Mário Reis na época de Ouro, Gal Costa e Nara Leão na tropicália, Beto Guedes e Lô Borges no Clube da Esquina, entre tantos outros. Nesse sentido, há o questionamento de como seria possível conciliar a individualidade e originalidade de cada cantor em processos sistematizados, alguns deles, inclusive, organizados de modo coletivo.

Em segundo lugar, a música e o canto popular são marcados fortemente pelos processos de aprendizagem informal. Desse modo, há o questionamento de como se daria a formalização e institucionalização dessas formações, de como cada proposta seria organizada em seu currículo e de como seriam inseridos nesse ensino os princípios de cada escola ou ambiente em que ele se realizasse.

Por último, houve o questionamento de quais referências norteariam a pedagogia vocal para esse tipo de canto. São crescentes os pedagogos que refletem, pesquisam e propõe abordagens voltadas especificamente para cantos populares, inclusive com novos modelos de ensino para além daquele tradicionalmente estabelecido na perspectiva mestre-aprendiz. Questionou-se se haveria o diálogo com esses autores e de que modo isso se aplicaria nas práticas docentes. Além disso, indagou-se como seriam tratadas influências externas tais como

a dos conhecimentos das ciências da voz e de outras estéticas e pedagogias, como o canto lírico e o canto comercial contemporâneo norte-americano (CCCA).

Partindo desse cenário, foi proposta uma pesquisa das formações realizadas em três conservatórios e escolas técnicas públicas do estado de São Paulo: Conservatório de Tatuí, EMESP Tom Jobim e ETEC de Artes. Essa investigação organizou-se de modo qualitativo e baseado no estudo de caso múltiplo. Os dados foram coletados por meio de entrevistas com alunos e professores, observação das aulas e documentos institucionais, sendo tratados pela abordagem da análise de conteúdo.

5.2 O QUE SE OBSERVOU

Em vista de maior clareza, os dados analisados serão expostos a partir dos objetivos secundários, os quais possibilitam alcançar a compreensão almejada pela investigação estabelecida no objetivo geral.

→ Compreender a estrutura pedagógica dos cursos de canto nas instituições

Os cursos investigados apresentaram três propostas bastante distintas. Há variação em relação à duração da formação, idade mínima exigida, frequência das aulas, autonomia do aluno no cumprimento de sua grade, perfil curricular, modelo das aulas de canto, atividades e grupos musicais disponíveis para participação, bem como diferentes enfoques sobre as diferentes competências relacionadas com a prática do músico popular.

Em relação especificamente ao ensino de canto, não há diretrizes formalmente estabelecidas. Não há no Conservatório de Tatuí e na EMESP um projeto pedagógico do curso de canto. A dinâmica das aulas individuais acentua fortemente as diferenças nas atuações dos professores. Mesmo na ETEC, onde há tal documento, observa-se que os docentes possuem liberdade para atuarem a partir de suas próprias concepções didáticas, metodologias e terminologias. Assim, nas três escolas, observou-se que não há um perfil institucional de ensino, de modo que a formalização constitui, na realidade, um agrupamento de pedagogias vocais autônomas que, inclusive, não são mapeadas pelas próprias instituições.

→ Compreender as referências pelas quais é estruturada a pedagogia vocal

Ao serem questionados em relação às suas referências, as respostas dos docentes tendiam mais a apontar grandes áreas ou experiências do que autores ou obras específicas. Embora haja significativa diferença entre as abordagens dos professores, é possível identificar algumas referências comuns pelas quais elas foram estruturadas, tanto pelos relatos nas entrevistas, quanto pelos procedimentos empregados durante as aulas acompanhadas. O ponto mais significativo observado é o emprego da abordagem cancional, na qual, de modo idiossincrático, parte-se de um ensino do canto popular com e pelo repertório cancional, geralmente divididos em recortes de épocas. Nesse aspecto, verificou-se também que, diferentemente das autoras que primeiramente conceberam e aplicaram essa proposta, há uma tendência para maior valorização da execução da composição do que para a escuta das vozes dos intérpretes.

Outro ponto muito significativo foi a presença do canto lírico. Majoritariamente, os docentes passaram por formações nessa área, seja em canto ou em instrumento. Foi observado que certos valores estéticos e técnicos provenientes da pedagogia tradicional são empregados nas formações dos cantores populares.

Outra área presente na formação dos professores é a dos conhecimentos relacionados às ciências da voz. A fonte de acesso geralmente se deu a partir do contato com cursos e workshops da área da fonoaudiologia. De modo geral, observou-se que ainda há certo distanciamento em relação aos conhecimentos de fisiologia e, principalmente, acústica da voz cantada, de modo que muitos conceitos são mesclados com princípios da propriocepção e imagens mentais. Também se destaca a preocupação com conceitos relacionados com ideais de saúde vocal na formação dos alunos.

Além desses, salientam-se, ainda, as abordagens corporais e a influência dos métodos de ensino baseados no repertório do canto comercial contemporâneo norte-americano (CCCA). Nesse último, inclusive, há professores que partem de abordagens específicas nas quais foram aprovados em cursos de capacitação docente.

O peso e ênfase de cada uma dessas referências na constituição da abordagem de cada professor é diferente. Desse modo, mesmo professores que passaram pelas mesmas bases formativas, interpretam-nas de modos específicos que se somam às suas experiências de ensino e de vida, sintetizando perspectivas singulares.

→ Compreender os critérios estéticos pelos quais são formados os cantores

As estéticas propostas durante as aulas de canto eram variadas. Ainda assim, foi possível notar que algumas tendências que se mostraram recorrentes. Em relação ao nível da fonação, observou-se uma predominância do modo fluido, o qual recorrentemente associou-se a um padrão de maior eficiência e saúde vocal. Percebeu-se também a busca por uma homogeneidade da voz entre os registros vocais, tendendo a evitar a quebra. No repertório, as mulheres empregavam tanto M1, quanto M2, sendo que a passagem tendia a ocorrer entre G4 e B4. Os homens predominantemente atuavam em M1. Quando ocorria a transição, ela tendia a acontecer próximo a E4-F4.

Do ponto de vista da articulação, três pontos são considerados. Primeiramente, observou-se a preocupação de que fosse valorizada a inteligibilidade do texto. Em segundo lugar, visava-se a eliminação de tensões, como, por exemplo, uma constante e acentuada elevação da laringe ou constrição de algum articulador. Em terceiro lugar, havia a busca por uma homogeneidade timbrística das vogais, que ocorria a partir do próprio padrão articulatório do aluno, ou seja, de sua tendência à escolha de vogais mais abertas ou mais fechadas.

Destacou-se uma preocupação de que as interpretações estivessem dentro da chamada linguagem. Desse modo, haveria a flexão de algumas qualidades vocais e musicais em vista de sua adaptação aos parâmetros estabelecidos em cada repertório ou gênero musical executado.

Ainda um último ponto relevante em relação às vozes é a forte atenção atribuída aos aspectos musicais. Nesse sentido, havia a demanda de que os cantores executassem corretamente a melodia das canções, explorassem variadas divisões rítmicas, variações de dinâmicas, que fossem precisos em relação à afinação, entre outros.

→ Compreender como se desenvolve o ensino da técnica vocal

No que diz respeito ao treinamento vocal, foi possível observar uma heterogeneidade muito grande entre os professores. As concepções e escolhas dos ajustes respiratórios, fonatórios e articulatórios assumiram diferentes caminhos para cada um dos professores. Alguns começavam pelo desenvolvimento de habilidades técnicas para depois

aplicá-las ao repertório, já outros iniciavam pelo exercício da interpretação para, por meio dela, verificar os ajustes vocais que deveriam ser aprendidos ou corrigidos.

As aulas individuais tendiam a ocorrer principalmente por meio do modelo no qual o professor ficava ao piano ou instrumento harmônico conduzindo o aluno, geralmente com a sequência de alongamento, aquecimento, treinamento técnico e, por fim, execução do repertório. Já as coletivas partiam do modelo de workshop, no qual os alunos apresentavam-se individualmente para receberem a devolutiva com os pontos a serem destacados ou corrigidos.

Parte dos docentes trabalhava numa abordagem de treinamento funcional e outros com o treinamento estético. No primeiro há o uso de estratégias que se pautam pelo emprego de exercícios que tendem a gerar determinadas respostas esperadas do trato vocal. No segundo, há a manipulação da qualidade vocal a partir de aspectos mais relacionados com as sensações, imagens mentais ou adjetivação da sonoridade.

Os docentes, predominantemente, relataram não ter um roteiro pré-estabelecido em relação ao desenvolvimento vocal. Desse modo, tanto os objetivos traçados, como os critérios de avaliação, configuravam-se de modo particular, vinculados à realidade específica de cada aluno. Assim, alunos de uma mesma instituição e nível de curso poderiam ser trabalhados em elementos diferentes.

Em relação à respiração, verificou-se quatro tendências. Majoritariamente valorizava-se a respiração natural já realizada pelo aluno, a menos que ela contribuísse com o estabelecimento de tensões ou incoordenações. Além disso, outros preferiam a respiração abdominal ou costodiafragmático-abdominal. Havia ainda os docentes que partiam da influência da respiração no nível expressivo e interpretativo.

Em relação à fonação, o treinamento tendia a buscar uma exploração da tessitura a partir da unificação dos registros vocais. Não se observou o trabalho isolado com registros, e sua terminologia tendeu a partir de três referenciais principais: da pedagogia tradicional, de Hollien e de Pinho. O modo de fonação adotado era predominantemente o fluido.

Em relação ao nível da articulação, o conceito de ressonância mostrou-se ainda muito associado ao de sonoridade ou a ideias de um direcionamento da voz para determinadas regiões da cabeça. O trabalho voltava-se mais para a eliminações de tensões dos articuladores e para a homogeneização timbrística das vogais, de modo que poucos professores faziam indicações específicas e constantes a respeito da disposição dos articuladores.

Ponto comum entre todos os professores foi a valorização de um contato profundo com o repertório e o conhecimento da produção fonográfica da música popular brasileira. A partir de diferentes recortes, os professores apresentavam aos alunos os diferentes estilos e

estéticas dos gêneros. Em muitos casos os próprios objetivos do processo formativo eram ordenados a partir das demandas surgidas no contato progressivo com as canções. Verificou-se também que o contato com o repertório focou mais sobre a execução das obras dos compositores do que no contato com as vozes de seus intérpretes.

A terminologia adotada pelos professores, por fim, mesclou elementos da fisiologia com muitos jargões recorrentes estabelecidos a partir da pedagogia tradicional e expressões relacionadas com a propriocepção e imagens mentais.

5.3 POSSÍVEIS CAMINHOS

Como fora mencionado neste trabalho, já houve a realização de pesquisas relacionadas com o desenvolvimento do canto popular no ensino superior, em cursos livres e em aulas particulares. A esse cenário, soma-se a presente pesquisa que investigou o contexto dos conservatórios e escolas técnicas. Outros contextos, ainda, a serem estudados poderiam ser o dos coros voltados para o repertório da música popular brasileira, da pedagogia vocal no contexto da educação básica e, de modo mais amplo, os trabalhos voltados ao ensino de canto em diferentes idades, como na infância ou senescência.

Também seria interessante a comparação com as pedagogias vocais dos cantos populares de outros países. Questiona-se, por exemplo, se o ensino de canto popular na América Latina teria aproximações, se seriam percebidas referências semelhantes nas práticas dos professores, se também a canção seria interpretada como um fio condutor do processo formativo, entre outros.

Um ponto que embora seja tangente a esta pesquisa, mas não fora muito explorado é a questão de como a pedagogia vocal volta-se para os temas da expressão. Há uma crescente literatura a respeito dos procedimentos técnicos e fisiológicos envolvidos na voz cantada, mas muito poucos trabalhos relacionados com a formação do cantor para os aspectos interpretativos, bem como os processos de construção de sentido e do gesto interpretativo.

Por fim, um último ponto pertinente para investigação é a crescente presença das pedagogias vocais no ensino online. Se por um lado há um amplo acesso e veiculação das informações sobre o canto, por outro parece haver diferentes níveis de aprofundamento nos conteúdos e de seus embasamentos musicais, pedagógicos e técnicos. Questiona-se, assim, como se daria a organização desses materiais e as suas tramas mercadológicas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca de harmonia entre música e palavra. In: Travassos, Elizabeth; MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira**. Ao encontro da palavra cantada:** poesia, música, voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

ALBUQUERQUE, Ana Paula Lima**. O ensino do canto popular em duas universidades públicas brasileiras:** um estudo sobre as práticas pedagógicas da UnB e da UFMG. Campinas, 2017, 158f. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp, Campinas, 2017.

ANDRADE, Pedro Amarante et al. Electroglottographic Study of Seven Semi-Occluded Exercises: LaxVox, Straw, Lip-Trill, Tongue-Trill, Humming, Hand-Over-Mouth, and Tongue-Trill Combined With Hand-Over-Mouth. **Journal of voice**, v. 28, n. 5, p. 589-595, 2014.

APPELMAN, Ralph. **The science of vocal pedagogy:** theory and application Bloomington: Indiana University, 1986.

ARAÚJO, Marconi. **Belting contemporâneo:** aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop. Brasília: Musimed, 2013.

AZEVEDO, Eurico de Andrade. **Organizações sociais**. s.d. Disponível em: <http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/revistaspge/revista5/5rev6.htm>. Acesso em: 01 abr. 2021.

BAKEN, R. J. An overview of laryngeal function for voice production. IN: SATALOFF, Robert. **Vocal Health and Pedagogy:** science, assessment, and treatment. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução de Luíz Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

BEHLAU, Mara (Org). **Voz, o livro do especialista:** volume I. 3. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2013.

_____. **Voz, o livro do especialista:** volume II. Reimpressão. Rio de Janeiro: Revinter, 2016.

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya. **Voz:** tudo o que você queria saber sobre fala e o canto. Rio de Janeiro: Revinter, 2015.

BERHMAN, Alison. **Speech and voice science**. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017.

BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo vivo:** reeducação do movimento. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

BESTEBREURTJE, Martine E.; SCHUTTE, Harm K. Resonance strategies for the belting style: results of a single female subject study. **Journal of voice**, v. 14, n. 2, p. 194-204, 2000.

BOZEMAN, Kenneth W. Acoustic passagio pedagogy for the male voice. **Logopedics Phoniatrics Vocology**, v. 38, n. 2, p. 64-69, 2013.

_____. **Practical vocal acoustics**: pedagogic applications for teachers and singers. Edição do Kindle. Hillsdale: Pendragon Press, 2014.

_____. Vowel migration and modification. **NYSTA**, v. 16, n. 2, 2018.

CAGLIARI, Gladis M; CAGLIARI, Luiz Carlos. Fonética. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna C. (Orgs). **Introdução à linguística 1:** domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2004.

CALLAGHAN, Jean. Singing Teachers and Voice Science: An Evaluation of Voice Teaching in Australian Tertiary Institutions. **Research Studies in Music Education**, v. 10, n. 1, p. 25–41, 1998.

CAMARGO, Zuleica A. **Análise da qualidade vocal de um grupo de indivíduos disfônicos:** uma abordagem interpretativa e integrada de dados de natureza acústica, perceptiva e eletroglotográfica. São Paulo, 2002, 311f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). PUC, São Paulo, 2002.

CAMPIGNION, Philippe. **Respir-ações**: a respiração para uma vida saudável. 2 ed. São Paulo: Summus, 1998.

CAMPOS, Marcio Roberto Campos. **Canto popular:** aspecto da atuação de professores de canto brasileiros. São Paulo, 2018, 69f. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia). São Paulo, PUC, 2018.

CARDOSO, Ricardo; LUMINI-OLIVEIRA, José; MENESES, Rute F. Associations between posture, voice, and dysphonia: A Systematic Review. **Journal of Voice**, v. 33, n. 1, 2017.

CENTRO Paula Souza. **Sobre o Centro Paula Souza**. s/d. Disponível em: <https://www.cps.sp.gov.br/sobre-o-centro-paula-souza/>. Acesso em 15 de mai. 2019.

CHENG, Stephen Chun-tao. **O tao da voz** - uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental. Tradução de Anna Christina Nystrom. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CIELO, Carla Aparecida; ELIAS, Vanessa Santos; BRUM, Débora Meurer; FERREIRA, Fernanda Vargas. Músculo tiroaritenoideo e som basal: uma revisão de literatura. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 16, n. 3, p. 362-369, 2011.

CIELO, Carla Aparecida et al. Exercícios de trato vocal semiocluído: revisão de literatura. **Revista CEFAC**, São Paulo, v.15, n.6, nov.- dez. 2013.

CONSERVATÓRIO de Tatuí. **60 anos conservatório de Tatuí**. Tatuí, 2014.

_____. **Regimento escolar 2017.** 2017. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/wp-content/uploads/2015/03/regimento-escolar-2017-alta.pdf>. Acesso em 02 fev. 2019.

_____. **Processo seletivo 2º semestre 2019 MPB/Jazz e Choro**. 2019.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. A livre improvisação musical como operação de individualização. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 15, 2013.

COSTA FILHO, Moacyr Silva. **A pedagogia do canto através do movimento:** O uso da Bola Suíça e da Faixa Elástica no Treino Vocal de Estudantes de Canto. 2015, 563f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2015.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. **O ensino de canto popular brasileiro**. Abordagem didática: técnica vocal e performance. Goiânia, 2012, 63f. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia, 2012.

DAYME, Meribeth Bunch. **Dynamics of the singing voice**. Austria: SpringerWien New York, 2009.

DOSCHER, Barbara. **The functional unity of the singing voice**. 2. ed. EUA: Scarecrow Press, 1994.

DUKE, Emily; PLEXICO, Laura, W; SANDAGE, May; HOCH, Matthew. The effect of traditional singing warm-up versus semioccluded vocal tract exercises on the acoustic parameters of singing. **Journal of voice**, v. 29, n. 6, p. 727-732, 2015.

ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro:** processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. Campinas, 2015, 269f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2015.

_____. Canto popular brasileiro e técnica: o uso pedagógico do repertório no aperfeiçoamento da voz. Campinas, 2019. 680f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2019.

EMESP. **Edital de 08 de outubro de 2018:** Processo Seletivo nº 1 para ingresso de alunos na EMESP em 2019. 2018.

_____. **Manual do aluno**. 2019. Disponível em: <http://emesp.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2019/02/MANUAL-ALUNO_2019_19.02.19.pdf>. Acesso em 20 mai. 2019.

ETEC de Artes. **Plano de curso Técnico em Canto**. 2013. Disponível em: <http://www.etecdeartes.com.br/images/PLANODECURSO/canto.pdf>. Acesso em 28 mai. 2019.

_____. **Plano Plurianual de Gestão 2017-2021 - Etec de Artes**. 2017
. Disponível em:
<http://www.etecdeartes.com.br/images/stories/arquivos/ppg_2017_180.pdf>. Acesso em 28 mai. 2019.

_____. **Vestibulinho 2º semestre de 2019 - Etec de Artes. 2019**. Disponível em: <http://www.etecdeartes.com.br/files/SECRETARIA/panfleto2SEMESTRE2019MURAL.pdf>. Acesso em 28 jun. 2019.

FERNANDES, Angelo. **O regente e a construção da sonoridade coral:** uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese [Doutorado em Música] Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

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, 221f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

FERREIRA, Tiago Lazzarin. Da universidade livre à escola oficial: um estudo sobre o imaginário do centro Tom Jobim. São Paulo, 2012. 139f. Dissertação (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 2012.

FERREIRA, Joana Margarida Pereira. **A fisiologia do canto erudito como guia para uma prática vocal informada**. 147f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2014.

GAVA JÚNIOR, Wilson; FERREIRA, Leslie Piccolotto; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção. Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. **Revista CEFAC**, v. 12, n. 4, p. 551-562, 2010.

GISH, Allison et al. Vocal Warm-Up Practices and Perceptions in Vocalists: A Pilot Survey. **Journal of Voice**, v. 26, n. 1, 2012.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, p. 65-80, 2000.

_____. Ensino da música popular em si, para si mesma e para 'outra' música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**, Londrina, v.20, n. 28, p.61-80, 2012.

GUZMÁN, Marco; HIGUERAS, Diego; FINCHEIRA, Catherine; MUÑOZ, DanEfectos acústicos inmediatos de una secuencia de ejercicios vocales con tubos de resonancia. **Revista CEFAC**, v. 14, n. 3, p. 471-480, 2012.

GUZMÁN, Marco; CASTRO, Christian; TESTART, Alba; MUÑOZ, Daniel; GERHARD, Julia. Laryngeal and Pharyngeal Activity During Semioccluded Vocal Tract Postures in Subjects Diagnosed With Hyperfunctional Dysphonia. **Journal of voice**, v. 27, n. 6, p. 709-715, 2013.

HENRICH, Nathalie; DOVAL, Christophe A. B. CASTELLENGO, Michele. Glottal open quotient in singing: measurements and correlation with laryngeal mechanisms, vocal intensity, and fundamental frequency. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 117, n. 3, p. 1417-1430, 2005.

HERBST, Christian T.; SCHUTTE, Qingjun Qiu and Harm; SVEC, Jan G. Membranous and cartilaginous vocal fold adduction in singing. **Journal of Acoustical Society of America**, v. 129, n. 4, p. 2253-2263, 2011.

HERBST, Christian et al. Glottal adduction and subglottal pressure in singing. **Journal of Voice**, v. 29, n. 4, p. 391-402, 2014.

_____. Registers - The Snake Pit of Voice Pedagogy. Part 1: proprioception, perception, and laryngeal mechanisms. **Journal of Singing**, v. 77, n. 2, p. 175-190, 2020.

_____. Registers - The Snake Pit of Voice Pedagogy. Part 2: mixed voice, vocal tract influences, individual teaching systems. **Journal of Singing**, v. 77, n. 3, p. 345-358, 2021.

HIRANO Minoru. Vocal Mechanisms in Singing: Laryngological and Phoniatric Aspects. **Journal of Voice**, v. 2, n.1, p. 51-69, 1988.

HIXON, Thomas J.; WEISMER, Gary; HOIT, Jeannette D. **Preclinical speech science:** anatomy, physiology, acoustics, and perception. San Diego: Plural Publishing, 2020.

HOCK, Matthew; SANDAGE, Mary J. Exercise science principles and the Vocal Warm-up: implications for singing voice pedagogy. **Journal of voice**, v. 32, n. 1, p. 79-84, 2017.

HOLLIEN, Harry. On vocal registers. **Journal of Phonetics**, v.2, n. 2. p. 125-143, 1974.

_____. Vocal fold dynamics for frequency change. **Journal of voice**, v. 28, n. 4, p. 395-405, 2014.

IPA. International Phonetic Association. **The international phonetic Alphabet**. 2005. Disponível em: <https://www.internationalphoneticassociation.org/content/full-ipa-chart#ipachartpng>. Acesso em 13 mar. 2021.

JOHNSON, Aaron M; SANDAGE, Mary J. Exercise science and the vocalist. **Journal of voice**, 2019.

LÃ, Filipa M. B. Learning to be a professional singer. In: PAPAGEORGI, Ioulia; WELCH, Graham. **Advanced musical performance:** investigations in higher education learning. USA: Ashgate Publishing Company, 2014, p. 265-286.

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, 250f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, São Paulo, Unesp, 2002.

LEHMANN, Lilli. **Aprenda a cantar**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

LIMA, Maria de Barros. **Aprendizagem Musical no canto popular em contexto informal e formal:** perspectivas dos cantores no distrito federal. Brasília, 2010, 199f. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Brasília, UnB, 2010.

LOVETRI, Jeannette. Contemporary commercial music: more than one way to use the vocal tract. **Journal of singing**, v. 58, n. 3, p. 249-252, 2002.

_____. Female Chest Voice. **Journal of Singing**, v. 60, n. 2, p. 161-164, 2003.

_____. The necessity of using functional training in the independent studio. **Journal of singing**, v. 70, n. 1, p. 79-86, 2013.

_____. **Somatic Voicework – The Lovetri Method:** nível 2. Tradução de Joana Mariz. São Paulo, 2020.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo:** análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo, 2012. 192f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.

MALDE, Melissa; ALLEN, MaryJean; ZELLER, Kurt-Alexander. **What every singer needs to know about the body**. San Diego: Plural Publishing, Inc, 2013.

MARIZ, Joana; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 15, n. 3, p. 317-328, 2010.

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, 360f. Tese (Doutorado em Música). UNESP, São Paulo, 2013.

_____. A terminologia do professor de canto e a evolução da pedagogia vocal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÂO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2014, p.1-8. Disponível em: <https://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3290>. Acesso em 20 jul. 2021.

_____. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 4, n. 2, p. 117-134, jan.-jun. 2016.

MAXFIELD, Lynn; TITZE, Ingo; HUNTER, Eric; KAPSNER-SMITH, Mara. Intraoral pressures produced by thirteen semi-occluded vocal tract gestures. **Logopedics Phoniatrics Vocology**, v. 40, n. 2, p. 86-92, 2014.

MCFARLAND, David H. Atlas of anatomy for speech, swallowing and hearing. 2. ed. Elsevier, 2015.

MILLER, Donald Grey. **Resonance in Singing:** voice building through acoustic feedback. Princeton: Inside View Press, 2008.

MILLER, Richard. **Solutions for singers:** tools for performers and teachers. New York: Oxford University Press, 2004.

_____. The singing teacher in the age of science. In: SATALOFF, Robert. **Vocal Health and Pedagogy:** science, assessment, and treatment. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017a, p. 7-10.

_____. Historical overview of voice pedagogy. In: SATALOFF, Robert. **Vocal Health and Pedagogy:** science, assessment, and treatment. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017b, p. 11-23.

_____. **A estrutura do canto:** sistema e arte na técnica vocal. São Paulo: É realizações, 2019.

MOLINA, Sergio Augusto. Música popular erudita: relações entre a história da música popular no século XX e o perfil do estudante brasileiro, de música popular, no século XXI. **Arte e Cultura Santa Marcelina**, São Paulo, v.1, n. 1, 2007.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PICCOLO, Adriana Noronha. **O Canto popular brasileiro:** uma análise acústica e interpretativa. Rio de Janeiro, 2006, 220f. Dissertação (mestrado) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de janeiro, 2006.

PINHO, Silvia; PONTES, Paulo. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal**. Rio de Janeiro: Revinter, 2008

PINHO, Silvia; KORN, Gustavo Polacow; PONTES, Paulo. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2014.

QUEIROZ, Alexei Alvez. **Canto Popular:** pensamentos e procedimentos de ensino na Unicamp. Campinas, 2009. 161f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. **Estética da voz:** uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

RIGGS, Seth. **Singing with the stars:** a complete program for training your voice. Van Nuys: Alfred Publishing, 1985.

ROUBEAU, Bernard; HENRICH, Nathalie; CASTELLENGO, Michèle. Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited. **Journal of Voice**, v. 23, n. 4, p. 425-38, 2009.

SAATHOFF, Mary Jones. **A study of vocal exercises and vocalises used in selected university vocal programs**. Lubbock, 1995. 312f. Dissertação (Mestrado) Texas Tech University, 1995.

SABOL, Julianna Wrycza; LEE, Linda; STEMPLE, Joseth. The value of vocal function exercises in the practice regimen of singers. **Journal of voice**, v. 9, n. 1, p. 27-36, 1995.

SAND, Susanne; SUNDBERG, Johan. Reliability of the term support in singing. **Lodiapedics Phoniatrics Vocology**, v. 30, p. 51-54, 2005.

SANDRONI, Clara. Práticas de ensino de canto popular urbano brasileiro no grupo de estudos da voz (GEV-RJ) e seus desdobramentos. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Rio de janeiro, UniRio, 2013.

_____. **O ensino de canto popular no Brasil:** um subcampo emergente. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Rio de janeiro, UniRio, 2017.

SATALOFF, Robert. **Vocal Health and Pedagogy:** science, assessment, and treatment. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017.

SAXON, Keith; BERRY, Samuel. Vocal Exercise Physiology: Same Principles, New Training Paradigms. **Journal of Singing**, v. 66, n. 1, p. 51-57, 2009.

SCHNEIDER, Carole M; DENNEHY, Carolyn A; SAXON, Keith G. Exercise Physiology Principles Applied to Vocal Performance: The Improvement of Postural Alignment. **Journal of voice**, v. 11, n. 3, p. 332-337, 1997.

STARK, James. **Bel canto:** a history of vocal pedagogy. Toronto: University of Toronto Press; 2008.

SUGAR, Janeal Marie. **Trends of vocal warm-ups and vocal health from the perspective of singing and medical professionals**. 214f. Tese (Doctor of Musical Arts). University of Texas, 2009.

SUNDBERG, Johan. Vocal fold vibration patterns and phonatory modes. **STL-QPSR**, v.35, n.2-3, p. 69-80, 1994.

_____. **A ciência da voz:** fatos sobre a voz na fala e no canto. Tradução de Glaucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. Vocal tract resonance. In: SATALOFF, Robert. **Vocal Health and Pedagogy:** science, assessment, and treatment. 3. ed. San Diego: Plural Publishing, 2017, p. 169-188.

_____. The singing voice. In: FRÜHHOLZ, Sascha; BELIN, PASCAL. **Voice perception**. Oxford University Press, 2019.

_____. Objective characterization of phonation type using amplitude of flow glottogram pulse and of voice source fundamental. **Journal of Voice**, 2020. In press.

TITZE, Ingo. **Principles of voice production**. 2 ed. Iowa: National Center for Voice and Speech, 2000.

_____. Raised versus lowered larynx singing. Journal of Singing, v. 50, n. 2, p. 37-38, 1993.

_____. Voice training and therapy with a semi-occluded vocal tract: rationale and scientific underpinnings. **Journal of Speech, Language, and Hearing Research**, v. 49, p. 448-459, 2006.

_____. Belting and a high larynx position. **Journal of singing**, v. 63, n. 5, p. 557-558, 2007.

_____. Nonlinear source-filter coupling in phonation: theory. **Journal of the Acoustic Society of America**, v. 123, n. 5, p. 2733-2749, 2008.

_____. Why do classically trained singers widen their throat? **Journal of Singing**, v. 69, n. 2, p. 177-178, 2012.

_____. Mixed registration. **Journal of Singing**, v. 75, n. 1, 2018.

VAIANO, Thays; BADARÓ, Flavia. Fisiologia do exercício na clínica vocal. In: LOPES, Leonardo; MORETI, Felipe; RIBEIRO, Lívia Lima; PEREIRA, Eliane Cristina. **Fundamentos e atualidades em voz clínica**. Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2019.

VENNARD, William. **Singing, the mechanism and the technic**. Los Angeles: Carl Fischer, 1967.

VURMA, Allan; ROSS, Jaan. Where is a singer voice if it is placed "forward"? In: **Journal of Voice**, v.16, n.3, p. 383-391, 2002.

VURMA, Allan. **Voice quality and pitch in singing:** some aspects of perception and production. Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations, 2007.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZHANG, Zhaoyan. Mechanics of human voice production and control. **The Journal of the Acoustical Society of America**, v. 140, n. 4, p. 2614–2635, 2016.

APÊNDICE I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O canto e os cantores populares formalizados: estudo de caso múltiplo nos conservatórios e escolas técnicas
Mateus Vinicius Corusse
Número do CAAE: 89396218.2.0000.8142

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

Justificativa e objetivos:

Os cantores populares originalmente aprendiam o seu canto de forma autodidata, baseados na intuição e imitação. Contudo, nas últimas décadas tem sido crescente um processo no qual os músicos populares se formam através de processos formais de ensino e aprendizagem. Com a ampliação dos cursos de canto popular ofertados nas universidades, conservatórios, escolas técnicas e cursos livres, surgem, então, várias questões sobre quais são as implicações dessa formalização no fazer musical dos músicos populares, e também sobre como se desenvolvem tais processos educativos em seus aspectos técnicos, estéticos, didáticos e metodológicos.

Na busca por aprofundar os conhecimentos e reflexões a respeito dos aspectos citados, o objetivo desta pesquisa é: Investigar a prática musical dos cantores populares e seu processo de formação nos conservatórios e escolas técnicas públicos do estado de São Paulo.

Procedimentos:

Participando do estudo você está sendo convidado a permitir a inserção e observação do pesquisador nas aulas de canto. A duração desta observação será de junho de 2018 a dezembro de 2019 e ocorrerá na própria instituição, não havendo necessidade de deslocamento. Além disso, você também é convidado a realizar uma entrevista, na qual serão feitas questões sobre sua prática musical e sobre a formação realizada na instituição. A entrevista será gravada em áudio apenas como recurso de memória para sua transcrição, sendo o áudio posteriormente descartado.

Desconfortos e riscos:

Você não deve participar deste estudo caso não queira. Como risco da pesquisa está a possibilidade de algum desconforto diante da observação das aulas ou diante de alguma questão nas entrevistas. Caso isso ocorra, você pode escolher continuar participando ou não da pesquisa

e também pode optar por não responder as questões que não lhe sejam convenientes, de modo a não haver qualquer tipo de constrangimento.

Benefícios:

Ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto, mas auxiliará no desenvolvimento dos conhecimentos sobre a formação dos cantores populares brasileiros no ambiente dos conservatórios e escolas técnicas e proporcionará um estímulo ao diálogo e reflexão sobre o processo educativo realizado na instituição.

Acompanhamento e assistência:

Durante todo o processo de pesquisa o pesquisador estará à disposição caso você queira pedir esclarecimentos em relação a quaisquer dúvidas. Além disso, você pode ter acesso às entrevistas que você concedeu e solicitar alterações caso alguma informação tenha sido compreendida diferente daquilo que você desejou dizer.

Sigilo e privacidade:

Você tem a garantia de que, caso deseje, sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores. Na divulgação dos resultados desse estudo, caso deseje, seu nome não será exposto.

Ressarcimento e Indenização:

Para sua participação nesta pesquisa não haverá gastos de qualquer natureza. Porém, se houver qualquer gasto, por mínimo que seja, você será ressarcido (a). Você também terá a garantia ao direito a indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador Mateus Vinicius Corusse, através do telefone: ( ), ou por meio do e-mail: ( ). Ou, ainda, através do endereço profissional: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Música. Rua Elis Regina, n.50. Barão Geraldo, Campinas-SP.

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br.

O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: _____

Contato telefônico: _____

e-mail (opcional): _____

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo CEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

_____ Data: ____/_____/_____.
(Assinatura do pesquisador)

APÊNDICE II

ROTEIRO PARA OBSERVAÇÃO DAS AULAS

Há uma rotina na aula? Como é?

São empregados de exercícios de treinamento vocal (aquecimento, respiração, registros, articulação, etc.)? Como?

Há explicação do porquê dos exercícios?

Que termos utilizados pelo professor são mais recorrentes durante a aula?

É desenvolvido um trabalho de interpretação e linguagem? Como?

É desenvolvido um repertório? Qual e como?

O professor demonstra ter algum modelo de sonoridade pré-estabelecida que o aluno deve atingir?

Como o professor entende a relação entre qualidade vocal e respiração, fonação e articulação?

Como é a postura do(s) aluno(s) durante a aula?

Como o(s) aluno(s) reage(m) aos exercícios vocais? Ele(s) consegue(m) atingir os objetivos propostos?

O(s) aluno apresenta suas necessidades em relação ao canto?

O(s) aluno(s) apresenta(m) sua visão estética durante o desenvolvimento dos exercícios e repertório?

Há algum outro elemento observado que seja relevante?

APÊNDICE III

QUESTIONÁRIO PARA PROFESSORES

Dados pessoais:
Nome:
Origem (Cidade/Estado):
Idade:
Instituição em que leciona:
Tempo de atuação na instituição:
Formação (superior/técnica):

1. Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica *(Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)*

2. Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira? *(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)*

3. Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?

4. Quais vozes você tem por referência? *(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)*

5. Como você pensa a respiração para o canto? *(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)*

6. O que você entende por registros vocais? *(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)*

7. O que você entende por ressonância? *(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)*

8. Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? *(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)*

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? *(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)*

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? *(Que termos você aponta mais recorrentemente)*

16. Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?

17. Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos? *(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)*

18. Como são os processos de avaliação e os seus critérios? *(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)*

19. Como é sua relação com seus alunos?

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? *(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)*

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição? *(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)*

APÊNDICE IV

QUESTIONÁRIO PARA CANTORES

Dados pessoais:
Nome:
Origem (Cidade/Estado):
Idade:
Instituição que cursa:
Ano/Semestre na instituição:
Formação (superior/técnica):

1. Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica (*Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais)*

2. Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira? *(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)*

3. Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?

4. Quais vozes você tem por referência? *(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)*

5. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

6. Por que escolheu fazer o curso de canto nesta instituição?

7. Há alguma abordagem ou metodologia específica de canto que é utilizada por seu professor?

8. Há uma rotina nas aulas de canto? Como é?

9. Quais ferramentas são utilizadas por seu professor nas aulas de canto? *(Vocalizes, exercícios de respiração, exercícios corporais, exercícios de interpretação, análise de canções etc.)*

10. Quais termos são mais recorrentemente utilizados por seu professor durante os exercícios vocais/repertório?

11. Você acredita que em suas aulas de canto os objetivos e conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?

12. Como são os processos de avaliação e os seus critérios? *(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)*

13. Em suas aulas de canto há uma flexão do ensino em vista das suas concepções estéticas? *(Você tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)*

14. Como é sua relação com seu professor?

15. Você participa de algum grupo musical/pedagógico da instituição? Como é? *(Como é o grupo e quais atividades são desenvolvidas – Como isso acrescenta em sua formação)*

16. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? *(Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que você deve costurar?)*

17. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição? *(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)*

APÊNDICE V

CADERNO DE ENTREVISTAS

1. Profa. Ana Malta..... p. 175
2. Profa. Bia Goes..... p. 196
3. Prof. Edmo Guimarães..... p. 221
4. Profa. Andrea dos Guimarães..... p. 239
5. Prof. Zé Luiz Mazziotti..... p. 262
6. Profa. Geni Barbosa..... p. 278
7. Profa. Raquel Figueiredo..... p. 294
8. Profa. Simone Cabrera..... p. 308
9. Prof. Tiago Kaltenbacher..... p. 325
10. Alan Eder Gomes de Souza **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 344
11. Jacqueline Ruzzane Falcheti **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 354
12. Ricardo Augusto de Lima Fenerich **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 363
13. Amanda Mara Mutarelli **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 377
14. Lutiano Nascimento dos Santos **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 385
15. Santiago Facundor Abilez Rodriguez **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 394
16. Jefferson Rodrigues da Silva **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 404
17. Lisiane de Lima Ormondes **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 410
18. Mara Fontes Vecchia **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 422
19. Daniella Goes Rubio Prosdocimi **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 439
20. Larissa Finocchiaro Silva **(Conservatório de Tatuí)**..... p. 450
21. Camila Souza Santos **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 463
22. Carla Cristina Pontes Silva **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 471
23. Jonathas Pereira da Silva **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 479
24. Gabriel Oliveira Potel **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 485
25. Murilo Nanni da Luz **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 491
26. Nicole da Silva Sacramento **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 500
27. Haylie Fernando Oldenburg **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 506
28. Luiza Lima de Mello **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 517
29. Mikaela Akme Rocha da Silva **(EMESP Tom Jobim)**..... p. 521
30. Daniela Mendes Alarcon **(ETEC de Artes)**..... p. 528
31. Kleyton Mendes da Silva **(ETEC de Artes)**..... p. 536
32. Mariana Cristine Emygdio Pereira **(ETEC de Artes)**..... p. 549
33. Olivia Prezotto Mozzone **(ETEC de Artes)**..... p. 558
34. Vinicius Zaneli Maganha **(ETEC de Artes)**..... p. 565
35. Vitor Gomes Ferraz **(ETEC de Artes)**..... p. 577
36. Profa. Regina Machado..... p. 584
37. Profa. Consiglia Latorre..... p. 604

ANA CAROLINA AVILLA MALTA

40 anos

Canto Popular – Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos

Canto Erudito - Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos

Licenciatura em Música (Unimes)

Professora na instituição desde 2008

Entrevistas realizadas em: 21/08/18 e 03/10/18

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

A minha influência na música foi muito pelo meu irmão mais velho, o Eduardo. Ele é baixista e sempre levava os discos pra gente ouvir lá em casa. Então, eu ouvi bastante coisa do rock britânico, de Beatles, que é uma coisa muito melodiosa que, querendo ou não, me levou muito a despertar essa coisa da melodia, da voz. Diferentemente do rock americano, o britânico tem muito essa cor, dos arranjos, de uso de orquestra. Então, despertou muito essa percepção melódica e de arranjo. Aí ouvi muita coisa de Jazz também, de Fusion, todos os discos que ele levava, Wheather Report... Ele foi me apresentando também as coisas do Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

Então, desde criança eu ia meio que ouvindo esse tipo de som, sem contar que minha mãe gostava muito das coisas brasileiras, Chico Buarque e Tom Jobim. Meus tios também ouviam. Mas, músico mesmo, era só meu irmão. Ele nunca me pegou pra ensinar alguma coisa, mas ele sempre me colocou pra ouvir indiretamente esses discos e essas sonoridades diversas. Isso me deu um despertar muito legal da percepção e até para as linguagens.

Só anos depois que eu comecei a estudar música mesmo, já aqui no conservatório. O primeiro estudo de canto oficial foi aqui. Eu tenho formação pelo Conservatório de Tatuí em canto popular, que eu comecei depois, mas terminei antes porque o curso era menor. Ele tinha só quatro anos na época. Quando a Andrea dos Guimarães trouxe o curso pra cá em 2003 eu já estava cursando canto lírico há três anos. Então, entrei em 2003 e me formei em 2006 em canto popular. Depois, em 2009 me formei em canto lírico, porque no canto lírico você se forma e

depois tem dois anos de especialização. É mais longo o curso. Então, eu me formei em 2009, nove anos de canto lírico e quatro de canto popular.

Eu estava dentro aí dessa vivência das duas vertentes, da música popular nesse contexto da canção e todo o cancioneiro brasileiro que a gente viveu aqui nas aulas com a Andrea aqui no conservatório, e o canto lírico, que tinha grupo de estudos e apresentações em alguns lugares. Concomitantemente, em 2003, eu entrei em um grupo, que era um grupo de estudos do André Marques. Era, acredito, a segunda turma de ritmos brasileiros, que é um curso que ele dá até hoje aqui. Ele formou esse grupo em Sorocaba, porque tinha uma galera lá que queria estudar. Mas começou com a gente aqui. E aí, a gente formou, começou a estudar lá. Ia pra Sorocaba toda semana pra estudar. E esse grupo se tornou a Vintena Brasileira.

Então, tenho essa vivência, mais no sentido de prática vocal e de grupo, tanto em relação ao tempo, faz quinze anos já do nascimento do grupo, quanto em relação aos discos. A produção musical e vocal minha é mais voltada pra esse grupo aí, que é um grupo de música instrumental brasileira, que vem da ideia da música universal do Hermeto e dessa escola do Hermeto Pascoal. O André Marques é pianista do Hermeto Pascoal. Então, ele levou pra gente toda essa escola da improvisação, dos ritmos brasileiros, mas também da abertura para todos os ritmos do mundo.

Nesse grupo só tem uma voz que sou eu. Tem vários instrumentos. Tem cordas, guitarras elétricas, bandolim e a voz. Então, é uma experiência muito legal. Assim, a vivência prática eu tenho bastante com esse grupo. Claro que aí tem os trabalhos individuais, mas a maior parte do tempo de entrega e de um trabalho artístico eu tenho com a Vintena Brasileira.

Em relação às experiências pedagógicas, em 2000 eu entrei aqui no canto lírico. E lá você já tem uma boa base de técnica já no começo, nos dois, três primeiros anos. Então, a partir de 2004 eu comecei a dar aula em escolas particulares de músicas, aulas de canto em Sorocaba e região. Em 2008 eu já estava dando aula na prefeitura de Porto Feliz em que eu fiz processo seletivo pra professor de canto. Ali foi meu primeiro trabalho como professora contratada mesmo, na escola municipal de música de Porto Feliz.

Logo depois, entrei aqui no conservatório pra dar aula. Eu e o Edmo entramos na mesma época. Foi o mesmo processo seletivo. Porque, estava até então, só a Andrea, mas houve toda uma mudança no conservatório no sentido de contratação. Todos os professores foram desligados e houve processo seletivo para quem quisesse fazer. Alguns professores fizeram, outros não passaram e também entrou gente nova. Mas aí foi na mesma época. O mesmo processo seletivo que o Edmo fez, a Andrea fez e eu fiz também.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

A estética é essa coisa da criação. Essa parte que a música popular, especialmente a música popular brasileira, tem essa possibilidade da criação. É livre, é solto. Você pode criar. Você pode interpretar, claro que dentro das linguagens específicas, se é um samba, se é um frevo. Mas, você tem uma liberdade de criação e de interpretação vocal ali dentro de um tema /x/. Então, isso também vem muito da fala, da própria vivência que a gente tem com a língua. Então, isso também vai criando uma naturalidade na hora da emissão vocal.

A parte técnica, se eu fosse resumir para você, seria uma voz colocada, usando todo o funcionamento correto do aparelho fonador só que com uma projeção vocal menor, mais natural, na cor da voz falada mesmo. Não que seja na mesma região que a gente fala, na região grave, mas com a cor da voz falada, o som. Claro, por ser música brasileira a gente usa o som da nossa língua mesmo.

A técnica vocal seria como na sua escola mais tradicional, mas na hora da projeção vocal não se utiliza tantos vibratos, deixa uma voz mais branca e mais limpa e próxima à voz falada. Mas a colocação vocal, a afinação, todas as outras ferramentas técnicas a gente usa da mesma forma. Não é um canto desprovido de técnica, não deve ser. A meu ver, a gente deve usar no canto popular técnica sim, mas a projeção é diferente e também a linguagem do estilo que você for fazer.

A técnica fica sempre também em prol da linguagem. Se eu preciso mais de harmônicos pra fazer um estilo, ou se preciso de outros recursos vou precisar lançar mão também. Então, depende muito da onda, da linguagem e do estilo daquele repertório que você está executando.

Quando eu cito o canto tradicional, eu falo das escolas eruditas de canto, que são as que estão consolidadas já, que tem métodos e que funcionam há anos: o belcanto e a escola do canto lírico. Essas escolas já estão muito bem consolidadas em termos de técnica. É só observar como é a saúde vocal de um cantor lírico, como é ela é sempre bem presente. Esse cuidado técnico é muito vivenciado na escola tradicional de canto. Então, seria essa escola, no sentido do funcionamento da voz: respiração diafragmática, todo o processo de fonação, a ressonância na máscara, na cabeça onde a gente tem os ossos da face, não ressoar a voz na garganta. Então, tudo isso é um processo de técnica vocal, mas que lá na frente você pode aplicar para uma canção popular.

O que acontece é que durante muito tempo, como a gente ficou muito no âmbito informal do canto popular, no âmbito mais intuitivo, muita gente acaba cantando do jeito que quer. Então, acaba cantando na garganta, usando alguns recursos vocais que não são adequados pra aquela linguagem. Então, na verdade, a escola tradicional de canto te dá uma proteção, uma saúde vocal consolidada pra depois você colocar em prática ali no canto popular. Claro, com essa adequação de emissão vocal, de projeção, de harmônicos. Você vai ter sempre que adequar, mas o funcionamento da voz, tecnicamente, é sempre o mesmo.

E como ou até onde se conciliam essa questão da liberdade de criação no canto popular, que você mencionou antes, com os parâmetros de saúde vocal ou com a perspectiva do que é correto quando se parte dessa técnica tradicional?

A meu ver, o equilíbrio está sempre no seu domínio daquilo, no seu controle. Se você está fazendo porque quer ou porque faz parte de uma linguagem mais raiz, mais tradicional e você precisa pôr a voz mais pra frente ou uma voz quase que agressiva... Se isso faz parte da linguagem, mas você faz com controle, você faz querendo fazer aquilo é uma coisa. Então, você tem um controle e depois na próxima música se você quiser colocar a voz bonitinha lá em cima de novo também você pode.

O equilíbrio está aí. Essa liberdade está sempre em função do que você tem que fazer. Mas também, a técnica que vai te dar o 'saber como'. Então, como eu vou colocar a voz aqui num samba, como eu vou colocar numa música afro, como eu vou colocar numa bossa nova... Então, já vai mudando as linguagens e muda o jeito de colocar a voz. Só que a saúde vocal vai estar sempre aí. A voz bem colocada, a voz com técnica tem que ser meio que a regra. E essas coisinhas aí: você usar um recurso vocal na garganta... isso aí tem que ser a exceção. Você usa com moderação e com autoridade. Você sabe quando usar, depois sabe quando não deve usar mais. Você ter esse autoconhecimento mesmo do instrumento. É saber quando "tá" machucando mesmo e vai ter que parar, ou quando está machucando mesmo, mas aquela música precisa e, na próxima, ou durante um mês, você não vai fazer nada que te machuque.

Agora é difícil a sua pergunta porque sempre... é realmente difícil lidar com o equilíbrio. A gente nunca sabe tipo: e a pessoa que quer cantar sempre alguma coisa... tipo cantos afros, que são bem pra frente, cantar maracatu... E essa pessoa, como é que se dá isso? É bem difícil isso. A meu ver a pessoa teria que primeiro ter uma base bem legal de técnica e depois ir colocando essa voz desse jeito, mais agressiva. Porque eu acho que o caminho inverso é muito perigoso pra voz.

E tem um agravante aí ainda, Mateus. Nós temos um outro problema aí. Ainda no caso do instrumento voz, cada aluno é um instrumento diferente. Então, isso é agravante porque não

dá pra gente padronizar metodologia, sendo que um aluno entende um conteúdo de uma forma e o outro aluno, logo na sequência que entra na sua sala, entende o mesmo conteúdo de outra forma. Então, a metodologia não pode ser tão engessada. Ela tem que ter... o professor tem que ter a liberdade e saber como passar aquele conteúdo /x/, ou aquela linguagem, aquela estética, ou aquele trecho de estudo técnico de uma maneira mais maleável, porque cada aluno entende de um jeito. Cada aluno é um instrumento. Então, não dá pra padronizar.

Por exemplo, o Gil, o Chico e o Jackson do Pandeiro... são instrumentos diferentes. E aí chega meu aluno que é mais um instrumento diferente. E aí, como é que eu vou passar a estética? Eu passo a do Gil, a do Jackson? Eu vou ter que ouvir a voz dele, ver qual entendimento que ele tem, tanto técnico e depois da estética específica que a gente vai ter que executar, e a partir dali também pegar o conhecimento dele, o que ele tem de som já dentro dele, a voz, o instrumento, e daquilo ir trazendo pra estética que a gente quer trabalhar. Mas é um trabalho que precisa de muita percepção, muito cuidado pra tanto não prejudicar a voz do aluno, quanto não querer impor uma voz que não é a dele. Porque não adianta também a gente falar “Vai fazer... cantar com voz pra frente” e a pessoa não tem esse timbre, tem um timbre mais colocadinho, ou se identifica mais com esse timbre. Então, tem que ter muito cuidado pra não ficar no autoritário na hora de passar as coisas de técnica e de estética.

3. Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?

A primeira coisa que me chama atenção, tanto para o lado bom ou para o ruim quando eu ouço é a afinação. Afinação é uma coisa importante porque a gente é instrumento melódico. Então, eu penso assim: a gente só tem a melodia pra fazer, então, tem que ter uma melodia muito bem desenhada.

E aí na sequência eu já penso na qualidade técnica mesmo. O som. Então, você tem que ter um som bonito. Você tem que ter um domínio técnico. Você tem que conseguir fazer uma nota longa afinada e bonita. Você tem que conseguir caminhar com toda a sua extensão com o mesmo timbre, a mesma cor, a mesma potência vocal, ou se você quiser fazer um forte, piano... Você tem que ter essas ferramentas técnicas que, para mim... Às vezes, no canto popular parece “Nossa, quanta coisa”, mas pra mim é imprescindível. Eu não vejo essa “Ah, quanta coisa”. Eu acho que é no mínimo isso que a gente tem que fazer como instrumento. É afinação, o seu controle de timbre e de cor de voz. A sua equalização vocal, dos seus graves, seus agudos ali

em todas as vogais. É o mínimo. Isso tudo tem que estar muito bem encaixadinho pra você fazer o que quiser fazer da sua música. Escolher, independentemente do caminho que você seguir de estética, mas o seu instrumento voz, ele está ali consolidado, ele está legal.

Eu acho que vocalmente essas são as qualidades. Ter uma voz tecnicamente encaixada. É bem... uma voz tecnicamente coerente. Que a gente às vezes ouve vozes que são várias vozes numa só. A voz quebra muito, muda muito de timbre do grave e depois para o agudo. E isso é uma coisa que tecnicamente tanto faz mal pra sua voz, quanto o timbre ali na hora da execução musical fica... o som fica feio. Isso em qualquer instrumento... qualquer instrumento de sopro, qualquer instrumentista estuda a ligação dos graves até o agudo, o timbre, mantendo o timbre, mantendo a afinação, a cor... isso é do instrumento de sopro. A voz também eu acredito que tenha que ser assim.

O ruim é o contrário disso tudo. Uma pessoa que não tem um centro tonal. Uma pessoa que não tem afinação, então, não consegue sustentar uma nota longa. Ela lança mão de recursos vocais, mas mais porque não está conseguindo fazer. Então, usa um portamento, começa a usar recursos vocais, mas para esconder uma falha técnica. Ela poderia resolver aquele agudo lá... em uma semana ele resolveria, mas ele prefere fazer um portamento ou cortar a nota antes. Ela vai achando meios de não estudar ou de resolver de um jeito mais fácil ao invés de ir lá, insistir e estudar.

Eu não gosto de vozes, cantores, enfim, músicos da voz que não estudam. Essa coisa que ficou, que a gente tem essa herança de ser muito intuitivo. Eu acho que não cabe mais. A gente já mudou em tanta coisa. O mundo está em eterna evolução e isso aí a gente não mudou ainda. Tem que mudar. Tem que estudar. Assim como o trombonista estuda, tem que ficar treinando nota longa, afinar a voz, tem que se ouvir, tem que estudar rítmica, tem que estudar harmonia, tem que estudar melodia.

Então, a defasagem é isso aí: o cara que não estuda e que não resolve os problemas técnicos e musicais do instrumento. Isso falando bem basicamente, falando do cara que “tá” começando, “tá” estudando. Não vou nem entrar no mérito das estéticas. Mas, falando do instrumento voz, eu acho que a pessoa que não estuda, que tem preguiça de estudar. Isso é muito ruim.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Olha, essa pergunta é... Então, eu ouvi muitos cantores desde criança. Ouvi muito Elis Regina..., mas eu fui me apaixonar pelas coisas da música instrumental mesmo. Então, quando eu ouvi Luciana Souza cantando o disco do Hermeto Pascoal chamado *Festa dos Deuses*, isso me deu uma... meu Deus, foi um insight que eu tive. Nossa, como a voz pode funcionar como um instrumento. Então, eu comecei a ouvir bastante Luciana Souza.

Dentro da canção, a Mônica Salmaso é uma pessoa que me inspira muito porque eu considero ela aquele tipo de cantor que eu falei: aquele cantor que tem um cuidado com a voz, com a saúde vocal, um cuidado técnico. Você vê que a cada frase musical ela tem todo um... você percebe que ela estudou, ela parou pra fazer aquilo, parou pra limpar aquele trecho e fazer de novo... E é sempre muito bem aplicado a linguagem que ela "tá" fazendo. Então, Mônica Salmaso, Luciana Souza são cantoras que me inspiram, além da Elis. A Elis na parte da interpretação, dessa força na expressão vocal é também uma grande escola pra gente.

Agora cantores, eu sempre fico meio que na experiência de ter ouvido mais os compositores mesmo. Então, as coisas que eu ouvi bastante: o Chico cantando, apesar de muita gente não gostar do timbre dele, mas é um timbre que já vem com essa essência, com essa carga do samba e a linguagem. Então, pra mim, como estão muito bem adequadas as coisas que ele canta, é uma voz que eu gosto de ouvir. Eu tenho essa identidade, essa coisa emotiva com a voz dele, que eu ouvi muito quando criança.

É... Djavan, que é um cara que desenvolveu um jeito de cantar também que é bem dele. E tem uma marca vocal muito legal. O Gil, que faz coisas e usa recursos vocais. Milton Nascimento, que consegue também ter toda uma extensão vocal e usar recursos vocais que você vê que ele tem um controle de tudo isso. Então, são pessoas que me inspiram.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

É a respiração diafragmática, que a gente utiliza pra cantar, não utilizando a respiração alta que é mais curta. Essa eu costumo fazer o aluno só sentir mesmo o movimento das intercostais, a expansão do pulmão. Então, quando entra o ar eu tento fazer ele sentir, tocar e sentir o movimento até do diafragma... no sentido de sentir o ar entrando e saindo com mais

intensidade do que normalmente numa respiração curta. Então, eu faço ele sentir bastante essa respiração. Então, eu não deixo ele encanar com o negócio de apoio, porque eu busco zero tensão. Eu acho que a respiração tem que ser algo como que numa aula de ioga. A gente vai respirando, o ar entra e sai... o cantar vai ser só esse ar saindo com controle, com estabilidade, com uma certa energia dessa coluna de ar. Não pode ficar dissipada ou estar socada. Tem que estar super estável e controlada. Eu acho que é isso que eu me preocupo só. Eu não fico pensando em apoio ou tensão.

O que você entende por apoio?

Apoio seria o trabalho do músculo diafragma. Na hora que a gente expira ele levanta e comprimi o pulmão. Essa compressão do pulmão empurra o ar pra ele passar nas pregas vocais e depois sair no ressoador, na cabeça, no osso da face. Esse apoio, se a gente ficar muito encanado nele pedindo para o aluno lá no começo apoiar, apoiar e apoiar, gera muita tensão na laringe. É difícil apoiar o diafragma, manter ele ativo, e manter a laringe solta. São dois movimentos contrários. Teria que ser a laringe relaxada e o apoio tensionado, o diafragma ativo.

Então, é difícil no começo o aluno detectar esses dois movimentos contrários. Então, eu prefiro, é muito mais seguro pra mim, saber que a laringe do aluno está solta, baixa e não está levantada e tal, isso é muito melhor pra mim. Eu vou trabalhando o controle do ar dele naturalmente, em vez de estar tensionando pela respiração e a laringe estar tensionada. Aí vem aquele monte de ar e para na laringe... aí causa fenda, calo. Então, eu não fico encanando com o apoio, com a expiração. Eu faço ele sentir bem a inspiração e a expiração. No fundo é uma questão de consciência da respiração que a gente não tem no dia a dia. Então, na aula de canto a gente começa a ter essa consciência, inspirar conscientemente e expirar conscientemente.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

A fonação eu faço os vocalizes mesmo. Registro eu também não gosto de ficar pensando em /n/ registros, o de cima, o de baixo. Eu gosto de pensar que a voz é a coluna de ar passando pela laringe e ressoa na cabeça e pra frente. Não é na cabeça falsete, é na cabeça girado e projetado. Então, eu não fico pensando em outras vozes que não sejam essa, em outras ressonâncias, eu só penso pra cima e pra frente. Então, o ar sobre pra cabeça, gira e vai pra frente.

Essas outras possibilidades... elas são muito de recursos, do que você tiver que fazer na música. Mas eu faço só quando o aluno está lá na frente já, bem num nível com a técnica básica já resolvida, quando eu já sei que a voz do aluno não vai ficar caindo pra garganta, quando a voz do aluno já está equalizada em toda sua tessitura e em todas as vogais, quando a voz não quebra ou desafina. Aí eu vou pra uma outra possibilidade de ressonância, ou utilizar um falsete, ou voz de peito ou alguma outra ressonância que não essa mais segura tecnicamente.

Então, pra você a questão dos registros está atrelada à ressonância?

Sim.

7. O que você entende por ressonância e como a diferencia do registro?

O registro... é muito difícil isso numa aula de canto popular. Justamente o nosso repertório não tem a escola preparada pra voz tenor, pra voz dramático, pra soprano lírico, soprano ligeiro e tal, no erudito tem. Você é soprano ligeiro, você vai cantar essa peça aqui. Você é tenor dramático, *spinto,* então, vai cantar isso aqui. A gente não tem. "Tem uma música aí, canta aí".

Então, o registro... eu foco mais a tessitura. No começo, não dá pra classificar, mas eu tento ir classificando a voz na minha cabeça pra que ele não se condicione, mas eu vou meio que tentando ver qual timbre é, onde rende melhor a voz, a tessitura dele.

Quando eu descubro a tessitura, o timbre e a voz do aluno, eu já sei automaticamente as mudanças de registro e as quebras. Então, ali eu só penso em não quebrar, em não mudar, em não "destimbrar", em não mudar a cor do [i], do [a]. Então, eu não penso em registro, eu penso em igualdade de som, de cor, de timbre, de afinação. Então, o [a] do mais grave ao mais agudo tem que ser o mesmo [a].

Por isso que eu não gosto de pensar em registro. Quando a gente pensa em registro, o registro se impõe. Ele vai aparecer e fazer a gente quebrar, mudar a voz. E como eu disse, naquele começo que eu quero uma técnica vocal segura e funcional, eu não acho tão sadio ficar pensando em mudar. "Ah, eu estou chegando no Dó aqui...eu vou quebrar". Então, é pensar num som e ir seguindo com esse som sadio em todas as notas e em todas as vogais. Então, está muito atrelado sim à ressonância. Eu simplifico, mesmo que no dia a dia seja difícil alcançar isso que eu estou falando. Então, eu simplifico o jeito de pensar. Não fico subdividindo o jeito de pensar. Eu vou pedindo para o aluno buscar um som só. Quando ele tem esse som mais

estabilizado depois de um tempo, estabilizou, conseguiu buscar esse um só, aí a gente busca essas outras coisinhas vocais de ressonâncias e sonoridades.

8. Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?

Tem. Sempre respeitando a linguagem que a gente está vendo especificamente naquela aula ou naquele semestre, nível. Respeitando essa linguagem tem sim uma sonoridade, uma coisa específica vocal, técnica a ser atingida. Às vezes, tem um tema que precisa que a voz esteja um pouco mais bem colocada, mais redondinha. E outro que é mais regional, que a voz tem que estar mais espetada, mais na frente. Então, depende sempre da linguagem musical de que você for fazer, do estilo. Aí sim, tem umas adequações vocais de ressonância pra fazer em cada aula, com cada aluno.

Por exemplo, tem aluno que tem a voz já muito espetada. Aí eu tenho que equilibrar a voz dele e trazer o lado redondo, a cobertura e tudo. Tem gente que é o contrário, que a voz é muito redonda e precisa trazer mais pra frente. Então, dependendo do repertório eu tenho que fazer um trabalho ou outro. Às vezes, no mesmo semestre, no mesmo nível eu tenho que pensar diferente a metodologia com um aluno e com o outro, no mesmo repertório, e fazer esses ajustes.

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

Bom, a princípio eu penso o canto ou a voz um instrumento como outro qualquer. A princípio, eu tenho essa escola de pensar tecnicamente mesmo, como qualquer outro instrumento. Então, o canto, até pela minha escola, minha formação no canto lírico, eu prezo bastante pela parte técnica, pelo conhecimento do instrumento, fisiologia. E eu vou costurando a minha metodologia a partir daí.

Então, primeiramente eu faço um trabalho técnico bem de base e daí eu vou colocando a estrutura do repertório. Eu vou aplicando a técnica no repertório de música brasileira que a gente usa no conservatório. Mas eu penso sim como um instrumento. Eu não diferencio: “Ah, a voz do cantor, a canção, a palavra...” eu fico bem focada no som do instrumento voz, porque eu acho que essas coisas mais subjetivas... interpretação e texto da voz cantada, é preciso ter

muita maturidade vocal do instrumento e até uma técnica resolvida pra começar a falar isso lá na frente. Porque a gente vê muito o contrário, primeiro se fala pra cantar e sentir, mas não trabalhar a voz como instrumento. Aí vem vários problemas vocais como consequência disso.

Então, pelo meu histórico com o canto lírico e também pela minha própria prática como cantora, eu sinto bem essa necessidade de trabalhar técnica primeiro e aplicar aos temas, às canções. E eu vou norteando o meu trabalho como docente e a metodologia é isso. Uma coisa bem da escola mais técnica.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Impossível. Pelo contrário, pelo contrário. A formalização vai dar liberdade vocal e técnica pra cada um fazer o que quer fazer. Então, pelo contrário. Eu acho muito mais fácil ficar tudo igual se você tem que imitar alguém.

Então, o que é canto pra você? Ou como é pra milhões de cantoras? A Elis Regina... Então, eu, Ana Malta, tenho uma voz super aguda que não tem nada a ver com a voz da Elis que é mais mezzo. Aí eu vou ficar querendo colocar a minha voz naquela forma, por causa da ignorância no sentido de técnica, da não formalização. Eu vou ficar ouvindo Elis e ficar querendo imitar Elis. A probabilidade de eu ficar com essa voz, por mais que eu me prejudique, é muito grande. Não que vai ficar igual, mas eu imitar, a imitação.... Eu acho que o não-estudo limita. Ele faz vozes iguais. O que faz vozes diferentes é o estudo, é a formalização.

Porque, por exemplo, mesmo o canto erudito, que é o mais tradicional, tem /n/ vozes. Então, a gente padroniza aquela sonoridade, beleza, mas dentro de um soprano tem /n/ subdivisões. E mesmo se a gente ouvir duas sopranos ligeiro, cada uma vai ter o seu timbre. Você percebe bem essas vozes. E não só o timbre, mas a musicalidade, o momento musical que tá, a experiência, a vivência.

Então, no canto popular é a mesma coisa. O estudo formal do canto, a partir do momento que dá a proficiência técnica e a adequação de linguagens, vai dar liberdade pra pessoa justamente parar de imitar e ir de ouvido e começar a saber qual é a sua voz, o que é samba, o que não é... isso te dá mais liberdade, não te prende, isso tudo te solta.

O estudo, ao mesmo tempo em que ele coloca as coisas no lugar, pensando em uma forma, em formar, ele também te permite olhar outros lugares. Então, essa organização, essa coisa que fica mais sistemática a princípio, te dá um respaldo pra ser livre depois, lá na frente.

Lógico que num comecinho ali, você tem alguns padrões e algumas coisas a seguir, mas que logo em seguida, vai te dar liberdade pra fazer a sua arte especificamente, o caminho que você quiser seguir.

Só que, claro, a gente tem que ter alguns cuidados pedagógicos. Tem que ouvir o aluno pra não ser uma coisa engessada. Já que cada aluno de voz é um instrumento. Então, é toda uma experiência com o aluno. Você vai ter que ter um cuidado, uma sensibilidade de formalizar esse estudo, mas sempre em prol da liberdade artística dele no fim do processo.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Adequação da linguagem. A linguagem é uma coisa muito séria e que está meio que se perdendo. É o sotaque da música, o sotaque de cada música, seu estilo. Então, você cantar uma música, você cantar um jazz sem usar pelo menos o mínimo da linguagem do jazz ali, fica muito incoerente. A mesma coisa no samba. Você cantar um samba fazendo... melisma... é incoerente. Não é da linguagem. Então, acaba que, por mais que sua voz esteja colocada, você esteja cantando afinado e tudo, acaba soando inadequado.

É o sotaque. Você percebe que tem alguma coisa estranha. A pessoa "tá" falando em português, mas "tá" com sotaque de inglês. Você percebe. Então, o legal é não perceber. É legal você cantar um samba na linguagem do samba... principalmente os nossos ritmos, a gente ter essa autonomia: "Quero cantar um samba, quero cantar um frevo". Então, eu sei mais ou menos como soa.

Claro que não dá pra gente ensinar profundidade. É muito estudo. Só no samba teria que estudar muita coisa. Mas, assim, pelo menos uma ideia de como interpretar, de onde você acentua aquela nota, onde não acentua, que recurso vocal você usa, que recurso não usa. Isso é muito importante.

Então, para o professor de canto é muito importante que ele esteja munido dos conhecimentos das linguagens dos estilos. Porque, se não, pensando também nesse agravante de cada aluno ser um instrumento e vir com algum conhecimento vocal prévio, fica muito fácil se perder, o professor mesmo se perder com cada aluno que entra. Cada aluno é uma voz e vem de uma escola. Um gosta de gospel, outro gosta de... Então, é difícil. O professor precisa ter esse norte muito bem definido na cabeça. Ele tem que passar a linguagem com bastante propriedade.

Agora pedagógicas... o saber ouvir, o diálogo entre aluno e professor. Você saber de onde ele vem, a história dele, o conhecimento prévio, a vivência dele, de onde ele vem, qual a vivência com a música dele, o que é a música pra ele ou onde ele quer chegar também com a música. Então, você saber onde...nesse intervalo todo aí do contato dele com a música onde ele está hoje e pra onde ele quer ir. Ele quer ser um educador musical, ele quer tocar, ele quer executar...

Então, isso é muito importante, ter esse cuidado de ouvir, de entender as dificuldades e facilidades do aluno também, e saber dialogar. A cada aula dialogar e sempre ir avaliando de maneira processual. Então, cada aluno é um instrumento e cada aluno tem um processo. Não padronizar a avaliação. A avaliação tem que ser processual. Aquele aluno /x/, ele evoluiu quanto? Claro que a gente tem um conteúdo a cumprir, um basicão, mas sempre esse basicão "tá" em prol da evolução processual de cada aluno. Então, acho que, pedagogicamente, é ter esse contato, essa troca, essa interação aluno-professor é muito importante.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Eu penso numa crescente técnica com a crescente harmônica e das composições. Mais ou menos como a gente faz aqui mesmo. Então, tem uma crescente cronologia que respeita a crescente do estudo técnico de cada aluno, que respeita também a própria evolução harmônica da história da música brasileira. Então, eu acredito nesse processo.

Começando de coisas mais simples. Claro, sempre dentro da música brasileira. Então, com sambas mais simples, com acordes sem tanta extensão e a melodia simples, enquanto o aluno está aprendendo a colocar a voz, e a afinação. E aí, conforme vai evoluindo as músicas também na história cronológica do Brasil... a cada década tem meio que uma evolução harmônica e de estruturação musical. Então, a melodia acompanha isso também, os arranjos, o jeito que começa a ser escrito tudo, as letras.

Então, essa construção cronológica, esse processo que também tem esse contexto histórico, também ajuda a gente adequar a linguagem. Isso eu acho interessante. Eu gosto de pensar nesse processo assim, de ir crescendo junto, tecnicamente e harmonicamente e sempre essa... tecnicamente e musicalmente no geral, harmonicamente, a parte das linguagens também, dos ritmos. Então, tudo é ao mesmo tempo assim, fica uma crescente meio que... mais coerente do que já começar com uma coisa muito difícil vocalmente.... Eu acho que é legal sempre estar

respeitando essa evolução que meio que acaba sendo cronológica também, a nossa história da canção.

E quando você fala em um desenvolvimento técnico, do mais simples para o mais complexo, acompanhando essa história. O que você enxerga dentro do que você chama de desenvolvimento técnico?

O domínio daqueles itens que eu falei anteriormente. Domínio da afinação, domínio da sua equalização vocal, domínio do timbre, possíveis recursos vocais que você possa usar aqui ou ali com essa autonomia, com essa consciência. É controle, autoconhecimento no instrumento, controle técnico. Acho que isso é que é, pra mim, o que vai norteando esse caminho. O aluno tem que ter esses elementos dentro dele, resolvidos.

A princípio penso que se deve dar um respaldo bem legal da fisiologia da voz. Então, como que funciona toda a produção vocal, o aparelho fonador, respiração diafragmática. Dar essa visão para o aluno. Porque a gente não vê; o nosso instrumento é interno. Então, tem que deixar bem visual para o aluno o funcionamento do instrumento voz. Diferentemente do piano que você vê ali como funciona, vê até as cordas, o nosso instrumento voz não é visível. Então, tem que deixar isso muito claro para o aluno. Então, eu começo daí. Depois, especificamente do aparelho fonador, ressoador e assim vai.

13. **Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas?** ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

É sempre por vocalizes. Então, eu sempre divido a aula. A aula tem cinquenta minutos. Aí nos alunos iniciantes eu divido quase que meia hora de técnica, entre vocalizes, respiração diafragmática, exercício de respiração no geral, equalização vocal, fonação ali com todas as vogais, procurando também entender e conhecer a tessitura do aluno, conhecer o timbre... Então, eu começo esses trinta minutos e depois vinte minutos eu aplico esse conhecimento técnico aí no repertório específico, na canção que a gente tem que fazer naquele semestre. Então, é mais assim por vocalizes.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Normalmente eu começo com a soltura muscular de ombro, pescoço, com um alongamento pra tirar a tensão da musculatura de ombro e pescoço. Depois, eu já vou para os vocalizes, fricativas, com vibração de lábio e de língua pra fazer aquela limpeza na laringe. Às vezes, no começo faço alguns de ressonância, de *bocca chiusa*. Aí, quando o aluno vai ficando mais pra frente na técnica, eu já vou pros vocalizes mesmo, que eu costumo fazer uma vogal de cada vez. Às vezes, eu vou "linkando" duas vogais num exercício só, numa frase melódica só e depois eu vou pra música.

Então, geralmente dá de 15 a 20 minutos, dependendo do aluno, nesse aquecimento corporal e vocal e o restante, os outros 30 minutos, são do repertório mesmo, da aplicação da técnica no repertório e também interpretação.

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

Não tem uma escola definida porque são várias escolas. Essa minha formação no canto lírico também e concomitantemente eu fazia o popular. Então, isso me dava várias saídas vocais pra aplicar em diferentes repertórios. Eu também cantei nove anos no coro profissional no conservatório, que era outro tipo de voz e eu tive que aprender a timbrar. E a gente no coro fazia vários repertórios, tinha sacro, tinha spiritual, tinha muitas coisas brasileiras.

Então, eu fui pegando de cada escola o melhor pra mim. Fui desenvolvendo em mim mesma o meu jeito de resolver as coisas, a sonoridade vocal pra que ficasse bom em cada repertório. Claro que a gente não consegue se especializar em todos, mas dá pra ter o ajuste ali, dependendo do repertório.

Então, é como que um retalho de técnicas vocais. Porque eu uso muita coisa que, se for ver, é do musical, essa coisa que é mais pra frente. Está colocado, mas é mais pra frente. O som no dente que eu falo... esse som é muito dos musicais, que está mais ligado com o Belting. Mas daí tem a parte do canto lírico também, que eu uso muito: o giro, a cobertura. Aí tem a coisa da música brasileira, que é essa voz mais branca, mais clara, mais natural e próxima da voz falada. Então, de cada um eu peguei... a escola de cada um desses elementos eu fui estudando em mim e depois fui passando para os alunos assim, dessa forma mais empírica, dependendo do repertório, muito prática.

Não tem uma terminologia, mas uma função que eu vou ter que dar pra aquilo ali. Então, eu uso a técnica em função do repertório. E é bom ter todas as escolas na cabeça. Eu acho que todo cantor deveria ter, estudar pelo menos um pouquinho de cada uma dessas coisas pra saber mesmo como funciona uma coisa, como funciona outra, o que precisa fazer com a voz, como colocar no repertório.

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

Pode ser flexionado sim. Pode e deve. Eu acho que o processo pessoal do aluno tem que estar acima de tudo. Só que a gente tem também o lance do conteúdo, da escola em si, do Conservatório. Então, você tem que cumprir quesitos básicos ali pra aquele semestre /x/, pra aquele nível. Então, claro, que dentro desse semestre a gente tem alguns conteúdos pra passar e pra clarear até o final do semestre, mas sempre vai ser levado em consideração o processo do aluno.

Então, às vezes dois alunos no mesmo semestre vão entender de uma forma diferente esse mesmo conteúdo, naquele mesmo nível. Então, um entende uma coisa mais rápida, outro mais lenta. Então, não dá pra não levar em conta a coisa pessoal mesmo, de cada aluno.

A gente tem um nível, um teto... "isso aqui tem que ter", um padrão pra aquele semestre do que ao menos tem que ter. Mas tem uns que chegam e ultrapassam, outros chegam próximo. Então, aí vai da evolução pessoal de cada um. Mas dá pra se flexionar isso sim.

E esse 'esperado' de cada um dos níveis... você tem isso mais como algo das tuas aulas ou o conservatório tem isso definido pra todos os professores?

Eu acho que, pelo menos aqui no MPB/Jazz, conversando com os meus colegas, é meio que geral. Todo mundo faz essa... tem esse jogo de cintura com cada aluno, com cada nível. E também vai acontecendo de que quando vão subindo os níveis, é logico, os critérios vão mudando e vão ficando um pouquinho mais específicas as coisas pra serem consertadas. Então, esse jogo vai ficando um pouquinho mais forte.

É claro, no começo você vai ainda adequando o aluno a essa estrutura. Mas depois ele já vai pegando o jeito, esse funcionamento e aí também a gente já tem também um outro crivo, se é que dá pra dizer assim. Mas eu acho que é geral. Todo mundo tem... ou pelo menos a maioria, de ir avaliando o aluno processualmente.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

Você diz no sentido de como desenvolver a identidade vocal do aluno?

No sentido de... se há uma conciliação do aspecto sistematizado e institucional do ensino ao mesmo tempo em que se desenvolve ou se valoriza a identidade vocal do aluno. Há espaço para isso? E se sim, como?

Aí a resposta está no processo, no fazer musical do aluno. Não adianta ele vir aqui, de sete em sete dias, e vir fazer aula e chegar em casa e não colocar isso em prática. Então, a prática é que vai dar essa resposta. A prática do aluno extra conservatório. Então, ele colocar em prática ali... Claro que o ideal é ele colocar em prática as coisas que a gente está vendo aqui. Mas também tem outras possibilidades, às vezes o aluno canta em outro lugar que não é esse repertório, mas é a prática desse aluno que vai dando o norte da identidade musical, a identidade vocal dele, é só ele quem sabe, é o trabalho dele.

O professor dá uma ideia mais técnica de como ele pode chegar com maior proficiência naquele som que ele almeja. Que na verdade, se a pessoa já vem com uma ideia musical, com um querer, com uma coisa que é genuína, que está nele, mas não consegue passar para o instrumento. Então, o professor ajuda a passar para o instrumento dele. E, com essa prática dele extra conservatório, ele vai chegando no som dele, vai chegando na identidade musical dele. Só que pra isso é preciso essa estrutura do conservatório, das aulas, do professor aqui e também essa prática dele, extra conservatório.

Se estiver faltando um desses alicerces não dá muito certo ou ele vai demorar muito pra descobrir o som dele, vai ser muito tardio. Quanto antes ele já coloca em prática, ele já vai se achando, tendo essa experiência de colocar em prática o que está aprendendo aqui, que é muito gostoso, de ver o que dá certo e o que não dá. É na hora do ‘vamos ver. É aí que as coisas vão aparecendo. Então, isso vai vir muito da experiência dele na prática, achar o som dele.

Então, aí, é claro que a gente não pode influenciar no sentido de desviar do caminho dele, mas acaba influenciando. É um conhecimento que a gente tem que passar também que às vezes ele não tem. Vamos dizer no caso de alguém que nunca ouviu samba. Então, ele só cantava gospel. Então, ele vai ouvindo samba aqui em aula, ele vai fazendo escola de samba, a matéria complementar, e vai sacando, vai vendo que é legal... Então, de certa forma eu desviei o caminho dele. Ele queria cantar meio gospel, mas é um desvio que vai ajudar, dar

musicalidade pra que mesmo se na carreira profissional dele ele quiser cantar gospel, ele vai cantar com mais musicalidade, com mais proficiência e com mais autonomia.

Então, você vê, o conservatório serve pra dar autonomia musical e pra, aí sim, a identidade dele ficar com respaldo. Esse respaldo musical pra poder escrever um arranjo, pra poder manter uma harmonia, tirar uma música. Então, é essa autonomia que o conservatório dá. É claro que às vezes dá uma desviada no sentido de "Olha que legal que é o samba", mas é pra acrescentar outras ideias pra ele seguir no caminho dele de identidade vocal.

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Em relação à avaliação para o ingresso do aluno, primeiro é lançado um edital... de canto, especificamente, geralmente eles têm que cantar três peças: uma de livre escolha, dentro do repertório e dos compositores brasileiros que a gente tem aqui; uma *a capella*; e uma de confronto. Então, são essas três peças pra eles cantarem.

Aí a gente avalia nessas três peças várias coisas no teste pra ingresso. Então, a afinação, se o aluno, se o candidato tem algum problema vocal sério, isso acontece, às vezes a pessoa vem com ar na voz... musicalidade, a melodia, se a melodia está sendo cantada corretamente, a interpretação dentro da linguagem da música que ele escolheu. Então, quesitos desse tipo.

E no teste já com o aluno, basicamente a gente segue os mesmos quesitos: afinação, respiração, aquela coisa de técnica que a gente ficou passando naquele nível /x/... Então, se o cara está respirando certo ou não, se a voz "tá" na garganta ou se ela está sendo emitida da maneira correta. E... linguagem do estilo que está fazendo.

Nos níveis mais avançados a gente coloca o universo da improvisação vocal e aí também já avalia isso. Mas é basicamente, para o ingresso e em aula, são os mesmos quesitos de avaliação. Só que, claro, com o conteúdo vai agregando outras coisas. Quando o conteúdo vai ficando mais extenso, e tem mais coisas pra ver a gente vai acrescentando outras coisas.

Mas é, basicamente, afinação, adequação da linguagem, improvisação, conhecimento da melodia, do tema e técnica vocal como um todo.

E como é que se dá a questão da banca? Como é que se dá esse momento de mais de um professor avaliando?

É sempre consensual. A gente sempre conversa no final. Geralmente um fala do seu aluno, e a gente fala do aluno do professor. Então, é muito interessante porque a gente vai observando sem acompanhar o aluno do colega, a gente vai observando a evolução dele nas provas. A gente conversa muito disso “Poxa, tal aluno melhorou pra caramba tal coisa, tal quesito que na última prova estava ruim, mas melhorou e resolveu”. Ou “Não, aquele piorou tal coisa”. Aí a gente conversa e consensualmente combina a nota.

19. Como é sua relação com seus alunos?

É até difícil falar disso, porque assim, eu tenho uma dificuldade de não misturar as coisas. Eu acabo misturando muito. Eu fico muito amiga dos meus alunos. Até por esse processo de eu entender bem como é, eu já passei por isso. Existe muita empatia. A gente já passou por isso. Então, você entende o processo em que ele está, de descoberta, de sonho, do que ir atrás, do que não. É tão bonito isso! E aí é difícil nessa empatia você não virar amigo, sabe?

Eu viro sempre amiga dos alunos e tal. Claro, que alguns acabam sendo mais porque muitos moram junto aqui. Aí a gente sai junto também, tem as canjas e os encontros musicais que a gente se encontra por aqui.

É difícil falar porque às vezes acaba até mesmo misturando as funções. Às vezes, eu estou ali numa aula e estou sendo professora, aí chega um assunto e eu já estou sendo amiga. Então, tem que saber diferenciar bem. Eu hoje já estou mais preparada pra isso, porque no começo era bem difícil. Hoje eu consigo me organizar melhor com isso aí. Mas minha relação com eles, com todos, graças a Deus, é uma relação muito boa de amizade, de interação, de troca real, de dúvidas deles e minhas também e eles me ensinam muito. Então, a gente vai trocando demais.

É bem aberta essa relação, de conversa livre. Não é hierárquica, eu não sinto uma hierarquia. A gente tem coisas aqui pra cumprir que eu estou norteando, mas não de uma maneira hierárquica, mas sim nessa interação livre. É uma relação muito boa.

20. **Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto?** ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

Olha, elas se integram sim, mas tem algumas lacuninhas ali, que é justamente o que a gente está conversando bastante, está revisando tudo isso aí. As lacunas são justamente essas coisas que falta para o cantor, essa parte mais harmônica, que já resolveu muito com as aulas de piano complementar, com as aulas de improvisação, que ficou obrigatório para os cantores.

Então, às vezes na prática, o cantor antigamente era muito de ouvido. Agora a gente já está começando a colher os frutos, que já há um tempo tem essas aulas de piano complementar e improvisação. A gente já está colhendo os frutos de sair dessa esfera só do ouvir pra saber harmonia, saber o que "tá" fazendo, saber cantar o improviso e as escalas além de cantar o seu tema bem, com técnica... saber essa parte harmônica.

Então, as lacunas estão entre as disciplinas nesse sentido, porque às vezes o cantor está meio que atrás dessa corrida ainda. Mas ele já está chegando. Então, os instrumentistas harmônicos, o pianista por exemplo, ele tem mais facilidade, de ouvir uma harmonia, de saber um pouco mais dessas coisas e o cantor estava lá atrás. Mas com essas aulas e com outras disciplinas sendo exigidas, eles têm já chegado bem próximo ali.

Então, eu acho que tem relação sim. Está bem costurado essas coisas. Dá pra, se o aluno quiser, sair com bastante formação musical daqui, sair bem preparado.

21. **Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?** ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

Eu acho ainda que Tatuí é uma escola dos sonhos de música. E não é porque eu sou cria daqui ou porque eu dou aula aqui. É porque eu vejo na prática um aluno chegar sem saber nada de música e sair tocando tudo, cantando, escrevendo arranjo. Eu vejo isso dando aula há nove anos, como professora eu vejo. Isso é muito... sai muita gente que entrou sem saber e sai sabendo muita coisa de música. Então, eu só posso dizer que o processo é muito bom. Tem coisas pra alinhar, tem essas lacunas que sempre estão, mas o legal é que sempre focado na evolução do aluno, sempre pensando nele.

Então, “Isso aqui não está funcionando, o que a gente pode fazer pra resolver? Vamos colocar piano complementar... Os alunos estão com dificuldade de tocar frevo, então, vamos fazer uma aula de percussão complementar para o cara entender como são as rítmicas e poder tocar”. Então, tudo a gente vai achando soluções pra não ter essas lacunas. Claro que sempre tem uma coisa ou outra, mas aí com o tempo a gente vai resolvendo.

Mas no geral eu acho que é uma escola pra: “Você quer aprender a tocar? Vem pra Tatuí. Você quer tocar? Vem pra Tatuí” É uma escola que resolve. Vai resolver suas coisas técnicas e vai te dar autonomia, possibilidades de trabalhar em qualquer lugar que você queira com música, desde educador musical, se você quiser dar aula pra criança, se você quiser tocar numa orquestra... o conservatório dá essa... ele tem essa preocupação com o aluno.

Então, você entrou sem saber nada, você vai sair pronto. Claro que isso aí também vai depender do seu caminho e da sua prática extra conservatório, a continuidade disso, mas eu acho o processo muito bom.

E em relação aos alunos que saem daqui... eles não só saem preparados para o mercado de trabalho, mas eles saem daqui como influenciadores musicais. Cada um na sua cidade, na sua área: um da aula, o outro vai cantar em um grupo... Os que saem daqui eu vejo que saem de uma maneira muito ativa na vida musical de outras pessoas. Não só saem prontos pra tocar, mas saem com louvor, influenciando, dando aula e motivando outros alunos ou outros músicos. Saem com bastante preparo e com bastante ação no cenário musical.

BEATRIZ GOES ESPÍRITO SANTO

42 anos

Pedagogia (Unimar)

Professor na instituição desde 2018

Entrevista realizada em: 06/02/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Bom, eu comecei dentro do ambiente familiar. Pra mim, a música sempre veio acompanhada das minhas figuras de base, então, mãe, pai e avós. A minha avó paterna foi cantora da rádio Atlântica em Santos, apesar de esse fato eu descobrir mais tarde. A minha avó materna foi professora de canto orfeônico. Meus pais são músicos, meu pai multi-instrumentista e minha mãe é pianista, mas já foi cantora e violonista também. Meu irmão é contrabaixista.

Então, eu sempre vivi imersa num ambiente familiar com muitos músicos dentro de casa. Bastante gente. Minha mãe tinha uma Big band, tinham ensaios em casa. Então, ia todo mundo pra lá. Eu também ia aos shows. A linha que eles seguiam era uma linha instrumental. Já teve um momento que ela era de bossa nova e jazz, por conta das noites em que eles trabalhavam, trabalharam na noite por muitos anos. E depois esse momento foi para o trabalho autoral.

Essa linha de trabalho autoral, sempre música instrumental, não tinha nenhum cantor na minha casa, nem pra cantar tema instrumental. A primeira pessoa que eu vi cantando tema instrumental foi a Jane Duboc. Ela foi minha professora por alguns anos. E a Jane Duboc eu gostava, fazia muito bem e era minha referência. Eu ouvia ela nas gravações, antes de ter aula com ela. Quando eu era bem criança eu já ouvia ela. Ela gravava nos CDs do meu pai. Eu sou filha do Arismar do Espírito Santo e da Silvia Goes. E a Jane Duboc cantava e eu começava ouvindo ela. Foi quando eu comecei a cantar música instrumental, com nove anos. Numa época que não era moderno, nem contemporâneo. Era apenas um estilo que o SESC deixava as pessoas tocarem.

Na rua eu ouvia os festivais de choro e no SESC eu ouvia instrumental. Então, instrumental era quase ligado à SESC, assim de poder ouvir. Mas não era esse glamour da música instrumental que é hoje, no sentido de todo mundo querer cantar isso ou estar começando a conhecer. Era um lance super underground e mais do que underground, era natural pra mim. Então, eu tinha tipo nove anos. Eu não estudei música. Meus pais optaram por não influenciar na nossa escolha. Então, eu não havia estudado, só ouvido muito. Mas eu cantava já nos shows com eles. Então, eu não sabia o que era A, B, improviso, volta. Eu decorava o improviso da pessoa no CD, cantava no show até o fim e voltava.

Eu fui começar a estudar quando eu fui ao festival de Campos do Jordão com a Jane Duboc. Aí eu fui descobrir o universo de pessoas que estudam música. Porque até então, eu só conhecia o universo de pessoas que tocavam. Então, o Hermeto ia lá em casa, Toninho Horta, Edson Montenegro, Proveta, o Gil. Não tinha cantora. Então, se bobeasse eu ia achar que não existia cantor no mundo.

Antes de eu ir para o festival, meus pais foram jurados de festival de música. Então, eu tinha muito acesso à discografia do que era produzido, o que me abriu muito o apetite também pela música contemporânea popular e estilos diversos, tipo escola de samba, samba, rock e, mais obviamente, talvez pela influência harmônica, o que eu ouvia mesmo desde pequena era Elis Regina, depois eu volto nela porque ela é um lugar importante pra ficar e sair.

Fui lá com a Jane Duboc fazer aula. Conheci um monte de cantor. Marcelo Preto fez aula comigo... foi ótimo. Eu tinha zero teoria ali. Estava caindo de paraquedas. Eu passei no teste pela glória do Senhor. Porque toda a minha valorização era em cima da prática. Então, eu não tinha vivência de estudante... formal.

Isso que eu ia comentar. Não formalmente, mas como estudante tinha um caminhão nas costas já, não é?

Eu fui descobrir isso já me formando em pedagogia. Eu fui descobrir que eu sou estudante sim, depois da pedagogia, que é a relação do tipo de estudo. Então, o estudo formal, que te leva academicamente, que é maravilhoso, te dá uma base, ele é só um caminho.

Fui lá pra Jane. Fiz a aula e já estava acabando o colégio. Eu sempre gostava de estudar. Lá em casa todo mundo partiu pra música antes de terminar o colégio. Eu quis terminar. Eu fui a primeira da família inteira, dos Goes e Espírito Santo, a conseguir terminar, a entrar na faculdade e terminar. Todo mundo conseguiu entrar na vida musical antes e se fortalecer antes. Por algum motivo eu precisava continuar. Eu sou formada em pedagogia, numa linha humanista, numa linha bem contemporânea.

Bom, depois dessa oficina eu fiquei um pouco contrastada porque eu não sabia mais o que eu queria fazer. Que é aquela coisa, quando você vai viver com mais gente te dá um choque. É muito emocionante, muito legal, mas dá um pane. Aí eu fui viver, vamos dizer assim. Privilegiei viver do que estudar a vida musical. Então, eu fui viajar, fui ter banda de rock, de blues, de reggae. Não tive banda de reggae e nem de rock, mas na de blues a gente cantava os dois. Fui ter banda de blues, viajar com eles pra fazer show. Fui ser gente, segundo as minhas próprias palavras, antes de ser músico. Talvez porque eu soubesse da extrema devoção que é virar músico. Aquele glamour do palco é tudo mentira, não é? Muitas horas de estudo.

Aí eu só fui conseguir fazer o primeiro show com 24. Acho que todo esse estado de aprendizado que é absorver o mundo interno de caso e o mundo externo à minha casa. Eu fui dar a volta no mundo. Quer dizer, é num bairro quase, o mundo tem muito mais coisa. E eu descobri muito a questão interna. Fiquei trabalhando muito o receber. Aí eu falei "Tá, recebi. Agora eu preciso pontuar." Então, o meu primeiro show foi com 24. E eu comecei... eu não queria pegar o repertório que eu ouvia só. Eu queria ter um norte. E nessa época eu ouvia muito Elis Regina, desde os 16. Porque inevitavelmente, eu não tinha o que fazer. Era um som muito agressivo. Não era um som que dava pra ouvir e pular de faixa. Tinha que voltar a faixa e entender por que ela estava sofrendo tanto. Então, eu lembro de mim com 16 anos tentando chegar naquela nota "no dia..." (Na batucada da vida, de Ary Barroso). Eu tentava. Não tinha. Eu tinha voz de soprano, bonitinha, toda limpinha, sem idade nenhuma ali. E eu não entendia aquilo. Eu acho que eu peguei até uma depressão por causa da Elis Regina. Aí eu ficava muito chocada com aquela profundeza. As mais conhecidas eu nem gostava, porque eu queria as mais desconhecidas pra eu entender como ela sofria sem fazer sucesso. E eu ouvia tudo de tudo de tudo dela e fiquei atordoada. Mas eu fiquei tão atordoada que eu não conseguia cantar.

Então, eu sempre tive um mundo interno muito grande de absorção e reflexão sozinha e, ao mesmo tempo, uma necessidade profissional de colocação. Então, pensa, nessa época não tem rede social. Nessa época eu tenho algumas amigas cantoras: Adriana Godoy, Luciana Alves, Tatiana Parra e cada uma fazendo um trabalho muito distinto uma da outra. Então, não era um grupo. Eu não estava na universidade. Ou seja, era meio à deriva.

Aí eu me distanciei da Elis Regina. Eu cantava nos bares da vila Madalena. Fazia bossa nova e jazz. Eu cantava com a minha mãe no Hotel TransAmérica, bossa nova e jazz. Então, eu fazia, desde os 16 anos, eu fazia noite, a noite que existia. Então, tinha um bar ali, tinha um hotel, um evento, mas pra quê? Pra levantar repertório e sustentar a voz. Até então, eu só tinha feito aula de canto com a Jane Duboc, mas por um curto tempo. Assim, foi no festival, depois

foi na casa dela, enfim. Não era uma preparação vocal. Ela tinha me dado um monte de coisa pra fazer e eu fazia.

Ainda era a época que o que o professor de canto mandava a gente jogar a voz na parede. Eu ia embora das aulas. Eu falava "Valeu, obrigada. Eu gosto do seu trabalho, mas eu não vou fazer aula.". Porque pra mim era um absurdo jogar a voz na parede. Eu queria morrer, mas eu não ia jogar a voz na parede.

Quando eu, em determinado momento, paro de fazer essa noite, esses bares, porque de certa maneira eu já levantei um repertório pra fazer três horas de noite sem entrar no Djavan, que eu ouvia muito, mas não tinha condição de cantar porque eu falava "Não tem minha cara". Eu não conseguia me ver cantando Djavan. E eu amo Djavan. Agora tudo bem, mas acho que na adolescência musical eu tinha que cantar alguma coisa que tivesse a ver com a minha cara. Ou seja, só fui cantar rock, blues, e depois fui fazer evento, que era uma coisa sem identidade

Mas eu aprendi muito fazendo. Porque como eu não tinha que convencer ninguém de nada, eu só tinha que cantar, eu aprendi o lugar das notas. No início o cantor iniciante se encontra ali com uma canção de bossa nova que tem uma extensão vocal gigantesca e se ele coloca tudo na mesma região fica chato pra caramba. Então, essas profundezas... eu comecei a ouvir Tony Bennett, Ella Fitzgerald. Eu fali "Olha, vou por profundidade nessas notas" E isso foi uma escola pra mim.

Durante os eventos eu tinha que aprender a cantar em inglês. Então, eu tinha que ouvir alguém cantando em inglês e foi a Ella e o Tony que me deixaram mais feliz. A Ella me chamava a atenção como ela ia em todas as notas muito bem definidas, e como ela fazia a fina e de repente a louca do nada, e surtava na mesma música, oitavava, improvisava e voltava uma lady. Foi a maior roqueira que eu já ouvi na minha vida. Eu pra mim o jazz tem mais essa cara do quebrar do que o elegante. Mas o evento jazz era elegante. Era uma roupagem elegante, bonitinho. Que é muito isso evento hoje, mas musicalmente falando do que importante, porque senão a gente fica uns velhos falando.... musicalmente o jazz chegou nesse lugar de poder quebrar um padrão animal e voltar.

Quando eu saí desses bares eu fui cantar samba. Eu falei, "Bom, já cantei bossa nova, já cantei Elis Regina no barzinho. Já fiz jazz, já fiz evento. E agora? Porque eu não posso ficar nisso, senão eu vou morrer". Então, fui lá no bar do Ó do borogodó ver os músicos tocarem samba-choro. Ficar ouvindo o Zé Barbeiro tocar violão. Então, a minha referência ainda era o instrumento. Eu não conseguia sair do instrumento pra ter referência vocal.

Aí eu pegava a música. Pedi pra ele uma vez, pra montar um show comigo. Eu, ele, Júlio César, Fabrício no cavaquinho e foi no Village Café. E aí a gente separou um repertório do

Wilson Batista. Então, eu cantava “Eu tenho que fugir, de trem ou de vapor, talvez possa esquecer...”. E eu ouvia Cristina Buarque cantando essa notícia e eu achava aquilo muito louco. E ela com aquela voz macarrônica. Eu achava aquela voz maravilhosa.

Então, eu estava vindo de uma excelência vocal pra uma excelência de vida. E eu adorei. Aí eu comecei a cantar isso. Descobri que eu não conseguia cantar roda de samba, que eu não tinha essa malícia. Eu sou muito mental pra cantar roda de samba e eles são mentais, mas eles têm malicia. Eu vou super organizando, controlando, segurando. Eu tenho um monte de amiga de roda de samba. Eu não conseguia cantar em roda de samba. Eu cantava com a roda, mas um repertório /x/, eu não fazia o samba partido-alto. Aí descobri também que existia o partido-alto. Então, quanto mais eu caminho na música, mais eu vou descobrindo tudo o que existe na prática, e não na teoria dos livros.

Mas quando eu fui cantar samba eu caí com o Zé Barbeiro e uns violonistas que seguiam o mesmo padrão de harmonia que eu seguia em casa, que eram padrões de desafio. Pra mim esse papo de ter o acorde certo na hora certa que não aconteceu, foi acontecer muito depois. E é o que está acontecendo hoje, mas eu chego lá.

Quando eu caí pra cantar samba eu peguei esse samba crônico. A escolha pra eu pegar o samba da década de 1930 e 1940 foi pela minha condição de cantar. Eu não tinha condição de cantar o outro samba, sabe, de Moreira Silva pra cima. Eu não tinha isso. Então, eu fiquei na década de 1930 e 1940 e esmiucei ela. Foi quando eu virei pesquisadora. Aí eu e o Instituto Moreira Sales, era Deus no céu e (risos). Pesquisei toda a obra do Wilson Batista, toda a obra do Geraldo Pereira e fui entendendo quem era essa pessoa, o contexto social que ela vivia, selecionei as músicas que eu queria cantar de cada um, e cantei.

Aí eu comecei a fazer também show sobre eles. Era uma maneira de formatar o meu produto. Aí precisei de dinheiro e fui trabalhar como *backing vocal* da Wanessa Camargo. Vou te contar uma coisa, mudou muita coisa quando eu entrei lá. Mudou no sentido social. No musical só confirmou uma tendência minha. Eles queriam cada vez mais norte-americanizar o canto e eu não tinha a menor paciência pra isso e eu não fiz mais. Eu saí por conta disso. Mas, aí foi a hora que eu descobri que não existe coisa ruim, existe o que eu não sei fazer. Senão é muito a gente ser elitista. Aí chega você na minha frente com toda uma história, com uma música... é você pegar um aluno de canto que está cagando pra MPB elitista. E você “Não, porque a MPB, porque a música instrumental... ah, me poupe!”. Ou então, pior clichê: não pode por ar na voz. Aí eu só ponho a Concha Buika. “Vamos ouvir, fica com ela”. Então, eu acho que você se ligar socialmente com a música ajuda a fazer suas escolhas, te ajuda a dimensionar

o papel seu papel no mundo, inclusive como cantor, pra que você existe, pra que você está lá, pra que você canta.

E eu tentei fugir bastante de exercer a profissão sem exercer essa pergunta, porque eu não queria ser *crooner* e não queria ser cantora de estúdio. Eu não queria ser cantora sem sentido porque eu também sei escrever, dar aula pra criança. Eu podia ser outra coisa. Então, pra cantar tinha que ter um sentido.

Então, eu cantei um tempão com a Wanessa. Aí a Tati não pode fazer a Sandy. Eu fui fazer e falei "Como que eu vou fazer a Sandy". Essa época eu me considerava uma mezzo. Já não tinha mais a flexibilidade dos 16 anos. "Como é que eu vou fazer". Liguei pra um professor de canto amigo meu, professor de musical. "Oi, tudo bom? Você me dá aula de canto?" "Nem ferrando!". Aí eu pedi pelo amor de Deus. Porque ele entendia que o meu lugar era o da expressão, então, ele não queria me dar aula porque eu já estava resolvida nisso e não tinha problema vocal. Eu disse que agora eu teria que dar a nota certinha, precisava daquele agudo que só Jesus dava. Aí fui fazer aula com ele, Rony. Ele era formado na UNESP, teatro musical, preparador vocal.

Aí o Rony mostrou pra mim o trato vocal. Eu já cantava há muitos anos quando eu vi a foto da laringe, quando eu fiz o meu primeiro exame da prega vocal, quando eu contratei um otorrino para a minha vida, quando eu fiz inalação. Eu já estava ali na carreira há milênios. Eu já estava até começando a definir meu estilo, ou seja, teoricamente a minha técnica.

Aí o Rony me passou um pendrive e me disse "Some daqui. Eu não vou te dar aula". Eu peguei o pendrive e treinei por dois anos. Então, eu digo que foram dois anos pra minha voz subir, sair do registro de voz falada ou daquela questão de cantar e a voz aquecer na segunda entrada, porque todo cantor de noite sabe que o começo é difícil, o meio é genial glorioso e o final é estupefante e morte, fim. E aí, inclusive, o cantor acaba muito se envolvendo com a noite e perde a própria delicadeza porque está na noite, mas isso também é uma escolha. Na segunda entrada, querendo ou não, sua voz vai funcionar.

E eu tive a opção da minha voz funcionar na primeira entrada e até de eu parar de fazer o bar porque a minha voz começou a funcionar mesmo. Eu falei "vou é pegar esse repertório e fazer um show". Aí eu peguei outros músicos, porque eu descobri que os músicos do bar talvez não tivessem esse perfil. Peguei uns que entendiam de palco, de arranjo, de harmonia, de conceito e topavam ensaio. Virei uma lady. Minha vida mudou completamente. Eu fazia técnica vocal. Aí se organizou e eu montei show. Cantei Carmem Miranda, canto até hoje, mas fiz muito show por, sei lá, cinco anos. Li tudo de Carmem Mirando Até hoje tem um olho da Carmem Miranda em mim. Tenho que tomar cuidado quando subo no palco pra não trazer ela.

Fui fazer aula de dança contemporânea com a Patrícia Noronha, porque eu não sabia o que fazer com o braço. Ficava eu e o resto do corpo sem saber o que fazer.

Cantei bastante samba. Fiz Carmem Miranda. Viajei, comecei a escrever edital, a trabalhar com isso, aí fui cantar forró.

Quando eu fui cantar forró eu fui com o Oswaldinho do Acordeon. Então, esse negócio de cantar com quem já é do rolê é um negócio de fogo na roupa, que é como eu fui ensinada a viver. Meus pais me ensinaram assim. Aí ele falou assim "Não. Está errado. Forró não é para o lado, é pra cima". Com essa frase eu voltei pra casa e fiquei... aí comecei a ouvir Marinês, Jackson. Aí comecei a sentir aquele negócio da divisão e que o canto não está aqui... Aí minha voz de máscara fez assim. Já tinha feito as aulas de canto, aquele pendrive, peito, máscara, cabeça, espaço, articulação, centro tonal, o forte o fraco...

Com a voz de mascará... que aliás ficou muito predominante na minha voz a utilização dessa região e eu estou tirando, e é muito difícil. Estou há um ano tentando tirar. Esse começo de ano eu fui cantar e percebi que já tirou. Quarenta anos, começar a usar os graves com qualidade. "Eu já tenho quarenta, vou usar vocês com qualidade. Estava querendo desde os 16. Vocês serão usados" (risos).

Quando eu fui cantar forró, então, a música foi vindo num aprendizado harmônico, do samba que é rítmico, também rolou um choque. Eu falei "Poxa, cadê as harmonias que eu ouvia?". E cada vez mais eu fui prestando atenção em outras coisas. E de repente tinha um palco. Porque música instrumental "tô" eu aqui com vocês. De repente eu estava na frente. Foi a experiência da Wanessa Camargo importante de cantar porque o som não era o meu ideal, mas eu nunca tinha cantado pra cem mil pessoas e no meio do Brasil, numa cidadezinha que eu nunca teria ido. Aí fiquei pensando o papel da cultura, do entretenimento, onde que eu me inseriria, porque eu vou me inserir na cultura. Não porque o entretenimento é ruim, mas é porque eu não banco trabalhar com entretenimento. Eu sou existencialista. Se eu não estiver sentindo tudo eu não faço. Eu arrumo outro emprego, mas eu não faço. O cara do entretenimento não, ele está ali sempre bonitão. Eu não dou conta. De personalidade eu não dou conta mesmo. Os caras são feras. Ok, sou da área da cultura e da educação, então, volta. Humanista, porque senão cantor fica tudo mal resolvido. Beleza, segue o barco.

Quando eu consegui cantar com o Oswaldinho do Acordeon que ele me convidou, que a gente gravou o CD, aí foi a primeira vez que eu fiz música muito boa pra muita gente, juntei os dois. Meu, queria voltar no tempo e viver tudo isso de novo. Foram os melhores anos da minha vida ali. Ali foi assustador de bom. Tipo, eu no pelourinho, sessenta mil pessoas, e eu era a cantora da banda, lá na frente e todo mundo pulando. Eu assim: "me belisca".

O entretenimento esbarrou na gente também, com esse novo circuito de sertanejo universitário, que eu respeito, mas não gosto. A gente foi fazer show em Campina grande, o maior forro de mundo no dia 24 de junho, dia de São João. Falei, pronto, é o show da minha vida. É hoje. Cheguei lá, a gente cantou o show e o público meio indiferente. A gente chegou no camarim em luto. O Oswaldinho, muito de guerra, que fez muita estrada com os Gonzaga, só olhou pra gente e disse "O que é nosso não morre não. Esse povo quer outra coisa.". Aí subiu o Leo Santana e o povo gritou, LED, bailarina. Ele explicou isso pra gente "Para, boba, quando a gente começou ninguém gostava e aconteceu um monte de coisa.". Ele ensinou a paciência, a estrada. Pegamos muitos anos de estrada com ele. Ele ensinou a entrar em van e ficar de boquinha calada. Fazer seu show e voltar. Se você reclamar no dia, você está ferrado até o fim do mês. Vira popstar, estrela de boteco, músico de apoio estrela. Então, ensinou essa humildade.

E todo esse trajeto que eu estou contando pra você desde o samba, eu tenho uma companhia musical. Eu sou casada com o meu diretor musical, que chama Ricardo Valverde. Ele é vibrafonista. Quando eu o conheci ele tocava pandeiro, percussão, mas já tocava vibrafone. Ele é meu diretor musical. Então, a gente viveu junto tudo isso. O Oswaldinho também, o samba, menos a Wanessa Camargo, ele não precisava viver isso.

Chegou uma hora que ele falou "Então... vamos gravar?". Nossa, foi terrível pra mim gravar. Porque pensando hoje em dia... eu vou até deslocar pra parte de hoje, da pedagogia pra poder explicar isso. Quando eu entro na pedagogia, eu entro porque eu estou com uma desilusão muito grande com a música, não do mundo, minha, porque eu não sei o que fazer com ela. Tentei estudar faculdade de música, mas não consegui. Aula de solfejo, legal. Aula de rítmica, adoro. Só que aí eu fui em umas que era de história da música erudita que o cara falava sem paixão. Eu falava "nossa, o cara vai ser tecnicista na aula de música? Eu não vou superar". Eu tenho amigos da super mega "perifa" e estão fazendo faculdade de música que estão amando, porque eles nunca tiveram contato com nenhum desses assuntos ou já tiveram, mas não formalizaram. Então, eu tentei três vezes e as três eu saí. Eu falei, eu não posso. Não consigo olhar pra cara desse professor.

Tive alguns professores muito legais. O Ronaldo Crispin da música de círculo, a Michele, não sei o sobrenome, que dava aula do método Dalcroze. Isso eu falava, "Ah, estamos na universidade". São pessoas que estão com música e estão com história, e corpo e ótimo. Mas não era ali. Então, eu fui fazer pedagogia, e humanista. Então, a gente trabalhava com sala de aula invertida. O aluno tinha que ler muito. Era pedagogia ativa.

Isso me ajudou a ver os tipos de inteligência e que a história da pessoa, a educação é autobiográfica, porque eu posso escrever um tratado para você e você jurar pra mim que você

leu o tratado inteiro. Mas a sua subjetividade pode alterar esse tratado. Então, a pedagogia é biográfica em sua essência. Eu trouxe isso para o meu fazer musical, pra minha técnica vocal e principalmente pra minha pedagogia vocal.

Então, a minha autobiografia ali no momento da minha gravação ainda era muito permeada por todo mundo. Eu não tinha uma persona, por mais que já estivesse na hora de eu ter. Então, eu gravei como um parto. Foi super legal. Foi o meu primeiro CD de forró. Eu tinha antes gravado um de trios, eu, o Ricardo e a Silvia, minha Mãe, um retrato da valsa brasileira. Eu era mais cruzinha ainda, mas gravei. Gravei e não quis nem ouvir, sabe? Nem ter contato.

O de forró eu já tive um pouco mais de contato. Fui para o prêmio de música brasileira. Fui finalista como cantora regional. Gravei o programa ensaio do Fernando Faro. Pra mim isso foi tipo o ápice da minha carreira porque eu passei a vida inteira ouvindo o programa ensaio e de repente eu estava lá. Então, pra mim isso foi muito legal. Só que foi muito legal e ao mesmo tempo acalmou. Quando acalmou eu fiquei refletindo porque acalmou.

Eu olho hoje, de certa maneira, eu comecei a pôr mais reflexão em tudo que eu fazia. E a reflexão ela é um tempo de espera. Eu fico refletindo. Eu não reflito andando. Só que engraçado que eu fiz esse movimento, mas ele narra como eu senti esse processo, porque no mundo eu continuei fazendo muita coisa. Depois do programa ensaio e desse CD, eu lancei o CD em Lisboa. E aí fiz um tour também pela Itália. Aí montei um show junto com o Ricardo chamado Brasil em Canções a gente girou tipo vinte shows ano passado. Então, não tem nada de movimento descendente, mas internamente tem, porque como uma alma buscando informação... então, entender forró, canta, palco, palco, música, música... chegou uma hora que musicalmente estava na hora de eu valorizar de outro jeito.

E eu gravo esse ano o Brasil em Canções. Ele é um recorte da minha carreira. Tem década de 1930, tem forró, tem bossa nova, tem composição autoral minha. Então, agora a hora que eu vou cantar ele. Sabe quando a maré puxa? Sabe, tudo que ela puxou faz três anos. Fui dar aula. Sou ótima, pode me soltar com criança. Porque eu aceitei o caos. Se vai puxar eu deixei puxar até o último fio. Falei “Pode puxar”. E nessa puxada eu já estava dando aula há dez anos.

Tenho quarenta. Comecei a dar aula de canto com trinta, que foi depois que eu peguei a aula técnica, porque eu nunca tinha tido aula e nem queria dar aula. Imagina, não precisava dar aula. Não tinha relação nenhuma com o instrumento a ponto de dar aula. Minha relação era com a vida. Mal sabia eu que estava tudo junto. Mal sabia eu que era a mesma coisa.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

Eu falo que, quando eu chego numa oficina que tem vinte pessoas, por exemplo, eu falo "Vocês estão em uma experiência musical, social" e muda tudo. O seu tipo de ser social, como você é socialmente muda tudo. O canto popular brasileiro que compõe a música popular brasileira permite muito que o apreciador se posicione como um ser social político, porque o nosso canto ele não é tecnicista.

Pensa assim, o canto flamenco tem técnica pra caramba ali. A técnica é predominante ali, igual o americano. Aí o canto japonês. É tudo colocadinho. Não entra uma fresta de ar. Também técnica vem primeiro. O canto indiano também. Coloquei quatro, então. Você vai ouvir Prince Jones, Take Six, porque a harmonia é perfeita, mas é só um jeito de viver. Como o melhor cara da escola, como o fortão do futebol, a menina bonitinha, super inteligente. A supremacia é igual em tudo. Então, você vê o flamenco da entranha e pá. O canto indiano esses dias eu ouvi uma cantora e quando ela fez o solo dela eu chorei. Ela fazia tônica... terça... quinta... quarta, segunda, quarta, quinta..., não tinha essa euforia. Ela era bem tradicional. Só que tinha um clima, uma super áurea. Ela dizia "Isso é para quebrar aquela barreia que tem dentro que não está conseguindo sair". Foi a minha Elis Regina nos 16. "Chego aí, amiga, me espera."

Então, na música brasileira o canto não vem com a técnica primeiro. "Senta todo mundo aí, se organiza, postura de estudante...". Primeiro vem a palavra e a palavra é dotada de subjetividades. Então, como eu te falei que a palavra é predominante porque o objetivo do cantor é comunicar.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

Maior qualidade é a identidade. Afinação pra mim é premissa básica, é respirar. Eu nem coloco. Se não afinar não dá. Eu não chego nesse conceito, eu não sou experimentalista. Então, a busca pela identidade eu acho a maior qualidade. Meu aluno que tirou dez não era o que tinha

mais potência de voz. Era o que tinha mais segurança, estava perfeito o timbre, a persona, a frase, a intenção. Ele estava inteiro ali. Então, é a identidade ou a busca.

E a maior defasagem, sinceramente, eu acho que é a desafinação. Eu sei que existe uma relatividade, mas não acho que dá.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

(Resposta contemplada na questão 1)

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Eu penso em uma sequência. Primeiro só inspirar e soltar. Respiração costo-diafragmática. Abertura, espera e solta. Isso é o ponto um, com o objetivo de o aluno descobrir a região e alternar o movimento, porque antes era superior e aí desce.

Depois eu vou trazendo a consciência da musculatura pélvica, que é nessa região que se controla. Aí eu consigo fazer a iniciação ao uso de apoios. Então, primeiro apoio inspira e solta em [s] e mantém a contração pélvica. Depois divide ela em dois.

Na respiração o meu trabalho com o aluno é ajudar ele a se conscientizar de que ele tem como expandir, ou seja, puxar o ar, sustentar o ar e o grande foco é na sustentação desse ar. Na hora do exercício eu vejo que o aluno consegue reproduzir e na hora da prática não. É um *gap* quase, um distanciamento real entre o que ele treinou e o que ele consegue fazer.

Então, com o passar dos anos eu tenho me apoiado em dois focos na hora de falar e dar o comando, a orientação: manter a costela aberta e, pra alunos iniciantes eu falo a questão do apoio. Porque eu falo alunos iniciantes, porque, apesar de já estar intrínseco em mim essa questão de pressionar quatro dedos abaixo do umbigo, eu não sei se uso isso mais hoje como cantora. Meu foco está mais em manter a costela aberta. Mas ao mesmo tempo eu reconheço que aminha musculatura já sabe pressionar quatro dedos abaixo do umbigo. Para o aluno que está começando, esse é o ponto que eu mais pego como direcionamento, mas na hora de fazer o exercício eu peço pra inspirar pela costela.

É como se eu estivesse fazendo duas coisas ao mesmo tempo. Primeiro eu peço para o aluno condicionar muscularmente a costela, ou seja, manter aberta, mas na hora de cantar eu não fico pra ele prestar atenção nisso. Na hora de cantar eu peço pra ele prestar atenção quatro dedos abaixo do umbigo.

Quando a coisa já vai avançando, o aluno já tem essa natural compressão aí eu falo "A sua costela está aberta? Você consegue expandir?" Então, eu só passo pra esse apoio depois que eu já sei que ele percebe o primeiro. Então, o primeiro é a costela aberta, que você está inspirando, depois é quatro dedos abaixo do umbigo.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Eu tenho me desviado um pouco dos termos voz de peito, máscara e cabeça. Eu tenho tentado construir com o aluno uma consciência de condição, de capacidade de grave, de médio e de agudo, incluindo médio-grave e médio-agudo. Isso eu faço através de vocalize a sensação da região grave. Eu uso a laringe ligeiramente grave. Então, eu faço /pã/, /mé/, /qui/ que acabam sendo grave, médio e agudo, mas eu não falo grave, médio e agudo. Eu falo pra sentir as três regiões, exercitar os três sons. Então, eu penso a região desse jeito.

Relacionado a isso, a gente tem feito banco de vocalizes. É uma didática que surgiu por agora. Como cada aluno traz uma vivência individual, no intuito de amenizar as quebras, os cortes e as dúvidas e valorizar mesmo a ciência de poder ter opiniões divergentes dentro da sala de aula, eu estou trazendo um banco de vocalizes. Porque eu quero que eles me digam e também porque eu tomo muito cuidado porque eu percebi que o aluno não está conseguindo reproduzir em casa o exercício às vezes. Então, a gente apoiou em três pontos a fonação: o que é que eu estou fazendo? Eu consigo reproduzir o treino em casa é a segunda. Eu consigo aplicar no canto é o terceiro.

Então, a gente tem trabalhado muito esses três pontos e feito o banco dos vocalizes que é pra eles se apropriarem do que já sabem e pra que serve.

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, o próprio vocalize quando eu ponho ele já age em determinados lugares. Então, eu quase não tenho feito vocalizes neutros. Eu não faço nenhum som que não seja peito, máscara ou cabeça. É que eu ainda estou numa transição de não pensar mais nisso. Mas, por exemplo, eu não faço vocalize com uma sílaba sem uma ressonância enfatizada. Isso eu ponho na hora de cantar. Então, ele é construído em cima das três regiões mesmo.

É porque elas são físicas. Eu estou contando essa coisa de estar me distanciando porque as pessoas, parece que se confundem muito na sala de aula. Quando eu falo voz de cabeça ela quebra comigo, ela põe uma parece. “Eu não tenho voz de cabeça”, mas aí a pessoa acabou de fazer no exercício. Então, eu estou tirando a terminologia e colocando em exercício. É assim que eu tenho pensado as ressonâncias, pelo vocalize.

8. **Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?**

(Resposta contemplada nas questões 12 e 13)

9. **Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?**

Olha, é difícil de eu te precisar isso, porque o último livro que eu li não era sobre técnica vocal. O que eu tenho lido é o Jorge Larrosa sobre a relação da ciência e da experiência. Então, eu acho que, na verdade, eu compilei as coisas que eu já vivi, os treinos a que eu já fui submetida, com o intuito de fazer o aluno passar por esses três pontos que são meus, tipo de reflexão pedagógica mesmo: como eu me sinto fazendo isso, eu consigo reproduzir isso em casa e eu consigo aplicar isso no canto.

Tem sido três lugares de bastante reflexão e combinado com os alunos. Mas a última literatura que eu li foi essa do Jorge Larrosa, o resto são conhecimentos que eu trago da minha experiência mesmo.

10. **Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?**

Com certeza, porque a formação leva a um contato com a técnica, secularmente, que é o saber científico, a supremacia desse saber. Mas isso eu não dou direito aos cantores. Nós só estamos chegando perto de uma técnica. É o começo de tudo.

Guitarrista fica socando há sete séculos o instrumento porque ele precisa estar com tudo de baixo dos dedos pra depois ser ele. A gente também precisa. Agora se o saber científico vai ser superior ao saber da vida, isso não é inerente ao canto, isso é inerente à sociedade.

11. **Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?**

Precisa ter humildade pra reconhecer o outro e suas diferenças. Precisa ter atenção pra que não estimule o outro a ser como você é, pra deixar o outro ser quem ele é. Pra isso é preciso estar munido de bagagem, de repertório. É preciso 'repertoriar' o aluno, seja com técnica ou com expressão. É preciso guiar o aluno até ele encontrar a sua identidade. É preciso ter disciplina durante a aula pra que o conteúdo seja passado de uma forma clara e se certificar de que o aluno entendeu.

Eu acho que o mais importante é trocar experiência, manter os ouvidos abertos, tomar cuidado pra não ficar muito elitista, porque senão você ouve uma música moderna, mais contemporânea e fala que aquilo não é música, que aquilo não é cantor. Cantar não é só cantar o que a gente gosta e o que é bom. O que é bom?

Acho que é importante gostar de dar aula. Sair mais nutrido do que entrou. E se puder também trabalhar na prática, na vida, eu acho excelente, porque relativiza também. A prática traz novas problemáticas.

12. **Como você concebe a formação vocal dos cantores?** ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Pra dar aula eu trago um texto do Jorge Larrosa: Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Ainda mais considerando que na música brasileira ter consciência da sua experiência individual é mais da metade do caminho andado.

Quando eu falo da palavra, a canção brasileira pra mim, a canção popular ela não tem uma técnica que a precede. É a palavra em primeiro lugar. E a partir disso eu coloco que eu tenho convicção, citando Jorge Larrosa, "de que as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, nas forças das palavras. Creio que fazemos coisas com as palavras e também que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam o nosso pensamento, porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras.". Eu acho isso genial.

Então, pra lidar com isso eu construí uma abordagem chamada Filtros da canção, que coloca a palavra como o centro. A técnica de um lado, porque eu também não posso negar e porque eu acho a técnica muito legal. A técnica é uma super facilitadora. E coloco a expressão do outro.

Então, acho que o ato de cantar está em dosar a consciência que você tem do que você está fazendo pra emitir o som. Então, isso pode ser uma consciência técnica e também uma consciência do que você está dizendo com cada palavra e qual o sentido dessa frase. Mas o mais importante dessa reflexão que eu estou pensando é que pra mim a palavra precede tudo. Pra mim quem manda é a palavra. Porém, eu não sou excludente. Então, eu vou te mostrar como é que eu penso, porque também se pensar só a palavra aí a pessoa não tem técnica vocal nunca na vida dela e ela pode ficar ali estagnada.

Todas as minhas aulas começam com uma carta, porque eu acredito na autobiografia. A carta é direcionada do aluno pra ele mesmo. Ele tem de dizer como é que eu me vejo como cantor hoje e acessar os seus medos, seus anseios, suas dificuldades e contar pra si. Essa carta é guardada na pasta e no final do curso ele vai abrir de novo, no final do nosso acordo, seja o semestre, o curso de dez dias.

O que acontece durante esse acordo? Eu proponho exercícios. Eu começo com elementos disparadores todas as aulas. Ou seja, elementos textuais ou visuais que te levem a aprender sobre si mesmo. Aprender sobre o que você faz da música e o que a música faz com você. Saber como você é, como você aprende, como você sente o mundo, o que você espera de você mesmo nessa empreitada, porque você escolheu a música, que música é essa que está entrando e que música é essa que está saindo, porque aqui é o motivo de chamar o pedreiro toda hora pra trabalhar resistência. Eu adoro Tony Bennett, mas na hora de cantar eu geralmente prefiro outra coisa. Mas não posso porque socialmente é feio cantar isso. 85% dos alunos de

Tatuí, eu fiz anamnese em todos os meus alunos. Eu perguntei: “o que você gosta de cantar?”. A maioria respondeu “O que eu gosto ou o que é bom?”.

Então, pra mim o canto é autobiográfico. Tem gente que na autobiografia começou daqui (apontando para a palavra técnica escrita em seu esquema dos Filtros da Canção). Fez aula de canto, está super com a técnica. E tem gente que não, começou vivendo. Todos vão encontrar aqui no centro a palavra. Na verdade, eles vão encontrar a canção, porque às vezes pode ser um tema instrumental que não tem palavra. Aqui na técnica eu tenho a respiração, a ressonância e a emissão. E na emissão eu vou encontrar algo muito interessante. Além do grave, médio, agudo eu vou encontrar a melodia e a palavra. Essa relação entre a melodia e a palavra, ou a melodia só, no caso do instrumental, digo melodia, harmonia e ritmo, porque eles te dão uma sensação de como lidar com isso. A harmonia dá muito mais relação estética do que a gente pensa.

Essa relação entre a palavra e a melodia, ou apenas entre a melodia revela aqui uma sílaba, porque a gente fala por sílaba. A instância mínima é a silaba. Só que a sílaba é muito funcional quando você pensa em técnica, porque você acorda as vogais, acorda as consoantes. E para o trato vocal, acordar as vogais é falar em técnica vocal. É vogal aberta, vogal fechada. Numa região de peito é diferente. Descobrir que uma mesma nota você pode dar em vários lugares. Então, tudo isso é técnico.

Mas ele também é espelhado aqui na expressão. E aqui eu chamo de gesto sonoro, que é quando eu tiro aquele “Ai iô, iô., tenha pena de mim” (linda flor). Que o cantor tem o hábito de cantar essa história aqui e transformar isso dentro. Então, quando eu falo, eu não preciso fazer um gesto com a mão. Se bobear eu não preciso nem fazer com o rosto, mas eu sei que dentro eu subo a minha região médio-aguda. Eu sei que eu proponho um sorriso, mas não é pelo lábio, pela bochecha, é por dentro. Eu começo a desenhar dentro o meu gesto sonoro.

Então, esse gesto sonoro é uma concepção que utiliza elementos subjetivos. E os elementos subjetivos a partir do que a pessoa me traz. Então, eu uso a subjetividade da pessoa pra ela chegar nisso. Por isso que é autobiográfico. Eu não vou falar pra você do mesmo jeito que eu vou falar pra outro aluno, mas ele culmina, aterra na técnica. Com o pouco conhecimento de fisiologia que eu tenho eu aterro na técnica. Eu digo pouco por que eu não sou fonoaudióloga. Eu não vou dizer o nome do músculo adutor, mas eu faço ele acontecer na técnica, em função de uma subjetividade.

O gesto sonoro tem dentro dele a palavra, a frase e o significado, que na verdade eu trocaria por intenção. Na música instrumental eu só tiro a palavra, e coloco frase e intenção. E tiro a palavra e coloco sílaba. Então, tem uma música que meu pai fez que chama Thiago.

Quando eu faço a melodia aqui, eles mudam a harmonia. Então, a melodia não é a mesmo no sentido de que mudou a intenção. Então, eu não estou pensando na nota que eu vou chegar. Eu tenho visto muito estudante preocupado em chegar na nota. “Mas que história você está me contando, velho? Tem uma história aí, tira a palavra, mas a intenção não perde”. Ou muita música sendo feita sem intenção.

Quando eu caminho por isso, que são os filtros da canção, eu busco sempre parear expressão e técnica, tendo a canção como centro. Então, por exemplo, eu quero explicar que o aluno está cantando: “Quis gritar, quis fugir” Poxa, então, vamos desenhar isso. Tem que ver se a melodia está certa, isolar as notas, afinar, mas: (exemplo vocal com diferentes qualidades) são três pessoas. “Escolhe aí, só que saiba que você pode ser uma das três.”. Eu fiz a frase pensando no grave, médio e agudo. Talvez eu não explicasse por aqui, eu colocaria primeiro pra pessoa reverberar: “Como é que você sente isso?”.

O que eu tenho a dizer não é crítica, mas pela minha prática diária eu tenho visto muito cantor muito preocupado em chegar numa técnica que... por um tempo a expressão era tudo. Então, todo mundo tinha que ser Elis, Elizeth, Tim Maia, todo mundo tinha que ter o tônus lá em cima. E quem não tem? Não existe? Aí veio uma Fernanda Takai, uma Nara Leão, vozes diferentes. Então, que bom, graças à evolução que a gente tem um espectro maior. Só que por estar maior, a hegemonia do momento é a supratécnica.

“Quero cantar limpo igual a Lívia Nestrovski. Quero fazer o vocalize igualzinho fulana de tal”. E isso é trabalho, labor técnico, mas é expressão também. É aquilo “Música boa ou música que eu gosto”. Eu falo, a Lívia tem a cara da Lívia, ela é bem autêntica. Também são a Mônica, a Vanessa e a Tati Parra. São quatro pessoas muito autênticas, uma não está imitando a outra. A Na Ozzetti é a mais autêntica de todas. Uma não está imitando a outra, por mais que elas se insiram num lugar mais parecido de tônus, de expressão. Tem que lembrar que o lugar não é só técnico, é expressivo.

Então, se você se identifica, ou seja, se você se identifica aqui você vai conseguir assimilar a técnica porque um corpo deste tamanho (grande) não assume uma técnica de um corpo desse (menor). Corpo diferente, rosto, estética, jeito de se apresentar, de se vestir... “É a sua cara fazer isso?”. Só que eu tenho que tomar muito cuidado porque às vezes eu vejo que aparentemente pode não ser, mas e se for o desejo da pessoa? Eu tenho direito de julgar? Será que ela não vai aprender nesse caminho ou vai se dedicar e querer ser? Então, eu sou o mestre ignorante.

Mas voltando, eu, por exemplo, acho que eu associo essa música (linda flor) pelo tipo do romance da década de 1920, 1930. Uma mulher casada com um homem muito mais velho. Ela submissa...

Eu vi uma interpretação dessa música como a de uma escrava que teve um caso com o seu sinhô...

Realmente, faz mais sentido porque tem uma proibição aí... iô iô era linguagem dos escravizados... Com certeza. "Nos beijos de amor que eu te dei"... total essa história. É isso! Eu tenho certeza que é isso. A minha relação de colocar a mulher com um marido mais velho é porque eu "tô" pensando na época e não na letra. Com certeza é isso. E muda totalmente a interpretação.

Eu estava cantando... eu faço uma construção da mulher. Ela não é a cantora da rádio, eu não posso cantar aqui. Ela também não é uma Nara Leão, ela não está na bossa, nem rádio de hoje. Eu vejo uma submissão aqui, mas quando eu assumo que ela é a do engenho... que louco, meu... é outra coisa. Tem uma dor aqui que eu não tinha posto. Eu estava cantando ela lírica, sentida, sabe aquele amor que tem até um véuzinho. Eu estava cantando nesse lugar. Ainda bem que eu não gravei. Era a memória da minha avó da Rádio Atlântica. Essa é a canção que abre o Brasil em Canção.

Você acabou de ferrar minha vida (risos). Você mudou tudo.

Te acrescentei muita dor? (risos)

Imagina, você acrescentou a dor de um continente, menino. Uma música que eu não dava perigo nela. Não tinha perigo ali. "Tá" vendo a canção?! Acabou, não tem mais nota longa. Iô iô tem até um pouquinho, mas... não tem isso. Obrigada, preciso ensaiar... até a próxima (risos).

Eu sempre fiquei com essa frase "Eu não sei porque você me chamou". Eu nunca entendi por que isso. Agora eu entendi. Imagina a mulher... (cantarolando a canção). Eu tenho que descer o tom pra cantar isso. Gente, tô arrepiando que não para. O que a música faz, ninguém faz. O que esse sentido de ligar faz comigo, só ela faz...

Então, eu uso subjetividades que a pessoa me dá. Pra isso no final de cada aula quem faz a lousa é a pessoa. Ela é obrigada nos últimos cinco minutos a escrever um mapa conceitual da aula, do jeito que ela conseguir: desenho, palavra, grito... tem gente que é coeso, coisa linda. Tem gente que explica a aula melhor que eu.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? - Quais as suas finalidades?)***

Então, as minhas aulas começam com elementos disparadores, mas isso é rápido porque a aula tem cinquenta minutos. Daqui eu passo pra aquecimento corporal quando dá. Às vezes, eu pego aluno, ponho a consciência aqui nessa parte de trás. Tem uma progressão de exercícios de respiração, até chegar em três apoios, pra que seja automático.

Então, eu penso em respiração, ressonância e emissão. Divido nessas três bases bem tranquilamente. Começo com elementos disparadores e corporais pra te puxar para o estado de presença. Quem é esse você que chegou na aula hoje? Porque eu preciso do aluno pra poder dar a aula.

Depois da respiração eu vou pra ressonância. Aqui eu apresento, em linhas gerais, a consciência de laringe ligeiramente baixa. Só pra dar a sensação do espaço. Então, (exemplo de vibração de lábio com ampliação da cavidade oral e abaixamento da laringe) e pra alguns exercícios eu mantenho isso. Então, eu faço com laringe relativamente baixa pra dar essa sensação e vou trabalhar muito a questão da ressonância durante a emissão. Ressonância eu só faço um pouco de vibração de lábio. *Bocca chiusa* quase eu não faço.

Aí eu passo os exercícios de emissão: voz de peito, máscara e cabeça no mesmo dia. Então, eu faço partindo do [a] e subindo. Pego do lá mesmo da clave de fá, agora se a mulher não consegue eu espero ela chegar. Eu não facilito indo pra região dela. Eu faço que ela se submeta a não chegar na nota. Porque não chegar na nota aguda dói, não chegar na nota grave não dói, então, a gente não quer fazer. “Ah, não eu não tenho essa nota...”. Então, eu vou vindo lá de baixo com /bã/, vou vindo com fry bem suavezinho.

Aí eu vou pra máscara. Na máscara entra bastante exercícios de ressonância da voz média. Então, eu /ma/, /na/, /nha/, sons que eu não gostaria de ouvir. Então, eu quebro um pouco dessa questão estética. Vamos entender primeiro como é o equipamento e depois você dosa. /ni/... sentir o seio da face. Aí eu vou para os exercícios de voz de cabeça. /qui/, /cul/. Aí eu faço com volumes diferentes. E tudo isso ocupa até a metade da aula.

Aí o gesto sonoro aparece na expressão. É com o gesto sonoro que eu explico muita coisa técnica. A expressão existe. Você vai ficar sublimando ela? Você tem quinhentos anos de técnica e vai fazer o que com ela agora? Então, eu brinco disso aqui. Toda aula tem que ter as duas coisas.

Esses exercícios de peito, máscara e cabeça você considera como aquecimento?

É. É o aquecimento que eu proponho pra todo mundo.

O que pra você seria a técnica vocal?

Pra mim é, no fim das contas, a dimensão que cada um tem do seu aparelho. A técnica pra mim é um estado de consciência e de prática. Porque ela não é uma coisa externa. Então, como é que eu consigo usar a minha respiração, ou seja, condicionar o meu aparelho para mudar o jeito de funcionar, porque eu respirava por outro lugar. Então, pelo menos para criar uma consciência de como realizar o apoio e principalmente de como utilizar os meus espaços do trato vocal. Como mantê-lo flexível, porque, de certa maneira, eu consigo flexibilizá-lo com um treino, ou seja, ter notas mais graves, mais agudas, incluindo os graves pra não ficar uma questão também... isso eu também coloco na aula: buscar somente os agudos é uma questão hegemônica.

Existem os graves também, os médios. Só que num geral a pessoa que canta bem é a que grita, que canta alto. Quer dizer, no geral não precisa... tem muita gente cantando sem gritar. Tem uma nova geração que vem desde a Mônica Salmaso que está fazendo a voz como instrumento encaixadinho, lindo. Então, super é um caminho, mas isso já é, de certa maneira, colocar uma forminha em volta, a palavra está dentro. Mas é como se a palavra não estivesse a frente, é um padrão de voz. Você vê que a voz não muda. Ela não perde a impostação.

Só que eu pego aqui (na técnica) porque existe uma técnica básica, que é de fonoaudiologia. Não foi eu que inventei não. Tem que ter uma técnica básica porque aí você segura sua onda. Você sabe onde está seu grave, seu médio e seu agudo e agora você faz o que quiser com isso. Eu poderia compartilhar. Eu já cantei bossa nova, já cantei samba, forró, até pop. Então, eu posso falar sobre isso numa ótima. Mas eu acho que o que eu tenho pra dizer é sobre essa totalidade.

Essa técnica que você diz ser básica, como você interpreta ela?

Quando eu digo que vem da fonoaudiologia, que é uma base, eu quero dizer que vem da fisiologia da voz. Eu tenho um corpo, a minha prega vocal tem um corpo e sozinha ela não trabalha, ela precisa do aparelho ressonador que trabalha os registros grave, médio, agudo. É isso que eu chamo de base, a pessoa descobrir os graves dela, os médios, os agudos e a manipulação disso a flexibilidade, os saltos e conseguir não só reconhecer como interligar. Então, é reconhecer ele e interligar. Isso que eu chamo de base.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

(Resposta contemplada nas questões 12 e 13)

15. **Qual a terminologia adotada em sua aula de canto?** ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

(Resposta contemplada nas questões 12 e 13)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

É uma boa pergunta. Como eu entrei há um ano eu não tenho alunos do nono semestre. Tenho até do sexto e com certeza o do sexto sabe mais coisa que do primeiro. Com certeza o do sexto tem mais consciência vocal. Então, eu acredito que sim, mas se eu passo alguma coisa diferente pra eles...

Ou se a instituição te apresenta um programa de curso?

Sim. Foi-me apresentado um programa de gradação. Mas pra além do programa central de interpretação eu valorizo o que o aluno tem de potencialidade ali no momento e vou exigindo dele. Logo, naturalmente eu exijo mais no segundo semestre do que no primeiro.

Então, eu não posso dizer que não tem uma gradação. Tem. Até porque pra cantar uma bossa nova você tem que saber fazer um intervalo muito melhor do que quando você está fazendo um samba-canção. Aliás, samba-canção também tem, mas um samba da Carmem Mirando, por exemplo, você não vai querer fazer o refinamento que você faz pra cantar um Toninho Horta. Então, eu acho que a própria música impõe uma dificuldade sim.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

Então, eu penso assim, pra aula de canto, como é que eu vou lidar com a subjetividade de quem chegou? Porque, obvio, é importante contextualizar a pessoa na história social da música, pra entender por que eu não vou fazer um melisma na história do Wilson Batista, mas vou fazer no hino da minha igreja ou no canto norte americano e em determinado estilo. Por que querer ou não essa potência? O que me coloca meio taoista, muito materna. Eu não digo

não. Só que eu não deixo o cara colocar angu no lugar errado. Não vem fazer assim (exemplo vocal com sonoridade de canto americano), que eu te pego. Preserva a canção, você está falando um absurdo.

Ou, então, você está cantando uma música super suave. O que você quer? Você quer que ela fique suave mesmo? Você quer colocar essa força? Quer nortemaericanizar ela? Eu sou um espelho. A canção é isso? É isso o que você está sentido? Então, vamos contextualizar lá atrás. A canção brasileira traz uma subjetividade estética, de construção de imagem e a técnica te ajuda a executar isso. É uma música que a técnica aparece dentro. Ela não vem antes.

Por que é que eu estou falando disso? Eu acredito que a técnica não vem antes porque o trato vocal não fica pré-definido antes. Ele é dentro, durante. Então, por exemplo, se você cria um trato vocal, tipo a Mônica Salmaso, a Vanessa Moreno, a Tati Parra. As três tem um trato vocal que não se altera durante o som. Ele protege a palavra. A palavra não está acima dele. Está dentro. Você não ouve de repente ficar só grave, só médio ou só agudo. Porque eu falo isso, porque de certa maneira se eu privilegio uma das regiões o meu trato vocal muda. Elas têm uma homogeneidade mais presente. Pra mim o sentido de ser cantora é comunicar e ter horas que não dá pra comunicar... acertar melodia e afinar eu diria que é premissa básica, mesmo existindo afinação ocidental predominante... ok, mas essa política eu não mexo. Pra mim a afinação é urgente. Não importa se a voz está limpa. Eu aceito qualquer tipo de voz, mas afinação é base.

Nas minhas aulas o repertório fica muito na mão dos alunos. Eu tenho o período específico, até por conta da progressão harmônica. Então, a gente começa com o samba da década de 1930, 1940. Eu dou sugestões também, mas eu gosto que cada um escolha o seu, porque tem que haver alguma identificação.

Todo o caminho maravilhoso que a Andrea colocou, a Ana, o Edmo, tem a ver com a minha história de vida, basicamente. E aí, obviamente, essas épocas elas servem de trilho, porque a interpretação que você vai dar pra década de trinta vai ser... ouve a Zezé Gonzaga cantando Linda Flor. Ela tem a voz super... ela não é cantora de estúdio, é de vida. A Jane gravou e estudou tudo. É uma branca cantando.

Por que você diz de o caminho harmônico ser usado como guia?

Foi uma conversa entre a Ana, eu e o Edmo. Porque existe uma progressão harmônica. Porque no samba a gente não encontra algumas questões harmônicas que a gente vai encontrar no Clube da esquina. E ao mesmo tempo a influência da melodia em cima dessa harmonia imprime outra interpretação.

Na verdade, eu acho que é uma maneira que a gente encontrou de legitimar o que já estava sendo feito, porque essa construção histórica ela permaneceu, porque todo mundo decidiu que era bom que ela ficasse. Mas a Ana mesmo comentou que havia uma progressão harmônica nisso e que, então, seguíssemos assim.

Mas é também importante para o aluno, porque o cantor precisa ouvir a harmonia. Se não ele não sabe onde ele está pisando. Ele precisa ouvir que no samba é previsível. Você ouve II-V-I. Você vê direitinho acontecer o caminho harmônico, porque quando sai disso não sai pra lugar nenhum, sai também por um caminho. A harmonia ela está junto com a gente o tempo inteiro. É importante o cantor ter essa dimensão, inclusive nos vocalizes propor ideias que seguem esse caminho.

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Um dos critérios que está entre a expressão e a técnica é a canção. Eu vejo a questão do peso das palavras. Então, por exemplo, pra entrar a pessoa está cantando. Um: ela está ligada na linha melódica, está cantando com precisão? Isso é uma questão técnica. Sim. Não deu as notas, no teste de entrada isso é um critério e também na progressão de curso.

Dois: está cantando um samba cheio de melisma. Talvez na hora de entrar nunca teve acesso à MPB. Mas tem um timbre bonito, tem uma potência vocal, mas usou 5% de melisma. “Então, ‘pô’, vamos entrar”. Agora, 98% de melisma e ainda me fala que é a primeira vez que canta música secular, que prefere cantar na igreja. Aí o meu papel é conscientizar. Talvez não seja o perfil.

Eu acho que na avaliação eu puxo os critérios de afinação, de coerência, de ter um centro tonal forte, porque não é porque eu estou interpretando Clementina de Jesus que eu não vou ter um centro tonal forte, que eu não sou cantor, que eu sou instrumento. Então, eu sou bem permissiva em relação à expressão. Eu não tenho os cantores mais tecnicistas do mundo, mas tem critérios que não pode quebrar. Afinação não pode quebrar. Construção da frase melódica não pode quebrar, ou seja, seguir o caminho da melodia, acordar as vogais, limpa isso. Isso dá pra limpar e ter uma expressão agressiva ou não. Então, são critérios de entrar e permanecer.

Eu acredito em avaliação processual e consensual. Toda aula tem avaliação, não é num dia. Consensual porque é pra ele entender em que ponto da evolução ele está e o que lhe falta.

19. Como é sua relação com seus alunos?

Essa é a melhor parte pra mim. Eu respeito muito a individualidade como princípio. Eu tomo muito cuidado pra não aplicar nenhuma técnica que não caiba no aluno. Eu tomo muito cuidado pra colocar o aluno no centro do processo. Aí estamos falando de pedagogia. O aluno tem que estar no centro do processo educativo.

Isso eu acredito profundamente. Isso não é crença, é estudo. Isso tem referências. Se o aluno está no centro do processo educativo ele se transforma enquanto aprende. Ele não apenas se molda. Eu não quero que ele se molde. Eu prefiro que você não faça o exercício do que você se molde sem estar lá. Isso fica muito poético, por um lado, mas na prática é uma relação muito consciente. Ela começa autobiográfica, depois com timbre, depois performance. Então, tem uma série de estratégias dentro da minha didática que valorizam o aluno, porque eu quero que saia a voz daquele aluno, do jeito que ele consegue entender aquela fase da música popular urbana brasileira. E tem sido muito intenso.

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

Eu acho que demanda muito ter a consciência do trajeto do aluno. Então, por exemplo, se eu sei que o aluno está fazendo um tema instrumental eu tenho que trazer isso pra sala de aula, intercalando com o que já é proposto pelo período dele. Eu acho que é uma conciliação individual, não institucional. Não há uma aula de intermeio.

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição? ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

Olha eu avalio que são três profissionais atualmente, de perfis distintos, o que eu acho bom porque atende também pessoas distintas. Avalio que eles oferecem condições de o cantor se desenvolver por conta das bandas, das práticas de conjunto, da combo. E eu acho isso muito legal, muito importante. E que a gente apresenta um panorama bem vasto da música brasileira

com critério, com uma segurança. E nós oferecemos uma grande variedade de estímulos, de estilos, de estéticas., que o aluno tem como pensar em o que é que ele quer ser. Passa por muitas coisas... e ele também pode ser autoral. Eu acho que habilita ele a fazer algo dele, porque ele sai sabendo tanto de tudo, tão bem nutrido... eu acho um curso bem completo.

Agora, eu acho um tempo longo pra quem não tem um certificado, especificamente, de conclusão como o de uma faculdade. Mas eu acho que é um tempo real, necessário pra fundamentar uma técnica e pra poder ganhar expressão. Eu acho que Tatuí é uma escola de vida muito legal. É importante entrar e sair também. Eu acho que esse recital de formatura é muito importante, mas eu digo que, por exemplo, eu tive alunos que estavam num nível super forte e precisava ir para o mundo. “E aí nego, você vai ficar estudando só? Você precisa achar um lugar pra cantar.” Então, eu comecei a empurrar para o mundo.

Eu acho também que podia ter aula de corpo. Podia fazer mais intercâmbios com o pessoal do trabalho para o cantor tentar comunicar com o seu corpo. Mas também, ele pode buscar isso fora. Então, eu acho que ia ser muito proveitoso.

EDMO PERANDIN GUIMARÃES

51 anos

Violino – Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos

Capacitação em Belting Contemporâneo – Marconi Araújo

Especialização em Voz - PUC

Professor na instituição desde 2008

Entrevistas realizadas em: 21/08/18 e 10/10/18

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Eu comecei bem novo, em casa. Meu pai tocava violão e gaita, um pouquinho de cada um. Violão, pouquíssimo, mas gaita ele tocava um pouco melhor, mas tudo de ouvido. Aí tinha o violão em casa e quando ele tocava a gaita eu pegava o violão de ouvido e ia tirando as notinhas que acompanhavam a melodia dele na gaita. Mas isso era novinho e tinha 6 anos mais ou menos. Daí quando eu fiz 7 anos, minhas irmãs compraram um violão e me colocaram numa escola de violão, porque precisava que tivesse sete anos e começasse a ler. Então, eu comecei no violão clássico.

Com o canto, a experiência do canto foi de pequeno também. Eu tinha uns dez, onze anos e cantava no coral infantil da minha cidade. Aí eu comecei a cantar ali e ter esse gosto pelo canto. Depois na época de adolescência eu tive várias bandas, toquei vários instrumentos antes de estudar, de novo, de uma forma mais acadêmica, que foi aqui no conservatório. Mas aí na época eu toquei vários instrumentos. Então, eu cantei menos, mas eu percebia muito a galera cantando. Então, eu sabia como que tinha que fazer pra ter uma voz legal apesar de eu não cantar.

Aí quando eu comecei a estudar aqui em Tatuí, que eu já tinha 19 anos. Aí eu entrei no instrumento aqui, entrei direto no coral e comecei a fazer regência coral. De ali em diante, eu fui me apaixonando cada vez mais. Estudei violino aqui em Tatuí por muitos anos e foi difícil deixar, mas eu deixei porque você tem que optar por alguma coisa e a parte da voz sempre falou um pouco mais forte. Então, aí foi dessa forma.

Em 1995 eu comecei a dar aula aqui no conservatório, de coral. E aí para o canto popular eu fui bem depois que começou o curso. Eu fui, se eu não me engano, em 2008. Porque o curso também... eu não lembro quando começou o curso. Então, em 2008, quanto teve o processo seletivo, eu passei pra dar aula de canto no popular, MPB/Jazz.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

É o seguinte, esteticamente, pra mim, nunca houve. A estética vem do texto, da trajetória lá de trás. Na época do rádio as cantoras e os cantores, de 1928, 1930, antes um pouco, vinham do canto lírico, do canto erudito. Então, elas tinham técnica pra cantar. Então, tinha uma estética que saia da voz falada, que saia do básico. Quando você ouve as cantoras da época, a própria Carmem Miranda, você sente o som do lírico ali. Tem um jeito de pronúncia diferente. Aí veio pra cá e veio perdendo. Então, até quando os próprios compositores começam a cantar, aí vira qualquer coisa. Então, a gente vê, dentro da música popular, pulando lá pra frente, pra Guinga, músicas maravilhosas, mas ele cantando não dá. Só que o popular é isso, para o popular é isso.

Você pega, por exemplo, Gilberto Gil. No grave é uma voz, no médio é outra voz e no agudo é outra voz. Tem CD que a voz está boa e tem CD que está ruim. Ele já fez até cirurgias por conta de forçar a voz. Caetano Veloso está com a voz boa até hoje, falando de técnica, canta muito com o tipo de voz falada, achou um lugar que não tem desgaste, que a voz fica bacana e está trazendo até hoje. Aí, se preserva muito o texto. Esses caras têm músicas muito bem pensadas, muito boas.

Rosa Passos, incrível compositora. Não tenho o que falar dela, mas a voz é infantilizada. Você ouve ela cantando e parece uma menina de 16 anos. As cantoras de samba têm um vozeirão, cantam forte aquele "sambão" que a gente tem na área de MPB. Porém, cantam forçando também. Mas tem aquela estética do samba ali e beleza.

Chico Buarque, que todo mundo fala que não serve pra cantar, pra mim ele é ótimo porque ele tem uma qualidade de voz boa. Ele foi desafinado no começo, mas ele também mudou bastante. As pessoas ficam com umas imagens que não tiram nunca mais. E ele tem uma ressonância, uma voz. Não é sempre que a voz dele é anasalada como ele falava.

Mas pega a técnica usada hoje na MPB, que foi meio que padronizando, que chamou de voz mista... é pura voz anasalada. Todas as cantoras de MPB cantam com a voz anasalada. Marisa Monte, todas... A filha da Elis, Maria Rita, mesma coisa. Todas as músicas do mesmo jeito. A voz igualzinha, não sai daquilo.

Então, pega a voz de cabeça, que é levinha, põe um pouquinho de nasalidade (exemplo vocal). Aí fica com um pouquinho mais de corpo, que parece uma voz mais encorpada de baixo e aí utiliza isso pra cantar. Só que só tem isso pra cantar, não tem mais nada. Não tem peso de voz potente. De registro denso, de peito. A gente pode falar de peito, que seria só no grave, só que você sobe com essa voz densa para o médio, para o médio-agudo, que a técnica do Belting Contemporâneo.

Então, pra mim não tem. Cada um foi cantando do jeito que canta. Tanto que nem sabem o que estão fazendo. Grande parte canta numa parte da música com a voz mais forte, na outra sai com voz de cabeça, mas se você for ver a pessoa nem sabe que cantou daquele jeito. Aí quando vai se ensinar, busca um padrão. O padrão da MPB que falam bastante é a Mônica Salmaso. Voz anasalada. Eu gosto demais das músicas que ela canta, e do grupo que acompanha ela. Eu tentei gostar dela cantando, mas não consegui, porque é uma voz no nariz que eu não consigo... Eu gosto de timbre... não precisa ser uma voz grandiosa, mas eu gosto de que uma voz densa, mais para o agudo... você vai cantar um samba, com voz de sambista, com a técnica de sambista. Mas eu não gosto dessa voz que estabeleceram, a voz mista. Então, você vê todas as cantoras cantando assim. Elas vão até aqui (exemplo ao piano) e não conseguem subir mais com voz densa. Fica só nisso, não consegue sair pra outra coisa.

Então, por isso que eu sempre tive a minha busca de técnica pra criar um método para o canto popular, que é estabelecer uma igualdade na voz, do grave até o agudo, apenas. Se sua voz natural é de um jeito, você vai cantar com a sua voz. Você vai para o agudo sem esforço com a sonoridade que a gente conseguir tirar de você, mas com uma voz igualada, sem uma nasalidade a mais.

3. Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?

A propriocepção. As defasagens estão na falta de preparo do cantor, que muitas vezes começa a cantar sem ter nenhuma referência. Nem mesmo de estudos de música.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

É dificílimo ter isso na voz da música brasileira.

Não precisa necessariamente ser brasileira. São vozes que você traz por referência ou indica nas suas aulas.

Eu sempre passo cantoras de pop americano para as mulheres. De sambista eu tenho passado uma referência que chama Dhi Ribeiro. Ela canta nos agudos com uma voz potente, mas você ouvindo percebe que não tem esforço ali. E você ver ela cantando no vídeo, ela canta no agudo com aquela voz potente, gostosa, mas é técnica. Então, ela eu gosto de brasileira de passar de referência.

De voz masculina eu também tenho ido ultimamente na voz dos americanos, entende?

Quem?

Michael Bublé, por exemplo, que eu gosto de referência que é uma voz natural, solta e atual, não é? Os americanos sabem usar a voz, eles têm técnica, eles têm estudo. Então, tenho escutado muitos musicais também, com o belting contemporâneo que vem dos musicais. Então, a gente vê musical. No musical o ator tem um personagem, que tem uma voz característica e aquela voz canta... no grave, no médio e no agudo.

Então, por exemplo, se você estabelece uma voz pra cantar que é nessa voz mista, você só consegue ir para o agudo assim também, colocando nasalidade, se tiver um personagem com outro tipo de voz você não consegue ir. A gente usa técnica com cavidade nasal também pra facilitar ir para o agudo, mas não é anasalado. É cavidade nasal. O som tem um brilho a mais e facilita cantar no agudo, mas não tem som de nasalidade.

Então, por exemplo, do pop americano a Joss Stone, que é super atual e incrível. E as cantoras top, Ella Fitzgerald, que eu gosto muito, as divas todas, Aretha, que faleceu agora, mas que estava cantando super bem até então, uma voz incrível. Aí você pega os cantores de rock antigos. Estão todos com voz boa. Os cantores de música brasileira vão perdendo a voz. Mas é muito difícil dar exemplo de cantor e cantora brasileiro. É muito difícil achar. Eu dou exemplo de musicalidade, de interpretação. Por exemplo, a Rosa Passos mesmo. Eu adoro a interpretação dela. O Ney Matogrosso canta bem, tem uma voz legal, que eu gosto de dar exemplo pra uma voz mais diferenciada. Ele tem uma voz mais intensa, mais plena. A interpretação dele é maravilhosa. Leila Pinheiro, a interpretação dela é maravilhosa, mas não dá pra dar de exemplo de voz.

Agora um cantor maravilhoso, Emílio Santiago. Outro que tem a voz maravilhosa que dá pra dar de exemplo: Ivan Lins. Milton Nascimento, usa muito o falsete dele. Mas é assim, todo mundo fala e é verdade que na MPB não tem uma técnica definida. Eu fico muito bravo com isso, principalmente quando eu estava definindo a minha. Claro que tem uma técnica que dá pra você usar. Tem que fazer o cantor cantar em toda a extensão dele em uma voz natural dele, igualada, assim como o piano desde baixo até em cima tem timbre de piano, não vira violino. Tem que ter essa igualdade.

E agora com o Belting Contemporâneo, tudo ficou mais extrapolado ainda, porque a voz e as formas de usar ficam muito mais ricas. E você encaixa em qualquer gênero musical e qualquer estilo. Agora a gente está criando o Jazz aqui no conservatório. A gente está escolhendo os standards. Tem a época do Blues... como é que você vai cantar? Tem que ter drive no Blues, porque não é uma voz limpinha. É uma voz rouca. Então, você tem que ensinar o aluno a fazer um drive. Se não ele vai cantar como um Blues? Sendo rouco do jeito que ele acha que deve ser? E por aí vai.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

O cantor deve se encontrar em um "estado" de respiração. Ele não ‘respira’ para cantar. Ele canta, e se abastece de ar novamente. Posição alta do externo. Barriga escondida, e não contraída. Sensação da expansão corporal pela entrada de ar em direção às costelas. Faço um trabalho de "potencialização da respiração" , que é o resultado de minha pesquisa no âmbito da especialização em voz na PUC-SP.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Configuração muscular a nível das pregas vocais: Basal, modal, elevado, whistle. Aplico por meio de exercícios de propriocepção para o aluno ter a sensação vocal de cada registro e por meio de exercícios específicos para cada registro e sub-registro. Construídas as sensações e iniciando o treinamento específico, inicio o reconhecimento e o treino com foco no repertório.

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

A soma dos harmônicos da voz, a descoberta dos formantes, o aumento do espaço oral, adição da cavidade nasal, faringe. Aplico isso tendo como base a qualidade vocal inicial do cantor e o objetivo de ampliar a sonoridade do mesmo.

8. **Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?**

Sim, com base na voz falada do mesmo.

9. **Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?**

A minha maior inspiração, tanto de técnica, quanto de musicalidade, quanto de estudo, é o maestro Cadmo. Foi com ele que eu comecei aqui em Tatuí essa parte da regência. É um cara incrível que faz arranjos incríveis, mestre. Então, eu tive a sorte de começar com ele porque ele é muito musical, muito criativo. Ele tem um olhar diferenciado para os alunos. E ele traz uma sonoridade que ele sabe qual é. Então, nas aulas dele a gente começou a ter contato com esse nome de ‘projeto sonoro’. Você idealiza o som que você quer tirar e estuda tudo e vê como é que você vai tirar tudo isso com os alunos, de acordo com o nível que eles estão. Então, nessa parte foi com ele.

Depois nessa parte da técnica de voz... na época que eu cantei, porque eu cantei bastante em coral aqui também, desde a época que vim pra cá. No começo de tudo nós tínhamos aulas de canto, com professores de canto do lírico, onde cada grupo de cinco, seis alunos tinha um horário com a professora. Naquele momento eu comecei a... o que me chamou atenção é que as coisas não funcionavam. Então, foi ali que eu despertei pra pesquisa, porque a professora ensinava respiração pra frente, dentro, pra trás... ela mesmo não fazia e falava para os alunos experimentarem o que é melhor. Por exemplo, “o apoio pra dentro, o apoio pra fora, vê o que é melhor pra você e utiliza”. Daí pra mim não era melhor nenhum dos dois e aí eu começava a observar os outros e via que não rolava pra ninguém.

Então, desde aquela época eu comecei a estudar e pesquisar muito com livros e sozinho. Depois de muito tempo, de dez anos nessa, porque eu não achava ninguém que me interessasse estudar canto e estudar a fisiologia além dos livros... eu não tinha achado um curso, eu achei depois a especialização em voz que eu fiz na PUC, aí não tinha achado ainda, procurava e não achava nada. Foi quando eu conheci num evento no Rio de Janeiro o maestro Marconi Araújo. Conheci ele lá. Eu fui como palestrante também de respiração para grupos vocais, que tinha um evento que chamava Eu *a capella*, bem legal só de música vocal. Então, eu estava lá como palestrante, mostrando uma técnica, que eu desenvolvi uma técnica por conta disso, vinda pelo esporte. A prática esportiva com o triathlon, tanto treino esportivo intenso me fez observar o corpo trabalhando sozinho, sem a minha interferência. Daí eu percebi um monte de coisa e, ligado ao canto, fiz todo o método de respiração, fiz a minha pesquisa. Também na PUC foi consequência disso tudo aí e tudo mais.

Mas quem me despertou o interesse quando eu ouvi falar de voz, foi o maestro Marconi Araújo no Rio, depois de dez anos que ele já estava trabalhando e estudando. Isso foi, eu acho que mais ou menos em 2004. Eu me interessei por ele porque saia daquele negócio "imagina uma roda gigante e você tem que jogar a sua voz e passar por cima", sabe essa coisa muito metafórica, de imaginar... o que é muito bom e muito interessante, eu não descarto, mas muitos professores se apoiavam só nisso e eu nunca gostei. Então, ele falava diferente. Ele falava de laringe, de palato, ele falava coisas e mostrava. Ele levou um coro de Brasília, um coro feminino e fala "Olha, vou pedir para o coro fazer tal coisa, veja como o som modifica" e mandava e eles faziam, mudando o som. "Agora nós vamos experimentar a mesma parte e eu vou pedir outras coisas pra lá", tudo fisiologicamente e saia outro som do coral. Ali foi a primeira pessoa que eu gostei de ouvir falar de voz. Aí eu não encontrei mais, fui voltar a ver dez anos depois.

Aí em 2006 eu fui fazer minha especialização. Eu tive só professores doutores. Só gente muito especial, conhecimento muito grande. Nessa altura eu já tinha um livro quase pra ser editado pela Irmãos Vitale, abordando principalmente a respiração que eu chamava de respiração natural, de apoio natural da voz. Aí como eu já tinha achado a especialização e ia fazer, eu pensei "primeiro, eu posso correr o risco de eu falar besteira nesse livro, porque eu estou estudando sozinho, e também eu posso, de repente, estar na própria universidade caso o material seja bom". Mas ficou por isso mesmo, porque eu decidi estudar mais e aí você quer ficar estudando. Aí eu reencontrei o maestro Marconi depois de dez anos, em 2015, quando ele estava de volta ao Brasil.

Só que como ele foi a única pessoa que eu gostei de ouvir falar de voz... até tudo que eu desenvolvi da minha técnica que eu desenvolvi para o popular, porque não tinha uma técnica,

cantava do jeito que rolava. Até então, a minha ideia era criar um método, uma técnica para o MPB. Aí criei, tudo ok em termos de respiração, de organização, de sonoridade, como trabalhar a extensão, tudo beleza. Quando eu encontrei o maestro e eu comecei a trabalhar e estudar a técnica dele, o Belting Contemporâneo, era muito igual o que eu desenvolvi, só que o dele é mais para frente, é mais eficaz e mais rápido. E eu já buscava desenvolver algo para o músico de hoje, que não tem muito tempo, sem ficar enrolando. É uma coisa muito 'pá, pum', só estudar. Sabe, mas assim, pra pegar uma cantora e colocar pra cantar um pop americano igual as cantoras verdadeiras eu tinha três, quatro passos pra trabalhar com a cantora até chegar naquela voz. Agora com a técnica do Marconi não, é "Abre a boca do jeito que a gente pede" e já sai aquele som super saudável e super incrível, muscular.

Então, daí eu fiquei com ele, continuei estudando com ele e todo o trabalho que eu desenvolvi, ele fica junto com essas coisas, de base. Quando o aluno já está pronto pra isso, eu já desenvolvo com ele o método. E procuro fazer ele na íntegra e na essência. Eu não fico mudando coisinha daqui dali, ou distorcendo. O objetivo é que meu aluno cresça e que vá fazer aula com o maestro, e chegue lá o mais pronto possível pra trabalhar do jeito que ele trabalho.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Sim, principalmente porque cada gênero musical tem suas características. Sim, porque muitos cantores demoram para construir sua musicalidade e demoram para entender qual o significado de usar a técnica a seu favor. Não, cada voz é única. O que busco na preparação vocal de um aluno é encontrar a individualidade dele.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Estudo geral de música, facilidade de se escutar e escutar o outro, conhecimento da fisiologia da voz; conhecimento da pedagogia da voz; conhecimento das mais variadas técnicas e métodos de ensino de canto; ouvido mais que treinado para ouvir a voz enquanto "ação muscular", espaço e ajustes, olhar direcionado aos objetivos e interesses musicais do aluno, olhar amplo em direção à competências extra musicais a serem desenvolvidas ou melhoradas

como: saúde geral do aluno, condicionamento físico, questões ligadas a algum tipo de limitação pessoal, deficiência física. Conhecimento sobre os comportamentos das pessoas, tipo de perfis, tudo que leve a um entendimento mais amplo em relação ao aluno enquanto pessoa.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Primeiramente, esse aluno de canto tem que ter um contato bem grande com as questões que envolvem a música no sentido de harmonia e rítmica. Precisa de ter esse contato, ter um estudo e saber os caminhos harmônicos. Precisa conhecer essa progressão da harmonia. Porque a harmonia da música brasileira é muito rica e cada vez mais, no início com os acordes básicos, as tríades, e aí vão acrescentando as tétrades, extensões que enriquecem o som.

Então, isso é fundamental, essa parte harmônica pra orientar esse cantor, para o ouvido dele. A melodia que ele está fazendo, porque, dependendo da harmonia, leva a melodia pra outro lado. Então, às vezes só cantando é uma coisa, quando ele ouve a harmonia ele integra de outra forma.

No nosso caso de música de MPB e de música brasileira, a parte rítmica é muito forte. Então, desde o samba mesmo, no começo, a células rítmicas são fundamentais de interiorizar. Porque a gente tem aluno no curso que não consegue fazer a rítmica (exemplo vocal). Então, tem que dar uma marcada nessa parte, tem que desenvolver, que é o que eu acredito, assim.

Em termos vocais... as melodias, o jeito de cantar música brasileira é um jeito muito livre, muito peculiar. Nós estamos num momento que tem esse conflito muito do jeito de cantar americano que está rolando cada vez no Brasil, que é isso do Belting e tal, que coloca as pessoas... tem umas formas que puxam bem para o jeito americano, tem outras que a resultante sonora é de potência, de sonoridade mais forte, para o agudo e tudo mais, que quem faz são os americanos. Então, acaba padronizando, de alguma forma.

Dentro da música brasileira a gente tem que ver qual é o artista que a gente está trabalhando. Sobre isso, nós estamos conversando, os professores. Então, uma questão que eu levei é de que quando o aluno entra, de ele ter ao menos três meses livre com o aluno pra ele cantar o que ele canta na vida dele, o que ele canta no bar, na igreja, onde for. Pra aí eu conhecer esse aluno, esse artista que canta, e a partir daí começar a ajudar ele no canto.

Porque o que acontece., vêm alunos evangélicos, católicos, sertanejos, cada um vem de um canto. E daí a gente chega aqui e não dá tempo de tomar consciência da vida desse aluno.

O que ele faz. A gente já vai padronizando ele no curso. E aí, assim, é um desperdício no meu ponto de vista, porque a gente tem que pegar a essência que já vem da pessoa. Eu não gosto de desconsiderar a vida do aluno. Porque esse aluno já está bombando vídeos no canal dele, cantando e fazendo um monte de coisas e tal. Aí vem aqui e eu ignoro isso. Pra mim isso não existe, eu não consigo trabalhar assim.

Cada semestre, no nosso caso tem um repertório. Então, eu gosto que o aluno tire um monte de músicas e que sobre tempo pra eu lidar com as outras coisas que ele faz. Tirando esse repertório aqui, serve também pra o que ele faz na vida dele, que às vezes não é o que ele está fazendo nesse momento. Pode ser que em outro momento ele use aquilo e leve pra onde ele canta. Mas, o que eu quero, é que faça sentido, que ele queira estudar e ter esse conhecimento.

Então, o meu jeito de pensar é esse. Então, direto eu ponho as pessoas pra cantar coisas delas. O show que elas fazem... pra... no meu ponto de vista, é um artista que está buscando conhecimento. Ele não vai dissociar, ele já é um artista. Então, eu não vou ignorar tudo aquilo pra que ele aprenda isso, isso e aquilo.

Então, aí o que acontece: a gente tem a questão de respiração, a questão dos registros grave, médio e agudo, os tipos de som como tem que fazer, no repertório como que coloca? Foge da linguagem? Não foge? Como que vamos cantar uma bossa nova agora? Do jeito que é a bossa nova ou a gente vai colocar uma nova pegada? Porque pra mim vale tudo, desde que haja um porquê, uma ideia que mova o fazer daquela alteração. Mas eu gosto muito disso. Tanto que quando eu chamo o aluno perto de prova, uma semana antes, ele na sala com um músico pra fazer a passagem, nesse momento eu gosto de falar "A música é de vocês. Criem, Inventem. Mudem o arranjo. Façam introdução. Entra com uma levada de Jazz, Maracatu, o que quiser, desde que tenha o que fica interessante e musical.".

Então, para mim, isso é uma forma atual de trabalhar, porque está todo mundo integrado, buscando enriquecer. A gente vê isso, na internet é assim. Todo mundo propondo coisas legais que vão te ajudar na sua carreira, no que você faz. Um propõe o gerenciamento do seu Instagram, outro te afina melhor, outro te ensina tocar piano mais fácil, outro te ajuda a fazer um clipe sem gastar dinheiro...

Então, não dá pra chegar na aula e... o que não é um canto lírico que é diferente. Eles têm que seguir um caminho. Eles têm as primeiras músicas, os semestres, quais compositores vão ver, um crescendo de músicas mais difíceis realmente. Eu considero algumas músicas mais difíceis de cantar do que outras. Por exemplo, há quem pensa que não tem diferença. Que a diferença é a linguagem e o que você quer passar, mas que cantar é cantar.

Então, a forma que eu trabalho, a técnica que eu uso que é o Belting Contemporâneo, ela, às vezes, ela é... quem não conhece acha que é técnica pra cantar música americana. Mas Belting, eu tenho ele como se fosse um RPG, aquele da postura, só que da voz, que coloca a pessoa da forma correta pra ela conseguir emitir qualquer tipo de som, seja no grave, no agudo, seja de que forma for: fininho, pesado, potente, com ar, sem ar, solto, apertado, tudo com um jeito correto de estrutura. Então, pra mim, a formação do aluno de canto é essa: deixar ele pronto pra ele cantar um jazz, pra ele cantar uma bossa nova, pra ele cantar um Frank Sinatra, pra ele cantar uma Ave Maria num casamento, porque ele tem toda essa flexibilidade e pra ele cantar do jeito que ele quiser, do jeito que ele estiver criando.

O que eu não gosto é essa história de a pessoa cantar com uma voz suavezinha em cima, mas não é uma opção dela, ela nem sabe que consegue cantar de outro jeito. O aluno tem que saber fazer um vibrato, tem que saber fazer drive, tem que conhecer a sua voz. Agora isso que eu não admito. Não admito o aluno cantar e não conseguir. Aí não é o jeito dele cantar. Então, se fosse assim, essas pessoas que começam a tocar violão sozinho e não conseguem fazer posições em outras partes do braço do violão... elas ficam limitadas ali. É a mesma coisa. Esse negócio de cantar empiricamente, pra mim isso não funciona.

A diferença é a seguinte: no curso de Tatuí, pianista aprende a tocar piano. Se chamar pra ele tocar numa banda de jazz ele vai, se chamar pra tocar sertanejo ele vai, num casamento ele vai, aonde for ele vai, porque ele aprendeu a tocar o piano. Na guitarra a mesma coisa. E no canto não. Então, com as técnicas não-técnicas que têm sido usadas no canto popular, a pessoa não vai cantar determinadas músicas que são solicitadas pra esses cantores pra trabalho. Vai fazer um hotel e não vai cantar só bossa nova, vai cantar uns standards, mas aí a pessoa vai cantar como? Com vozinha de MPB? Não dá. Então, as técnicas que não são técnicas, que servem pra MPB, não vão ajudar o cantor a cantar outras coisas.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

O belting contemporâneo trabalha a extensão total da voz, com todas as nuances possíveis da voz. Como é uma técnica que é muscular, você chega numa consciência tão grande que você consegue, com o Belting contemporâneo, explicar as outras técnicas. Você vê e fala qual é o ajuste, se a laringe está mais alta, se o som está tendo cavidade nasal, se está em borda

tênue... pelo conhecimento que você adquire que é de fisiologia muscular. E por isso é rápida a evolução vocal.

A primeira coisa que eu gosto de fazer com as meninas é a passagem. Começa num Dó, Ré, Mi, num Fá já vira voz de cabeça (exemplo vocal). Voz de cabeça é uma voz pra trabalhar para o lírico. Então, o que é que eu já faço, trabalho o espaço do fundo pra ela ficar com uma voz igual. Isso é faringe. Então, uma mulher que na primeira aula entende isso, e treina isso, quando ela vai cantar já vão perceber ela diferente, porque todas as mulheres cantam desse jeito e não sabem cantar.

Então, pra mim uma cantora que começa a subir e já muda pra voz de cabeça, já é claro que ela não sabe cantar, na minha opinião. Porque saber cantar não é fazer uma melodia e colocar uma expressão. Eu acho que precisa ter técnica pra você se expressar. Você sabe se organizar pra ter o som. Saber cantar é saber igualar o som, pelo menos. E outra coisa, no Fá3 já muda pra esse músculo leve... ela vai mudar essa voz lá no agudo, no Dó4, Dó#4. Isso é técnica, é músculo. É só mostrar, "você está fazendo isso aqui", "o que está acontecendo é isso, isso e isso". Acertou, aí vai praticando nas músicas.

Pra desenvolver a técnica, a extensão, por exemplo, a gente tem o que dentro da técnica é chamado de calling, que é 'chamando', que é a forma de trazer a voz num determinado subregistro vocal.

Como se fosse um gatilho?

Sim, exatamente. O registro modal tem subregistros. Por exemplo, um cara canta (exemplo vocal)... e aí não consegue atingir o grave, a voz não saí porque a tendência é a laringe baixa quando vai para o grave, ela perde a adução, e aí começa a sair menos, fica pra dentro. Então, a gente traz a voz pra fora. Então, tem um com calling de subgrave para os homens. A gente faz um deles com /ió/. Eu faço (exemplo vocal)... com a voz pra fora.

É um ajuste muscular, uma voz muscular que trabalha o seu músculo e aí você faz com o timbre e o tipo de som que você escolher. Então, não é uma coisa padronizada.

Então, a coisa mais fácil é a gente se entender quando um aluno vem e me mostra uma música eu falo "Faça uma meia cobertura aqui nessa parte". "Aqui você faz o covered belting que é a cobertura do registro médio, já tem o equilibro de músculo, de TA e CT no médio, mas o predomínio, o comando da voz é de TA, só que tem uma flexibilidade muscular e quem leva a voz para o agudo é o CT. Ou então, "faz em registro tênue, faz em speaking". Então, na hora você fala um negócio e a pessoa entende e já vai acertando tudo.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Eu sempre pergunto o que o aluno quer e precisa trabalhar na aula. Eu uso bastante gravação, o aluno tem que trazer um celular com espaço pra gravar, a gente filma algumas coisas porque é tudo muito simples. Dar uma aula pra mim, hoje em dia, pra pessoa e ela não registrar num áudio, fazer um vídeo, ou alguma coisa, é uma aula perdida, porque senão a pessoa vai esquecer mais de 50% por cento.

E hoje é outro esquema de dar aula. A gente não dá aula toda semana fora do conservatório. Aluno particular meu jamais faz aula toda semana. Não existe mais isso. Porque ele grava, ele filma, ele estuda um monte de coisa e ele vai estudar. Ele resolve e aí ele marca outra aula. A gente faz a aula, ele filma "olha aqui sua boca, olha aqui, olha isso"... Sábado eu fiz uma aula com um menino e em uma aula o menino teve um super crescimento de entendimento e consciência. É um cara que está super afim. Ele achou que ia ter aula toda semana. Eu falei não, não. Toda semana não dá, porque passa voando. Aí a pessoa vem e fala que não estudou, pra fazermos juntos. Lenga lenga não dá mais. Então, esse é o procedimento. A gente grava tudo que dá.

Eu pego o aluno pra resolver algumas coisas. Por exemplo, uma aluna que entrou recentemente no conservatório. Ela manda muito bem. Canta e se entrega como cantora. Embora faça pouco tempo que canta, ela poderia falar que faz 20 anos que canta, porque está na veia, super musical. Mas com uma voz detonadinha. Então, eu tenho que começar a cuidar da voz dela. Dependendo de como a pessoa está... no caso ela canta muito forte. Então, aí eu preciso diminuir a força, mas eu não quero mudar a voz dela, só que preciso fazer ela cantar forte de uma maneira saudável. Aí eu trabalhei com ela o speaking. Uma forma fácil de fazer isso é fazer o seguinte: (exemplo vocal) "segunda, terça, quarta, quinta, sexta..." subindo com o timbre de voz. Então, para as mulheres funciona muito bem. Ele é como a voz de cabeça, mas com mais massa junto. Então, aí já um outro tipo de som, com uma voz reforçada pra ela usar, se poupando, mas com uma sonoridade do jeito que ela quer.

Então, eu estou nesse momento. Misturando o trabalho que eu faço como coach com artistas com o trabalho que eu faço no curso fechado. Eu estou misturando as coisas porque eu estou vendo as pessoas que chegam aqui como artistas.

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? *(Que termos você aponta mais recorrentemente)*

(Resposta contemplada nas questões 9 e 13: terminologia importada do método de Marconi Araújo)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

Então, tem as épocas estipuladas pra cada semestre. Mas eu gosto mais de conhecer o que o aluno já traz, como artista. Porque isso é um universo muito maior. Eu acho interessante a proposta.... que cada gênero tem uma dificuldade específica pra cantar. Mas dentro do nosso sistema eu acho que precisa de uma atualização.

Agora a gente "tá" numa reorganização desses semestres mais por conta da harmonia. De repente, num primeiro momento, vai ter baião, xote, blues. Porque é I-IV-V. Depois vai entrar o II-V-I. Então, aí daria uma progressão junto com a harmonia, pra juntar mais com os instrumentos. Aí ficaria mais livre, porque poderia colocar qualquer coisa que se encaixasse em II-V-I, aí não teria mais esse padrão de época

Eu acho legal, mas eu acho meio complicado também. Eu acho que é legal passar pelos gêneros nos semestres pra conhecer, mas a voz tem que ser trabalhada para o aluno ir amadurecendo vocalmente e não só ele ir cantando repertório e tentando ainda, como a gente tinha a proposta aqui, de não sair do estilo, da linguagem. São linguagens diferentes. Cada uma mais rica do que a outra, mas o negócio é mais profundo.

Então, não tem padronizado: "na primeira aula a gente vê isso, na segunda vê respiração, na terceira vê aquilo...". Aliás, a gente (professores) vai conversar a esse respeito. E aí pode complicar com meu jeito de pensar, porque aí vai ter "primeiro semestre tem que ver isso e vai avaliar isso...". Só que o mundo não é assim. Não dá pra chegar uma música com quatro notinhas. A pessoa já canta destruindo no seu ambiente e vai chegar aqui e começar do zero, cantando três quatro notinhas. Eu prefiro partir do aluno.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos? *(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

(Resposta contemplada na questão 12: professor defende flexão do ensino às demandas vocais e estéticas do aluno)

18. Como são os processos de avaliação e os seus critérios? *(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)*

Então, essa é outra coisa complicada. A avaliação é parte do processo. Eu não vou diminuir a nota de um aluno que comete algum erro no momento da prova. Às vezes, alguma coisa ele não conseguiu fazer. Eu não vou diminuir a nota dele por causa daquele momentinho, nós estamos num processo. Mas eu vou diminuir se eu percebo que ele não treinou o suficiente, se ele não envolveu ou estudou. Isso é fácil de perceber. Quando a pessoa estuda as coisas acontecem. Se fica naquela enrolação não acontece.

Então, dá pra perceber. Se não se dedicou, se não estudou, aí influencia na nota. Agora às vezes é um nervosismo, às vezes o músico não está bem ensaiado e atrapalha. E o ambiente também, que pra mim tem que ser informal. A gente junta todo mundo e canta e um vê o outro.

Então, essa avaliação que eu venho fazendo há algum tempo é uma avaliação sem esses critérios de assim: "Ah, respiração é tanto... na colocação de voz é tanto... a projeção é tanto... o agudo que não conseguiu resolver é tanto...". Eu não faço isso. No erudito eles fazem "0,75 de apoio... 1,25 de...". Eu não faço isso aí, mesmo porque a gente não tem um critério dos professores juntos.

Eu vejo dessa forma. O aluno tem que estar interessado porque o interesse é dele. Ele está aqui porque quer crescer vocalmente. Mas ele não quer crescer musicalmente e vocalmente no que eu vou ensinar pra ele, mas ele quer crescer no que ele tem e no que ele quer musicalmente, no objetivo dele.

Se eu vou na direção dele, logicamente propondo outras coisas e enriquecendo o conhecimento dele, tudo bem. Mas se eu vou na direção que ele quer, eu acho que é muito mais eficaz. Então, eu tenho toda certeza de que, assim, eu tenho dificuldade com avaliação. Eu acabo sendo bonzinho e dando uma nota mais em relação ao processo, se está estudando... então, eu vejo assim.

19. Como é sua relação com seus alunos?

Então, tem que ver o que eles pensam também (risos). A relação que eu busco com o aluno é, obviamente, de uma hierarquia entre aspas. Não somos amiguinhos. A gente não vai beber junto no bar. Mas ao mesmo tempo eu gosto de ser amigo. Eu gosto de ouvir. Eu gosto de me inteirar do que o aluno está vivendo e das questões dele.

Eu gosto de ter essa cumplicidade. Eu gosto que o aluno sinta que eu estou cuidando dele. Por isso que eu vou mais além. É um cuidar pra ajudar. Eu preciso que ela saiba que há alguém em quem ela possa confiar. Alguém em quem ela vai ter uma certa... eu busco uma certa identificação. Eu busco essa relação.

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

É completamente desconectado. Tanto que a gente agora está reavaliando o processo todo. Inclusive há discussões a respeito de o curso ser semestral ou anual e também da continuidade das disciplinas complementares.

Eu penso que deveria ser ligado. A prática de piano complementar ligada com a música que a gente faz na sala nos primeiros semestres. E depois que acaba esse momento, quando eles fossem fazer repertório, o nosso conteúdo de sala seria o que eles estão fazendo no repertório.

E aí daria pra conversar "Ah, tem que ser nesse tom, tem que improvisar, como você quer fazer isso". Mas até agora é assim... tanto que faz pouco tempo que se inseriu o próprio jazz para os cantores, mas ainda pra fazer conforme vai sendo possível.

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição? ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

A primeira coisa que eu acho é que rola uma falta de informação e uma falta de visão, de um olhar dos alunos em si. Um olhar mais de como está a atualidade hoje, porque há um preconceito, por alunos e professores. A gente tem alunos que cantam em banda de baile. Tem

alunos que cantam sertanejo. Tem alunos que cantam em ministério de igreja. Só que isso não é bem-visto pelos alunos que gostam de cantar Gilberto Gil, Caetano Veloso.

E nem sempre as pessoas cantam isso porque querem, mas porque é um meio de trabalho. Então, por que não enxergar isso?

E como ficaria a questão diálogo com o curso, pelo fato de ele focar sobre MPB/Jazz?

Então, mas, por exemplo, o próprio jazz tem abertura para o pop, porque todas as cantoras de jazz também cantam pop e vice-versa. Mas, então, eu vejo essa questão desse preconceito... imagina nas escolas dos Estados Unidos. O cantor que vai pra Berklee que canta Country, ele não vai cantar isso lá? Lógico que vai!

Eu achei ótimo inclusive que no conservatório entrou o curso de viola e acordeom. É uma coisa tão gostosa ouvir esse som tão da gente, tão brasileiro.

Mas afinal, o que é MPB? É Caetano Veloso e Gilberto Gil? Edu Lobo, Tom Jobim? Quem mais? Marisa Monte é MPB? Aqui no conservatório não rola. Por quê? Então, tem umas coisas assim que, a meu ver, deveriam ter um olhar mais aberto. Na minha visão, MPB é isso que todo mundo acha, mas atualizado. A gente tem compositores e cantores de samba hoje, por exemplo, que não são considerados. A gente tem muita gente com som novo, atual, que não se faz aqui.

Você poderia dar alguns exemplos?

Tem um cara que chama Munir Hossn. Conhece?

Sim, conheço.

Mas aí chega na época de trabalhar e só fica no Hermeto Pascoal. Outro nessa linha, Alegre Corrêa. Eles são ótimos. Por que não tem aqui? Tem uma cantora de samba que chama Dhi Ribeiro. Tem uma cantora do Rio... Aline Calixto. Músicas maravilhosas, difíceis de cantar, atrativas. Então, eu acho que precisa atualizar. Trazer muita coisa que está rolando.

O pessoal fica "É só brazuca, brazuca". Veja uma aluna, foi fazer um show inteiro na semana passada só cantando Adele. Pergunta se essas meninas que só cantam Chico se conseguem cantar Adele? Provavelmente não tem nem noção de como fazer. Agora a outra não, ela consegue ambos.

Aí fica cinco anos estudando... outros estendem o curso pra até mais, seis, sete. Poxa, em sete anos quase se forma um cirurgião. Será que o cantor sai daqui preparado, então, pra passar na audição do que quiser? Na minha opinião deveria fazer é até em menos anos, porque tudo está muito rápido e a técnica que eu tenho para oferecer é rápida. Eu faço o trabalho assim: mando os links, a pessoa fala as queixas, eu gravo os vídeos e a pessoa treina muscularmente.

Quando a pessoa chega, ela já chega pronta e logo resolve. Então, esse é o mundo que a gente está, tudo muito rápido.

Qualquer um que se dedicar muito, estudar todo dia, em um ano já fica ótimo. A menos que a pessoa não entenda de música e tal, mas, caso contrário, é sempre rápido. Então, é assim um pouco que eu penso.

ANDREA DOS GUIMARÃES ALVIM NUNES

45 anos

Bacharel em Música Popular (Unicamp)

Mestrado em Música (Unicamp)

Professor na instituição desde 2008

Entrevistas realizadas em: 26/04/19 e 10/05/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

A minha história com a música começou formalmente com sete anos com minha mãe, que é professora de música, de piano erudito. Mas venho de uma família que é super musical. Do lado da minha mãe, tenho outras três tias que são musicistas e professoras. Quase todo mundo atua na área da música. E do lado do meu pai ninguém se formou em música, mas todos sempre gostaram muito de cantar. Então, eu estudava piano erudito, mas o canto estava ali sempre presente. E, junto com o piano erudito, eu estudava violão. Em minha casa tinha vários caderninhos de violão e a diversão era cantar e tocar.

Aí eu me mudei de Tupaciguara para Uberlândia pra fazer o segundo colegial. Então, eu comecei a estudar piano erudito no Conservatório Cora Pavan Caparelli de Uberlândia. E como não havia o curso de canto popular, iniciei também os meus estudos em canto lírico. Ou seja, o meu primeiro contato com o estudo formal de canto foi com 15 anos. Um tempo depois, eu entrei no curso de engenharia elétrica na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), mas me mantive paralelamente estudando piano e canto no conservatório.

Depois de quase dois anos na engenharia, eu falei: "não, não é engenharia que eu quero fazer". Então, eu prestei música na Universidade Federal de Uberlândia. Na mesma época eu prestei um vestibular na Unicamp pra piano popular, porque eu achava que queria me dedicar ao piano popular, e porque o canto, eu já estava estudando. Aí não passei, obviamente, porque na época eu não sabia nada de piano popular. Eu decorei uma música, fiz um arranjo e fui tocar, mas não sabia ler acorde.

O resultado é que eu não passei na Unicamp, mas entrei em canto lírico na UFU e fiz durante dois anos. No entanto, no segundo semestre do segundo ano, minha professora se mudou para Brasília e um novo professor entrou. Essa não foi uma boa experiência, pois eu saia das aulas toda semana rouca, porque ele insistia que eu tinha que trabalhar na região de soprano, super agudo, e não percebia que na época eu estava me machucando. Como eu também não sabia o que estava fazendo de errado, cada vez mais fui me desanimando e me afastando do canto lírico na mesma medida em que me aproximava do canto popular, porque no mesmo período comecei a me apresentar nos bares da cidade.

Então, montei um trio vocal com minhas duas irmãs: a Thais e a Viviane. A gente se apresentou bastante nessa época. Importante dizer que no 2º ano de música na UFU, tive um professor que foi fundamental na minha formação, o Sérgio Freitas. Com ele me iniciei na harmonia popular, no arranjo e fiz aula de contraponto. Me apaixonei por todas essas áreas e resolvi estudar e me aprofundar nelas. Se hoje eu atuo também como professora de harmonia na Emesp, e fiz o meu mestrado pesquisando o contraponto em arranjos de canções, devo isso principalmente ao Sérgio, e depois na Unicamp, ao Bebeto. Sou profundamente grata aos dois. Considero que foi aí que eu comecei a estudar música popular formalmente. Esse contato também me fez entender que queria estudar música popular de maneira mais ampla. E, muito incentivada pelo próprio Sérgio, cheguei à conclusão de que não era canto lírico que eu queria e prestei Unicamp de novo, desistindo, então, da UFU.

Na Unicamp eu lembro que quando eu entrei estava a Cindy Borgani, que atualmente é professora da Faculdade Souza Lima. Esse foi o primeiro contato com um professor de canto popular. As aulas duraram uns 07 meses porque ela estava grávida e decidiu pedir demissão. Consequentemente, os alunos de canto ficaram sem professor. Então, um tempo depois a Consiglia Latorre deu aula, em outro momento também tivemos aulas com a Adriana Giarolla Kayama, que era professora de lírico na época, e em outros semestres aconteciam workshops com professoras convidadas, até acontecer algum concurso. Ou seja, demorou um bom tempo.

Nesse período, o meu aprendizado foi uma mistura do que aprendi com uma professora, um pouco dessa, um pouco daquela... da mesma maneira como acaba sendo, muitas vezes, o estudo do instrumentista. Nem sempre é linear. Você vai percorrendo caminhos diferentes. Mas o meu contato principalmente com a Consiglia me fez perceber que a delicadeza, a sutileza e a escuta atenta eram fundamentais para aprender a se cantar música popular. Isso mudou a minha forma de entender o meu canto.

Outra coisa importante pra dizer é que, como eu já tocava piano quando entrei, também aproveitei para investir nisso. Ou seja, fiz aula de piano o tempo todo que estava na Unicamp.

Tive como professores o Bebeto (Arno Roberto von Buetner), o Rafael dos Santos e o Gogô (Hilton Jorge Valente). Todos foram muito importantes na minha formação. Eu entendia que era um lugar interessante pra eu pesquisar, conhecer, estudar. E ainda gostaria de citar o Maurício Florence, com quem tive aula de instrumentação e orquestração. Eu acho que muito do meu canto e da forma como eu penso a música passa por esse estudo mais amplo.

Artisticamente, ainda na graduação tive alguns grupos, mas o que mais me incentivou a estudar, a pesquisar e que foi uma experiência muito rica foi o duo que montei com o meu professor de piano o Rafael dos Santos. Ele sempre foi uma pessoa generosa demais. Aprendi muito nesse período.

Então, quando estava no mestrado, em 2002, formei o Conversa Ribeira com o João Paulo Amaral e o Daniel Muller. Já são quase 20 anos de grupo, gravamos 03 CDs, fizemos apresentações no Projeto Pixinguinha, em Sescs, em festivais no Brasil, em Portugal e no México, também ao lado de orquestras brasileiras e de nomes importantes da nossa música como Guinga, Mônica Salmaso, Paulo Freire, Inezita Barroso. Considero que essa é uma parceria muito feliz porque entendemos a música de maneira parecida e trabalhamos a produção de um jeito muito equilibrado: todo mundo faz arranjo, todo mundo escreve projeto, faz a divulgação.

Aí, em 2007, já dando aula no Conservatório de Tatuí, montei o Garimpo Quarteto com o Breno Ruiz, Felipe Brisola e o Everton Barba. Foi o momento que eu comecei a compor e a arranjar pra uma formação mais jazzística, que era piano, baixo e bateria. Esse período foi importantíssimo. Desenvolvíamos um repertório com o foco na voz como instrumento, foi onde experimentei as primeiras interpretações apenas com vocalizes e comecei a improvisar. Esse grupo também mudou a minha maneira de enxergar e trabalhar a minha música. Passei a compor muito mais depois disso. Gravamos um disco em 2010 e em 2011, o Léo Ferrarini entrou no lugar do Breno e mantivemos o grupo até 2013. Era muito produtivo e enriquecedor trabalhar com todos eles.

Mas paralelamente a esses grupos, sempre tive o meu estudo em arranjo de canções. Tanto que o meu mestrado foi exatamente pesquisar técnicas de contraponto em arranjos da canção brasileira. E isso, além do Sérgio, quem me inspirou foi o Bebeto. Lembro que a primeira vez que o vi tocar, fiquei impressionada. Dizia “quero tocar piano como ele, quero usar contraponto nos arranjos”. Foi nas aulas de piano com o Bebeto que os meus primeiros arranjos de piano e voz surgiram. Escrevo esses arranjos pra piano e voz, e também pra grupos de câmera, desde os 23 anos, mas apenas em 2014 resolvi me lançar como pianista também gravando um disco de piano e voz. Foi um desafio enorme cantar e tocar ao mesmo tempo,

encarar o palco sozinha, fazer a produção e viajar sozinha. Mas sem dúvida, foi um momento muito produtivo, de crescimento intenso.

Tenho certeza de que esses professores e esses 4 trabalhos artísticos na minha formação guiam a minha vida musical até hoje.

E o ensino, como veio?

O ensino veio lá atrás. Quando eu entrei na UFU, no canto lírio, eu estava com 19. Na época tinha uma escola de Uberlândia e uma das cantoras que já fazia faculdade antes de mim ia precisar largar umas aulas e me falou se eu queria assumi-las. Lembro de ter ficado com um grande receio: "Não, como assim? Eu faço canto há pouco tempo". Mas aí ela disse: "Não, vai. É tranquilo. Os alunos são iniciantes". Então, eu resolvi arriscar. Comecei com 19 e não parei até hoje.

Então, nesse tempo que eu fiz UFU, eu dei aula nessa escola e numa outra escola particular que era da minha tia. Quando eu fui pra Unicamp, eu dei um tempão de aula na Chorus Escola de Música e também aula particular. De forma geral, nessa época, eu atendia alunos que gostavam de cantar, mas que não queriam se profissionalizar. A Chorus era uma escola mais livre, que a gente passava o que o aluno queria cantar. Eu tinha desde alunos crianças de 7, 8 anos de idade até adultos.

Quando eu terminei a graduação, fiquei um pouco perdida por seis meses, sem saber o que ia fazer exatamente, se prestava um mestrado, se montava um trabalho artístico, e logo surgiu o concurso na Unicamp. Aí eu falei, 'Ah, aula é algo que eu gosto de fazer. Eu sei que eu não sou uma cantora que vai procurar cantar em baile, ou ficar cantando em vários bares, não é o que eu quero". Então, eu já pensava que dar aula poderia me ajudar a realizar meus trabalhos artísticos, me dar um suporte financeiro. E, então, prestei o concurso. Foi aí que eu conheci a Regina Machado. Prestamos o concurso nós duas e a Isa Taube. Eu me preparei muito e fiquei em segundo lugar.

Um tempo depois, o Paulo Braga estava dando aulas na Unicamp. Eu já tinha feito um semestre de prática e um de piano complementar com ele. Então, um dia ele disse "Olha, nós vamos abrir um canto de curso popular lá em Tatuí e, eu e o Paulo Flores queríamos te convidar pra dar aula". Aí, em 2003, eu comecei a dar aulas no Conservatório de Tatuí, em um curso técnico para pessoas que queriam se profissionalizar.

Como eu disse, antes tinha feito as aulas de canto com a Consiglia, que tinha me despertado pra pesquisa em música brasileira, para a audição dos intérpretes antigos. E me lembro que eu fiquei completamente apaixonada. Na época eu não saia da CDteca da Unicamp, da discoteca, não sei como chama, da biblioteca de discos (risos). Eu ficava o dia inteiro lá

gravando fitas, mil fitas, de todas as coisas que havia lá, de todo o acervo da Unicamp. Então, eu tinha tudo isso catalogado. Até hoje eu não consigo me desfazer dessas fitas porque tem um valor afetivo.

E logo quando saiu o concurso, um dos temas era a comparação vocal entre o Djavan e o Orlando Silva. E nesse momento eu não tinha escutado o Orlando Silva ainda. Daí eu fui para o Zan (José Roberto), que era professor de história e falei "Zan, você tem alguma coisa do Orlando Silva?". O Zan tinha um acervo enorme e me emprestou um box do Orlando Silva, que depois eu até comprei. Eu sei que quando eu comecei a ouvir, a pesquisar o Orlando Silva, eu chorava. Eu falava "Como é que eu não conhecia esse cara, como é que eu não conhecia?!". Foi uma coisa muito interessante como comecei a perceber mais conscientemente o canto brasileiro. Eu realmente fiquei encantada e não parava de pesquisar.

Eu já ouvia muita música através da minha família, as minhas tias do lado do meu pai cantavam seresta, mas eram músicas dos anos cinquenta pra frente. Era Ângela Maria, Nelson Gonçalves, bem ao estilo samba canção. Aí quando eu fui conhecer as músicas anteriores, fiquei muito surpresa. Eu falei "Isso não pode ficar assim desse jeito. Como eu não conhecia? As pessoas precisam conhecer também. Será que elas conhecem?" Aí quando eu entrei em Tatuí foi isso que eu fiz. Eu pensei "Vou montar um curso onde as pessoas vão ouvir esse repertório. A gente precisa reviver ou não deixar isso morrer".

Uma coisa que esqueci de dizer é que logo após o concurso, a Regina me chamou pra dar aulas na escola dela, a Canto do Brasil em São Paulo. E eu segui, trabalhando com ela por quase 5 anos, paralelamente à Tatuí. Esse contato com ela foi fundamental para a minha atuação e o meu crescimento enquanto professora.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

Eu entendo que há muitas estéticas diferentes. Fazendo um paralelo, tem várias coisas que não são permitidas de se fazer no canto lírico, por exemplo, como uma voz mais aerada ou mais gutural. Tem um padrão ali que se mantém ao longo do tempo.

No canto popular a sonoridade é muito mais flexível, desde a mudança de tom, que vai, na minha opinião, muito de acordo com qual expressão você quer dar pra aquela música e não

exatamente pra região confortável pra se cantar. Então, primeiro é preciso entender que tipo de canto popular você quer trabalhar, porque a estética é diversificada.

Então, vamos pensar, se a gente está abordando o canto popular brasileiro eu vou trabalhar de modo que aquela voz vai procurar uma homogeneidade em todos os registros, em toda a extensão dela. Se não é possível em toda a extensão, que seja uma mudança pequena de timbre, que é isso que geralmente acontece nas referências que a gente tem ao longo da história da música brasileira. Mas ao mesmo tempo, o canto brasileiro é algo muito amplo em termos de sonoridade vocal. Porque, apenas para dar alguns exemplos, a gente tem o Nordeste com uma voz um pouco mais incisiva, metálica, com o sotaque aberto. Ou a bossa nova com o canto falado, de maneira menos projetada, ou a Tropicália que nos permite experimentações vocais e até o mesmo o grito... isso vai longe.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

Eu acho que a primeira coisa é a expressividade. Se a pessoa consegue ser expressiva, independente do timbre que ela usa, mesmo que haja uma afinação que às vezes comprometa um pouco, se aquilo me soa expressivo, se flui ou se causa em determinado momento um certo "estranhamento" pela ousadia, então, eu acho que valeu. O que mais me chama a atenção: vozes expressivas.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Para o meu canto ou para minhas aulas?

Se puder, acho interessante comentar sobre ambos os aspectos

Eu acho assim, nessa questão das aulas baseadas na história da música, pensando nesse estudo que vem através do repertório, que eu considero que pode ser importante pra criar referências diferentes, inevitavelmente os alunos vão passar por Orlando Silva, Carmem Miranda, Mário Reis. Muito do que os três usavam como recursos de interpretação é usado no canto popular que existe hoje. Citando mais alguns: Dorival Caymmi, Dick Farney, Johnny Alf, os nordestinos Luiz Gonzaga e o Jackson principalmente, João Gilberto... Aí a partir dos anos

1960 fica uma mistura de cantores com cantautores, compositores intérpretes. É uma infinidade de vozes e produção. Eu sempre sugiro que os alunos ouçam coisas diferentes, que criem o hábito de ouvir, que escutem atentamente os intérpretes, as letras, os arranjos, com um ouvido de pesquisador.

Tem vozes que, até pensando no meu canto, eu já tive muito como referência. Por exemplo, teve uma época que eu só ouvia Elis Regina. Depois, só Mônica Salmaso. Noutro momento, só Nana Caymmi. E Milton sempre, desde que eu comecei a estudar canto de maneira mais formal, mais sistemática.

E eu gosto muito de cantores que utilizam a voz de maneira diferente, fora de alguns padrões. Mesmo eu achando que não uso, que não trago isso para o meu canto, tenho muita curiosidade e pesquiso muito, e isso, certamente, me influencia e direciona algumas das minhas escolhas estéticas. A Maria João, cantora portuguesa, é uma, a Bjork é outra. Tem também um cantor de Nova York que se chama Theo Bleckmann que faz um trabalho super bonito. Tem a Meredith Monk. Eu acho muito interessante porque são pessoas que estão trabalhando a música criativamente, com um pouco mais de liberdade e que por isso trazem coisas que são, na minha percepção, originais, autênticas, uma novidade.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, eu entendo e trabalho a respiração como algo circular. No sentido de que eu inspiro, produzo o som, aí inspiro de novo. Ou seja, quando paro de cantar, o ar entra naturalmente, como se alguma coisa puxasse esse ar pra dentro. Essa ideia de respiração é uma abordagem da Escola do Desvendar da Voz, que conheci com a Consiglia e, posteriormente, com o Thomas Adam.

A ideia do apoio é tentar manter toda essa musculatura das costelas em atenção, acordadas pra que eu consiga manter o diafragma lá embaixo e possa sustentar essa coluna de ar de maneira estável.

Ter entrado em contato com a prática de pilates e ioga também me fizeram enxergar a respiração de maneira mais ampla e consciente, entendendo que há ali um corpo inteiro que precisa ser percebido.

Nas aulas, abordo a respiração de muitas formas que vão desde o aluno aprender a respirar de maneira profunda e consciente, tentando se perceber no espaço, até exercícios de

respiração aplicados que trabalham a resistência e a musculatura. Como por exemplo: com dinâmica uniforme: inspirando em 4, expirando em [s] por 20 tempos; com variação de dinâmica: inspirando em 4, expirando em [s] do 1 ao 10 forte e do 11 ao 20 fraco e vice-versa; para o diafragma: inspirando em 4 tempos, expirando em 4 [s] em staccato e 01 [s] sustentado 8 tempos, e tantos outros.

Por outro lado, também trabalho a respiração aplicada em alguns vocalizes, como na sustentação de vogais, ou no repertório, utilizando canções que apresentam frases longas, ou que são mais articuladas com poucas pausas.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Eu associo os registros aos timbres e às sensações que eles provocam. Então, o registro que eu chamo de voz de peito, é a região da fala, a sensação de uma voz mais natural. Não gosto da palavra relaxada, mas o que soa mais próximo de onde você fala.

Tem um registro de voz mista que é um momento em que eu estou caminhando para o agudo, mas que ainda consigo encontrar ali elementos dessa voz de peito, harmônicos metálicos, que são dessa voz mais falada.

Voz de cabeça, que seria uma ressonância mais alta, com um timbre um pouco mais arredondado, menos metálico.

E o falsete que, de forma geral, seria uma voz mais aerada.

Isso tanto para homens como para mulheres?

Não. Eu uso o termo falsete apenas para as vozes masculinas.

7. **Você citou a questão da ressonância. Como você a diferencia dos registros?**

Penso que a ressonância tem a ver com a maneira como o som é distribuído e manipulado pelo trato vocal. Mas eu não costumo usar muito o termo nas aulas. Abordo a voz mais a partir do timbre e das sensações que surgem em diferentes alturas de uma melodia ou vocalize cantados, ou seja, a partir da percepção daqueles registros que comentei. Chamo a atenção para as diferentes posições da língua nas vogais, a abertura da boca, vertical e lateral,

como a posição dos lábios interfere no som, e o que tudo isso provoca no timbre da voz, por exemplo.

8. Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?

Vou falar como eu penso o meu canto porque isso reflete também em como eu penso o canto dos alunos. Eu entendo que o mais interessante é que os alunos conheçam a si mesmos. Ou seja, um cantor tem que ter o autoconhecimento da sua voz, do seu corpo, do funcionamento, pra ele poder usar aquilo da melhor forma possível, com as referências estéticas que ele tem.

Agora, por exemplo, se a pessoa está cantando um samba e resolve colocar um melisma, que vem de outra linguagem, cantando com um tipo de acompanhamento mais tradicional, com uma formação instrumental que remete à raiz do samba, talvez esteticamente este contorno não caiba tanto. Mas se o cantor pegar esse mesmo samba e fizer uma outra roupagem, com outra proposta de instrumentação que dialogue mais com o universo pop do melisma, é provável que esse recurso flua tranquilamente. Então, eu acho que as coisas têm que estar de alguma forma em harmonia, em consonância. Eu penso mais neste sentido. Não no que é certo ou errado. Eu penso também no que pode te machucar e o que não te machuca. Como você vai usar a sua técnica pra você aproveitar o melhor da sua voz e o que talvez não seja interessante você usar.

Uma coisa que eu acho interessante dizer é que, de repente, eu estou trabalhando uma música e o aluno faz uma voz que é mais aerada, mais soprosa. Aí a minha observação vem no sentido de falar "Você percebeu isso que você está fazendo? Você gosta? Você acha que é interessante ou que esteticamente acrescenta à música?" Então, é mais no sentido de fazê-lo olhar pra aquilo. "Ah, eu acho que é bom e que vai trazer uma expressividade". Então, maravilha. Vamos fazer.

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

Eu penso no "O Tao da Voz". Esse livro fez muito sentido pra mim. O canto werbeck da Escola do Desvendar da Voz, que a Consiglia me apresentou, também. Eu acho que é uma

mistura de um monte de coisas. Um pouco do canto lírico, de coisas que eu trabalhava na época em que eu estudava.

Um pouco da vivência de música popular mesmo, por exemplo, isso de pensar em fazer alguns exercícios que trabalha com intervalos ou com melodias que não são tão óbvias. De entender que para o cantor popular conhecer essa linguagem, ele precisa saber que sonoridade tem. Que o acorde não vai ser uma tríade sempre. De tentar trazer elementos, principalmente harmônicos, que é algo que a gente precisa ter muito bem desenvolvido, pra dentro desse estudo. E mais recentemente, de 2007 pra cá mais ou menos, de tentar colocar exercícios que trabalhem com a improvisação de maneira mais livre. Um pouco trabalhando padrões e um pouco a escuta harmônica, o ouvido, a intuição e o que a pessoa pode fazer em uma mudança rápida de acorde.

Eu já entrei em contato com muitos textos, fui pesquisar livros diferentes, tanto americanos quando alguns brasileiros sobre técnica vocal, mas eu não sigo nenhum especificamente. Alguns anos atrás, comprei o livro do Richard Miller, que tem um monte de exercícios. Fico estudando pra mim, tentando entender um pouco qual é a proposta e aí adaptar para o canto popular.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Depende. Eu acho que quando o professor é muito ídolo do aluno, pode gerar uma padronização porque aí o aluno vai atrás de tentar fazer a mesma coisa que o professor. Eu vejo isso em algumas pessoas.

Agora se fica tudo padronizado... pode haver esse risco, mas vai depender muito de como o professor está lidando com a personalidade de cada aluno, com a liberdade de cada aluno. Falando de uma maneira mais ampla, é uma crítica até, inclusive, pra escola, porque, às vezes, a escola também quer colocar todo mundo numa caixinha.

Eu acho que a gente enquanto professor tem que ser muito cuidadoso pra não minar essa criatividade do aluno. Então, eu penso que eu enquanto professora estou o tempo inteiro me reavaliando no sentido de “será que se eu falar isso pra essa pessoa ela vai perder a naturalidade dela, ou a individualidade dela, o que ela traz de diferente?”. E também como professora acho importante fazer o aluno despertar o olhar crítico sobre as coisas, sobre música, sobre arte.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Talvez seja uma resposta parecida com o que eu acho que o cantor popular tem que ter. Eu acho que o primeiro de tudo, o cantor popular tem que ter uma vivência da voz dele, de preferência na área que ele vai atuar. Então, se ele vai dar aula de canto popular brasileiro ele tem que ter vivência em música brasileira.

Eu fico muito desconfiada quando eu vejo um professor de canto lírico dando aula de canto popular. Eu já tive muitos alunos que vieram dessa referência e quando eles chegavam, eu pensava: "não é isso". Então, o professor tem que ter uma vivência artística. Ele tem que ter estudado um pouco da parte fisiológica. Mas também não sei se é aquela coisa de saber todos os nomes de maneira médica, de maneira que ele saia explicando a técnica apenas a partir desta abordagem. Penso que precisa haver um equilíbrio.

Um conhecimento do instrumento. O professor de canto não precisa ser um instrumentista super habilidoso, mas ele tem que, minimamente, fazer os vocalizes e também acompanhar o aluno, ter um pouco de independência nisso, fazer levadas básicas. Se é jazz, fazer uma levada básica, se é blues, se é samba.

E é também ser músico de maneira mais ampla. Saber falar sobre arranjo, sobre linguagem, sobre letra e interpretação. Saber um pouco da história do que ele está abordando. Tentar chamar a atenção do aluno pra esse sentido. Voltando pra música brasileira, por exemplo, muito da música brasileira reflete a história que a gente viveu. E quando a gente entende a música de outra maneira, entende a letra, o contexto, a gente passa a se relacionar diferente com aquela música. Ou, pelo menos, eu tenho a opção de escolha. Eu posso interpretar isso pensando nisso, ou naquilo. Interpretar "Dindi" do Tom Jobim e Aloysio de Oliveira pensando num lugar ou numa pessoa. Mas ao menos eu sei onde está cada coisa.

Um pouco de vivência do corpo. Saber localizar as tensões. Saber olhar o aluno, principalmente. Eu acho que o professor tem que estar atento ao aluno, estar aberto. Não querer impor o gosto pessoal para o aluno. É saber que ali tem uma pessoa que pode não ter dormido bem, que pode morar na periferia e demorar duas horas pra chegar no lugar e não vai chegar inteiro. Então, eu acho que o professor tem que saber acolher o aluno, ter sensibilidade.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Eu acho que com referência musical, muitas. Eu acho que só através da referência musical que a gente consegue descobrir com o que a gente se identifica e com o que não. Porque o canto popular, a aprendizagem do canto popular é muito voltada pra oralidade, para você ouvir uma coisa e tentar imitar aquilo. Não só da pesquisa formal, de você pegar o instrumento e fazer os exercícios e pensar sua voz, olhar seu rosto, mas de ver coisas "Ah, que interessante aquilo que aquele cantor fez. Será que eu posso fazer?" ou "Que horrível aquilo. Isso eu vou tentar não fazer". Enfim, eu já me questionei tanto sobre o bonito e sobre o horrível que eu acho que é mais assim: o que faz sentido para mim?

Então, como é que eu traço esse caminho? Eu sempre incentivo os alunos, no caso de quando vai aprender uma coisa nova, a tentar ouvir a primeira versão que essa música foi feita, quando ela foi gravada. "Você aprendeu a música, aprendeu a melodia, entendeu o contexto em que aquilo foi composto, então, agora ouve outras coisas. Agora, cadê você nesse meio? Como é que você vai lidar com esse repertório que foi feito há cinquenta anos atrás e você está aqui hoje com todas as influências que têm".

Então, eu não sou nenhum pouco purista de falar pra não mudar a melodia, porque eu faço isso e eu gosto disso. E também pensando na minha referência, por exemplo, ao mesmo tempo que eu acho maravilhoso o canto do Milton Nascimento, eu acho maravilhoso o canto da Björk, e acho maravilhoso o canto da Maria João, que não tem nada a ver com os outros dois.

Além da referência musical, da técnica, de trabalhar a voz, pra mim é fundamental, e fica cada vez mais clara, a importância de o cantor aprender um instrumento harmônico, que seja pra ele conseguir estudar de forma adequada, ou seja... principalmente um piano, mas, se for um violão, também tudo bem. Mas o piano minimamente é importante que ele aprenda a tocar pra fazer os vocalizes ou pra trabalhar com aquilo de outra maneira, pra pensar em arranjo, pra ter um pouco mais de independência. Porque o que eu ainda vejo muitas vezes é essa coisa do cantor ser dependente de outros músicos. Então, a pessoa vai gravar um disco e depende de alguém pra poder propor um tipo de arranjo pra determinada música ou ela depende de uma outra pessoa pra escolher um repertório, ou ela depende de outra pessoa pra escolher um tom adequado pra cantar.

É muito interessante que eu vejo isso com alunos meus também. A pessoa montou um repertório para fazer um show. Depois de estar fazendo aquela apresentação faz um tempão a

pessoa vem me mostrar. Na hora que eu vejo, eu pergunto, “Mas por que você escolheu esse tom?”. “Ah, eu achei que estava bom”. “Não”, quer dizer, pra minha referência não. “Vamos aproveitar melhor a sua voz”. Então, eu acho que é essa coisa de o cantor saber o que ele quer. Não adianta só ele abrir a boca e cantar. “Ah, eu sei que eu tenho uma boa voz, eu tenho uma extensão legal, eu vou lá e canto”. “Tá”, mas você não é um papagaio, você precisa minimante ter outras coisas mais aprofundadas, desde a parte histórica até o conhecimento musical mais amplo.

Lógico, cantor popular tem que ser um músico como qualquer outro. É o que eu mais falo para os meus alunos: você precisa ser músico. E isso vem um pouco também da minha vivência. O canto formal veio pra mim muito tempo depois de eu aprender o instrumento. Quando eu entrei na Unicamp, eu lembro claramente, no primeiro mês de aula eu estava entrando no IA e tinha um grupo de instrumentistas lá na porta e um deles me falou: “Ah, você entrou agora. Que legal, bixete. Seja bem-vinda. Você entrou em quê?”. Aí eu falei que era cantora e ele falou “Ah, outra cantora canária”. Mas falava de um jeito meio pejorativo, que parecia cantora canalha. Até, então, eu nunca tinha ouvido essa expressão.

Lembro que em determinado momento, eu quis começar a tocar piano popular também. Eu estava num trio como pianista e cantora e sugeri para o baixista fazer uma coisa. Ele tirou o baixo e falou “Toca”. Aí eu falei “Hum, tem um lugar aí que é muito estranho”. Então, isso me incomodou muito. Eu lembro de depois fazer uma outra aula de prática com outro baixista que quando eu dei um acorde, que acho que era C7M(#11), falou “Ah, mas você é cantora e sabe o que é isso”, tirando um sarro. Então, todas essas coisas me fizeram pensar que o cantor não pode estar nesse lugar.

Ou ainda, um professor que eu tive na Unicamp. E ele contava que muitas vezes quando ele tocava nos bares o cantor pedia pra fazer tal música em B e ele ia e tocava em C, porque o cantor não percebia. E eu falava que não queria isso não. Isso foi me fazendo entender que o cantor precisa ser músico e precisa falar a mesma língua que as outras pessoas que estão com ele, porque senão...

E eu acho que muito da minha atuação como professora vem nesse sentido de tentar quebrar essa crença cultural que existe, essa ideia de que muitos cantores não gostam de estudar e fazer as pessoas perceberem que essa união, esse conjunto precisa funcionar de maneira mais agradável pra todo mundo.

Por exemplo, na EMESP a gente tem a possibilidade de sugerir cursos livres. A gente envia a proposta pra coordenação e eles avaliam qual é mais importante nesse momento. Um dos cursos que eu sugeri, e vou insistir, é de aula de canto popular para instrumentistas, no

sentido de tentar fazer os instrumentistas entenderem quais são as particularidades do canto, pra gente poder conversar melhor.

Porque o que acontece nas aulas de prática, tanto de Tatuí, como EMESP e todos os lugares que eu já dei aula, Faculdade Cantareira, Faculdade Souza Lima, tudo, por exemplo: você pega a aula de prática ou mesmo um arranjo pra uma banda gigante, com metais, tudo o que tem direito, mas tem um cantor que é uma flauta ou que está cantando numa região que não vai acontecer nada com a voz dele. E muitas vezes o aluno sai chateado com aquilo, por ficar com a voz cansada ou não estar conseguindo cantar direito. Ou o contrário, ter de cantar numa oitava que é completamente desumana pra aquela voz. Então, eu acho que a gente precisa quebrar isso e a gente só quebra estudando, tendo conhecimento e se aproximando um pouco mais ou, ao menos, abrindo mais o interesse pra aquilo.

E como você ordena a questão dos períodos na EMESP?

Na EMESP é super difícil. Acho que vale a pena contar como foi que se deu quando eu entrei lá. Quando eu entrei na EMESP, assumi no lugar de uma professora que havia saído. Eu também fui convidada. Então, eu já estava em Tatuí dando aula, mas eu não sabia quem estava dando aula na ULM, nem nada, que vivência que esses professores tinham. Aí quando eu fui efetivada (com o concurso), eu falei que queria levar a proposta que eu fazia em Tatuí pra lá, porque eu achava que funcionava muito bem. Mas a EMESP mudou muito nos últimos tempos, de dez anos pra cá.

Primeiro a gente começou a trabalhar com cursos preparatórios. Eram turmas de alunos, cinco, seis alunos que ficavam duas horas. A gente ficou um tempão trabalhando com cursos preparatórios e algumas aulas individuais. Então, eu tentei adaptar esse repertório por semestres, mas sabendo que eu ia deixar de lado algumas coisas. Por exemplo, uma coisa que dificilmente consigo trabalhar na EMESP é a voz como instrumento que é uma abordagem que eu coloquei no currículo de Tatuí pra dialogar mais com o perfil da escola.

Isso é importante dizer. Quando eu entrei em Tatuí não tinha canto popular. Quando eu entrei na EMESP já tinha. Então, muitos professores das práticas de conjunto já trabalhavam repertório de canção junto com o repertório instrumental. Em Tatuí, não havia canção porque não tinha cantor. Então, essa colocação da música instrumental em Tatuí foi pra justamente tentar criar um diálogo com esse universo que era do Hermeto, que na época que eu entrei era bem forte por lá.

Na EMESP, essa abordagem eu consigo trabalhar apenas como um *plus* pra alguns alunos que mostram algum interesse em relação a isso. Aí, sobre como eu organizo os períodos,

tudo é mais condensado. Então, eu não consigo trabalhar com tanto aprofundamento, porque acabo tendo que falar sobre muitos gêneros diferentes em apenas um semestre.

E também, aqui na EMESP, diferente dos alunos que vão pra Tatuí, de forma geral, muitos já tem trabalhos próprios. Já estão tocando, cantando há muito tempo. Agora no segundo ciclo um pouco menos. Mas os adultos que entravam já tinham trabalhos. Eram músicas autorais e já estavam na correria da profissão. Eu falava assim "Então, vamos lá. Eu tenho dois anos pra trabalhar com você. Como é que eu posso ajudar? O que você já viu? O que você canta?", "Ah, eu só canto bossa nova". Aí eu falo "Você tem interesse em conhecer um pouco mais sobre música brasileira? Já ouviu isso, já ouviu aquilo?". Então, eu faço uma entrevista e monto um repertório pra trabalhar com a pessoa, passando por tais épocas, mas de uma maneira mais intensiva.

Fazendo mais um paralelo com Tatuí. Lá a gente conseguia dar uma orientação mais contínua, porque poucos alunos mudavam de professor. Teve gente que fez os cinco anos do curso comigo. Aí é super legal porque você consegue pensar certinho o que a pessoa precisa trabalhar em cada semestre. Mas ali na EMESP, eu não consigo, porque os alunos têm outra ideia de professor de canto. É assim: tem três professores, então, eu quero passar pelos três. Por um lado, eu acho bom porque a pessoa também tem que ter essa liberdade, por outro, eu acho que às vezes um ano é muito pouco pra trabalhar, porque é muito difícil pra gente enquanto professor entender o que o aluno precisa e o aluno entender qual é o nosso raciocínio. Então, às vezes, é difícil manter essa linearidade.

Por exemplo, eu tenho uma aluna do quarto ciclo que vai fazer um ano de aula comigo. Ela falou que tem dificuldade, que é muito presa, não tem flexibilidade rítmica e queria muito desenvolver isso. Eu perguntei o quanto de samba ela já cantou e propus montar um repertório onde a gente estudaria várias vertentes de samba pra tentar fazer isso no semestre. Então, a gente iria trabalhar só com um gênero, mas pensando em épocas diferentes. Aí, escolhi um samba-choro do repertório da Carmem Miranda, um samba-de-breque, um samba de carnaval dos anos 1940, mas também o samba da gafieira, as composições da Dona Ivone Lara, o samba de roda, o samba paulista.

Já os alunos do terceiro ciclo conseguem ficar três anos. Dentro desses três anos eu vou trabalhando por períodos. No primeiro semestre: época de ouro e já um pouco dos anos quarenta. Segundo semestre: samba-canção, bossa nova, música nordestina. Terceiro semestre: festivais e tropicália. Quarto semestre: clube da esquina e alguns compositores dos anos 1970. Quinto semestre: ainda anos 1970 e algumas coisas dos 1980 e 1990. Aí no último eu vejo o

que aconteceu e onde estão as lacunas. Então, eu deixo mais solto. Lá não tem formatura como eu Tatuí.

E os intérpretes atuais não são inseridos nesses períodos de estudo?

É, eu acho que os cantores não são inseridos mesmo, mas os compositores em certa medida acontecem de maneira mais solta. Então, por exemplo, no último semestre eu abordo a música contemporânea brasileira e um pouco do repertório fruto da pesquisa individual de cada aluno. Mas especificamente estudar cantores contemporâneos não.

Mas tem algum motivo para isso?

Não. Eu acho que é só o tempo do curso que é curto. E por outro lado, eu sempre fico pensando no que é mais difícil de encontrar na música brasileira, o que não está mais na mídia. Por exemplo, o que está lá atrás, às vezes, é de difícil acesso. Já a produção mais recente, de uma forma ou de outra vai chegar na gente. A gente vai esbarrar com essas pessoas no rádio, numa música na novela ou num show que você vai. Eu penso apenas que é importante você conhecer a história pra desenvolver uma linha de raciocínio e criar uma independência para ir atrás das coisas que você se identifica mais.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? - Quais as suas finalidades?)***

Primeiro de tudo eu preciso conseguir fazer com que o aluno desenvolva uma percepção sobre ele. Uma percepção do corpo, de que a voz não é só isso aqui, não está só nesse lugar, ela reverbera tudo. É você no dia que você dormiu pouco, que você está estressado. A sua voz é você.

Então, a outra coisa é que a gente precisa ser muito generoso com a gente. Te digo que o meu entendimento mudou muito a partir do momento em que eu busquei outras formas de entender o meu corpo. Isso veio através de uma aula de expressão corporal na Unicamp e depois em outras oficinas que eu fiz de técnica de Alexander. E aí, muito tempo depois, num estalo na aula de pilates que eu fazia em casa. A minha professora vinha, uma dançarina, e aí fez muito sentido quando eu fui fazer um show com o Conversa Ribeira. Depois de um tempo que a gente ficou sem se apresentar e eu fazendo pilates, trabalhando com corpo e mais atenta ao relaxamento, à respiração coordenada, eu entrei no palco e pensei "Nossa, tem um negócio estranho aqui. Eu me achei muito estranha, mas ao mesmo tempo muito segura. Tem um espaço aqui que é meu".

Então, eu acho que a técnica passa por essa percepção de quem é você e como você está, nos momentos que você vai focar para entender o seu canto. Então, eu trabalho com exercícios que vão desde tentar despertar a sensibilidade pra pessoa conhecer a voz, pra entender o que é timbre, a homogeneidade do timbre, a afinação. Mas, ao mesmo tempo tentar entender a voz dela dentro de uma sonoridade harmônica que não é tão óbvia.

Então, eu sempre procuro mudar exercício pra não viciar muito o aluno em um só tipo de exercício. E, às vezes, dependendo de como o aluno já está, eu faço o vocalize no piano completo, depois de um tempo eu vou pondo só os acordes pra ele ir desenvolvendo a segurança de fazer sem a "muleta" do piano.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Se eu sei que o aluno tem uma vivência de outras aulas de canto e já consegue entender a respiração, talvez pra ele eu não passe exercícios que trabalhem a respiração ou em um determinado momento eu vou propor algo que vai trabalhar a respiração de outra forma, de maneira mais aplicada ao repertório.

Mas de forma geral, quando o aluno está chegando pra mim, a primeira coisa que a gente faz é espreguiçar, sentir o corpo, soltar a musculatura do rosto. Aí, a gente passa pela respiração, pela percepção do seu corpo no espaço. Depois os vocalizes, sempre começando por um ou dois de vibração.

Depois alguns de ressonância e, em seguida, trabalho com vogais e sílabas. Aí, com sílabas, tendo a começar com uma extensão menor e depois, dependendo do aluno, vou aumentando, com escala, arpejos, intervalos. Em algum momento, incluo algum exercício que trabalha com staccato ou que trabalha mais pra frente com dinâmica e depois que trabalhe com articulação de sílabas e vogais.

Se o aluno dá abertura também, já tem ouvido harmônico desenvolvido e percebo que é possível trabalhar exercício de improvisação, eu passo. Padrões, escalas, motivos melódicos, algo assim. Depois, por último, o repertório que ele está estudando.

A aula varia muito. Mesmo que às vezes a gente use bastante tempo da aula em respiração, vocalize, um pouco de improvisação, mesmo que sobre pouco tempo pra repertório, eu ainda acho importante trabalhar repertório. Eu acho que a gente aprende muito, desenvolve muito o canto, interpretando um repertório que vai colocar a gente em situações arriscadas. Então, eu acho que é importante ter um repertório pra também fazer isso.

E como você vê a inserção do Roberto [correpetidor] nas aulas?

Quando eu entrei na ULM, isso foi uma das coisas que mais estranhei. Na época não era o Roberto, era outro professor. Aí eu combinei de os alunos passarem uma hora de aula comigo e depois passarem com ele. Para o aluno era ótimo porque ele tinha uma hora só comigo e depois mais um tanto com o outro professor. Eu dava aula só no prédio que ficava no Brooklin e quando a EMESP foi toda para o prédio da Luz, eu conheci o Roberto e ele já tinha essa dinâmica de ficar nas aulas dos outros professores.

Nos primeiros anos foi muito difícil. A gente se desentendeu muito porque às vezes os apontamentos feitos não eram os que eu queria passar para o aluno. Então, teve muita linha cruzada. Mas a gente foi desenvolvendo uma amizade. Então, hoje eu percebo que, depois desse estranhamento, a coisa ficou mais amena, produtiva e prazerosa. Aprendemos a trabalhar em parceria.

15. **Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? *(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

(Resposta contemplada na questão 9)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

É mais individual. Ou seja, dentro de um mesmo período você tem repertórios muito diferentes, composições e formas de estudar a música, manifestações musicais muito diferentes. Então, cada aluno vai fazer o que ele consegue fazer naquele momento. Eu penso que no final de todo o percurso todo mundo vai ter uma noção geral parecida do que é estudar canto, de que tipo de exercício é bom pra determinadas dificuldades, mas o entendimento da voz dele vai ser diferente. Vai ser individual, porque ele passou também por escolhas de repertório diferente.

Eu fico o tempo inteiro também, dentro da EMESP, tentando trazer músicas diferentes, porque os alunos lá assistem provas uns dos outros. Então, quem está estudando bossa nova vai apresentar algumas músicas, mas o outro que vai estudar este período no semestre que vem não vai cantar as mesmas. E isso vai aumentando o repertório deles. É obvio que tem algumas

músicas que eu considero que são básicas que as pessoas conheçam, mas de forma geral eu acho que o desenvolvimento é individual.

Mas essa é uma sensação muito particular. Porque, por exemplo, alguém que está de fora pode, de repente, achar que há uma padronização dentro desse estudo formal. O que eu estou te falando é o que eu procuro fazer, o que eu me esforço pra fazer.

Acho mesmo que é sempre um caminho individual. Porque às vezes tem alunos que chegam já com uma super desenvoltura, mas não tem repertório. Ou chega só com repertório de baile. Então, o objetivo é olhar com outros olhares, ver repertórios diferentes, pesquisar compositores diferentes.

Eu penso que um aluno no final do ano tem que ter descoberto muitas coisas, ter formado referências e cantar um repertório mais extenso. Mas também acho que depende muito, porque por exemplo, ano passado eu tive uma aluna americana, então, o estudo foi muito relacionado à pronúncia, articulação ou algo mais sincopado pra questões específicas dela.

Agora, de forma geral, todos que entram pra cursar o ciclo inteiro vão trabalhar com músicas brasileiras de períodos variados. A não ser que o aluno fique só um ano.

Mas há um tempo tenho entendido que além de trabalhar o canto historicamente, falta aos cantores o desenvolvimento de solfejo, falta pensar o canto também como é pensado o estudo dos outros instrumentos. Então, eu comecei a tentar inserir o solfejo, leitura à primeira vista e um pouco de improvisação, de escalas, de arpejos, para que os alunos sistematizem um pouco o entendimento destas ferramentas e não cantem apenas de maneira intuitiva.

Outro questionamento que me vem sempre é se eu não deveria começar a pensar nesse conteúdo dividido em gêneros e não exatamente em relação aos períodos históricos. Ou seja, trabalhar o samba em suas variações: samba-choro, samba canção, samba de roda, gafieira. Em outro semestre só música do nordeste: xote, baião, repente. Noutro, só a música que foi produzida pós anos 1960. Mas, por enquanto, coloquei essa ideia em prática apenas com os alunos do quarto ciclo.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

(Resposta contemplada nas questões 12 e 16)

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Eu acho que é uma das coisas mais difíceis, Mateus. A avaliação dos testes de ingresso nas escolas que eu já dei aula é um sofrimento absoluto, porque eu levo sempre em consideração que aquele momento é um momento de tensão e stress para o aluno. Então, sempre vou descontar ou relevar coisas que, por exemplo, a afinação ficou a desejar ou a pessoa inspirou num lugar errado... Eu tento pensar no desenvolvimento como um todo. Eu tenho um direcionamento que é assim: jamais vou falar pra uma pessoa que ela não pode cantar ou que ela não tem voz pra aquilo. Porque isso não existe. Você nunca deve falar isso pra uma pessoa. Eu pergunto: "Você quer cantar? Olha, tem um monte de questões e não é fácil. Quer? Então, vamos fazer".

Se a pessoa estudou a melodia, se ela está ouvindo, porque dá pra você perceber claramente quando uma pessoa estudou e quando ela pegou há dois dias atrás, porque não está internalizado. Já teve caso de gente que prestou a EMESP e que estava tão nervoso que não conseguia entrar no tom. Aí a gente ajudou e ela entrou e cantou lindamente. Então, eu acho que, de forma geral, eu tendo a ser bem generosa na hora de avaliar.

No teste uma coisa que a gente observa também, e isso é através da conversa, é o que é que o aluno espera daquela escola ou o que ele está buscando naquele lugar. Porque às vezes chegam alunos lá que nunca cantaram, não tem vivência nenhuma, mas que querem um lugar pra confraternizar. Mas talvez esse não seja o lugar, pois essas escolas são para o aluno que vai tentar se profissionalizar, se aprofundar.

Nos testes semestrais, tanto dos meus alunos, quanto dos alunos dos outros professores eu tento traçar um paralelo com o semestre anterior. Quando o aluno está no primeiro semestre é mais complicado. Então, eu vou ver o que está sendo apresentado ali, mas sempre fazendo ressalvas em relação ao nervosismo.

E como é que você traduz os critérios para chegar em um conceito? Ou como isso é dialogado entre a banca

Então, a gente nunca conseguiu discutir profundamente isso... talvez uma vez, a gente tenha conseguido juntar os três professores e conversar sobre a nota final. Mas ali na EMESP o que acontece é que tem um campo de preenchimento de cada professor para o conceito. Então, a gente acaba não conversando entre a gente e cada um vai lá e dá o conceito e faz uma média pra ver se é A, A-, B+, C... Aí se tem muita disparidade, o professor avalia em relação ao esforço

e desempenho do aluno. Que é isso, a gente avalia o todo, a disposição, se a pessoa chega com o repertório estudado, se tem comprometimento.

Quando o aluno é de outro professor, tento comparar como ele estava no semestre anterior e como ele está agora. Mas, é um parâmetro pequeno.

19. Como é sua relação com seus alunos?

Eu acho que as relações são sempre individuais. Tem aluno que você tem mais amizade. Tem aluno que você consegue desenvolver uma proximidade maior. Tem aluno que às vezes não dá muita abertura. Mas eu acho que é sempre uma relação de respeito. Sem dúvida nenhuma, de respeito mútuo. Tanto eu tenho que me colocar aberta pra ouvir o aluno quanto ele tem que ter essa abertura, essa disposição, se não o trabalho não flui.

De forma geral, eu sou exigente com os estudos que eu peço pra semana. Mas, por outro lado, se a pessoa apontar que não conseguiu estudar nada naquela semana, vamos fazer juntos. Já fui mais rígida, hoje tento ser mais generosa com o processo de cada um. Observo muito o aluno.

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

São saberes distintos. Quando não tem reunião é muito difícil notar uma linha de raciocínio. Então, eu sou uma professora de canto, tem vários de prática de conjunto, por exemplo, e a gente não consegue pensar junto. Porque, também, muitos professores não levam em consideração quem são aquelas pessoas que estão lá, pensam no instrumento e não nas pessoas. Então, com isso acontecem muitos equívocos. Mesmo de pegar uma música ou repertório muito avançado para um aluno que ainda não tem condição de realizá-lo.

A gente inclusive já teve de conversar por conta de professores de repertório que não aceitam trocar o tom das canções. Então, é delicado. Com alguns professores eu tenho mais abertura. Então, o professor fala que tal aluno está fazendo aula com ele e pede sugestões. Aí, a gente consegue fazer a costura. Mas nem sempre isso acontece.

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?
(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)

Nossa, Mateus, que pergunta difícil. Eu vou comparar um pouco com Tatuí, porque eu fiquei muito tempo lá. Eu sempre achei muito diferente da vivência aqui da EMESP. Porque em Tatuí com o foco da formatura a gente conseguia, eu pelo menos com os alunos que passavam por mim, eu conseguia mapear de forma muito mais consistente esse desenvolvimento. Na EMESP eu não consigo, porque muitos alunos não têm essa vontade de permanecer com o mesmo professor. Então, às vezes o aluno vai passar por mim em um ano só e depois no outro ano ele vai mudar. Então, eu tenho pouco contato com esse desenvolvimento. Eu não consigo mapear muito bem.

Agora de forma geral, todos estão se envolvendo com a profissão, se apresentam ou já estão dando aula, ao menos os que estão comigo. Mesmo fazendo aulas na EMESP, alguns cursam também a Escola do Auditório, ou a Unicamp. Agora como ou o que eles vão fazer com isso depois é muito diferente. É muito particular. Então, já tive alunos que passaram pela EMESP, mas vão cantar só na igreja, não tem aquela vontade de desenvolver uma carreira artística. Tem outros que já são professores de escolas.

Eu tinha muita vontade de conseguir trabalhar com alguns alunos em grupo. Porque a gente cantando junto, a gente entende a nossa voz de outra maneira. E, também, a gente pode entender a música e o corpo de uma outra maneira quando tem alguém do lado cantando, dividindo vozes. Porque ajuda muito nessa vivência, no ouvido harmônico, de timbrar a voz, de afinar.

Outra coisa que eu acho que precisa é a gente parar pra ouvir música junto e comentar sobre aquilo. Um percebe uma coisa, o outro percebe outra, porque hoje na correria do dia a dia, a gente não abre muito espaço pra fazer isso, pra parar e ouvir música. Então, eu acho que falta esse lugar dessa troca de conhecimento de maneira mais leve, não tão sistemática e rígida, esse lugar da apreciação musical mesmo. De ampliar a percepção e desenvolver a escuta.

Outra coisa é que eu acho que Tatuí, por ser no interior tem a questão da convivência da cidade pequena, de ficar ali no conservatório o dia inteiro. Então, tem esse valor humano que na EMESP é mais difícil, porque está na loucura da cidade. Às vezes, a pessoa vai lá e faz uma aula só e já sai correndo pra pegar a condução que dura duas horas. Esse ano que eu tenho notado que os alunos têm ficado mais na escola, de forma geral. Porque no ano passado eles

faziam a aula deles e iam embora. Esse ano eu estou vendo mais alunos cantando juntos, ou um faz um show e chama o outro pra fazer participação especial. Então, vejo uma troca maior.

A questão que eu percebo de forma geral é que as escolas ainda não estão tão preparadas para atender as necessidades dos cantores. Digo isso em relação às outras aulas que fazem parte da grade, porque a aula de canto é uma só. Ou às vezes, alguns cantores não estão tão dispostos a entender o estudo de música de maneira mais ampla. Eu já vi aluno que prioriza só o canto, ou só a aula de canto e a de prática, e falta nas outras aulas, ou decora o conteúdo. Então, a meu ver tem essas duas coisas. Talvez os cursos não sejam tão atrativos em alguns aspectos e talvez os cantores precisem desenvolver ainda mais a maturidade ou um olhar mais contemporâneo sobre o estudo. Eu quero dizer que existem falhas dos dois lados. E aí um ou outro consegue romper isso e aproveitar de maneira mais consistente e aprofundada.

ZÉ LUIZ MAZZIOTTI

72 anos

Professor na instituição desde 2009

Entrevista realizada em: 25/09/18

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Eu acho, assim, você trabalhar com música, pode ser um pouco radical isso, mas eu acho que você tem que nascer para. Por exemplo, um instrumentista pode chegar a tocar muito bem um instrumento, mesmo sem muito talento, sem muita musicalidade. Ele, através da técnica e do estudo pode chegar. Com alguns cantores até também podem, mas assim, você vê por exemplo uma Elis Regina que foi tudo na raça. Então, isso aí é muito mais complicado. Eu cruzei até agora com uma pessoa assim na escola, que é a Bruna Moraes, que está com 20, 21 anos e está cantando... espetacular.

Então, na minha experiência como cantor foi muito gozado, porque eu comecei a tocar violão. Eu adorava tocar violão. Então, eu adoro acompanhar. E eu escolhi, foi tudo muito intuitivo na minha vida, parece que eu tive um anjo da guarda falando "Faz isso, agora faz aquilo...". Então, eu tenho 52 anos de carreira.

Minha mãe falou que minha tia ia pagar umas aulas. "O que você vai querer estudar?". Aí tinha o Paulinho Nogueira e a Vera Brasil, que foi uma violonista maravilhosa e compositora. Eu escolhi a Vera porque o aluno do Paulinho era o Toquinho, que eu não gosto muito do tempo, do jeito do toquinho tocar. Aí, então, a Vera Brasil na primeira aula que ela me deu eu fui tocar Maria Moita. Am, D, Am, D, B, E, A. Aí ela falou: "Tá bem, mas faz assim também: Am, D, Gm, C, F, E, A. Depois você pode fazer, Dm7(9), G, Cm7(9), F, B, E, A. Aí a minha cabeça já fez assim... e era exatamente o que eu queria, porque hoje eu sou adorador de arranjadores. Então, arranjadores tipo o Johnny Mandel, o Vince Mendoza, Nelson Riddle, Dori Caymmi, Chiquinho de Moraes, sabe, são arranjadores que, pra mim, tem essa riqueza de trabalhar com o meio das coisas. Eles vão mudando as harmonias, botando as alterações, que é a coisa mais linda. E é isso aí que me arrepia hoje, muito mais do que qualquer coisa.

Bom, aí, então, eu aprendi a tocar violão. Ela queria que eu lesse cifra. Aí eu falei pra Vera que eu não gosto muito dessas coisas de teoria, mas ela falou que precisava. Só que ela passava a música, tocava e aí eu olhava e quando eu saia de lá eu já sabia tudo que ela tinha feito aqui. Eu chegava em casa e malhava lá. Aí na outra aula ela falava que estava ótimo. Aí chegou uma aula e no meio da música ela me apontou pra cifra e pediu pra eu falar onde estava. Aí ela falou "Miserável (risos) você não está estudando". Aí eu falei que não. Então, ela começou a dar aula de costas pra mim pra eu não ver e evitar isso.

Então, o que é que aconteceu? Eu comecei a tocar. Eu queria acompanhar e, assim, eu vivia o dia inteiro no violão. Ficava seis, oito horas tocando violão. Aí eu fui descobrindo as coisas. A vera continuou, depois que eu parei as aulas, minha amiga e me ensinou muitos pulos do gato.

Então, hoje eu não sou um violonista. Eu sou um acompanhador. Tanto é que, depois, eu estava me lembrando ontem de um negócio, que alguém me chamou pra gravar um negócio. Eu acho que tem uns vinte anos. Aí alguém me chamou pra tocar violão, porque eu sempre era vocalista. Sempre fui vocalista, 30 anos de vocal em estúdio. "Traz o violão, hoje você vai tocar, não cantar." Aí eu cheguei lá era o César Camargo. Ele me escolheu pra tocar violão no disco da Cristina Buarque de Holanda. Aí eu gravei duas músicas com ela.

Essa coisa de acompanhar era realmente o que eu queria. Mas acompanhar quem? Eu não tinha quem acompanhar. Eu até trabalhei com Adilson Godoy, fiz uns shows com ele tocando violão. Mas aí a minha professora, a Vera Brasil falou "Você tem uma voz bonita.". Aí eu falei "Tá bom então, vou começar a cantar". E comecei a cantar e, com 18 anos, já trabalhava na noite. Então, eu trabalhava com um monte de gente legal.

Quando foi 1973, eu tinha 25 anos. Um diretor de gravadora me chamou e falou que queria gravar comigo. "Estou precisando de alguém que grave, ou até talvez o João Donato. Eu acho que sua voz combina. Quem você quer de arranjador.". Aí eu falei que queria o César Camargo, eu nem conhecia ele. Aí chamou ele, o Gabriel que dá aula aqui, o Dirceu que morreu, violão e baixo.

Aí eu gravei o "Até quem sabe", arranjo lindo, lindo. Mas, assim, morrendo de medo de cantar para o Camargo César, porque ele fez uma coisa pra mim, uma *Hollywood*. Eu falei "Meu Deus". Mas eu cantei, e ficou lindo.

Aí a partir daí eu trabalhei 10 anos na noite. Aliás, antes disso. Porque quando foi em 1976 eu parei de cantar na noite. Quer dizer, eu trabalhei de 18 anos, de 1966 a 1976 eu cantei na noite. Depois eu mudei para o Rio de Janeiro. Então, era muito complicado pra mim porque eu via a Silvia Maria, a Márcia, umas amigas que eu tinha... eu fui cantar o Fino da Bossa, com

a Elis e via a facilidade de cantar. Ela não estudou, nessa época não estudava. Mas a Márcia e a Silvia, principalmente, estudavam. Então, eu ia em algumas aulas com ela.

Aí quando eu comecei a trabalhar, um pouquinho antes de 1970, no Boulevard, restaurante na praça Roosevelt, um restaurante muito chique... ia Bethânia, Marília Gabriela, era o público da gente. A Vera me chamou pra trabalhar com uma aluna dela. Então, a gente formou uma dupla. Era Zé Luiz e Elodi, que depois a Elodi foi uma pessoa que lançou a Celia, lançou a Simone, foi e é ainda uma grande compositora, ela deve estar com uns 76 eu acho.

Então, eu fui cantar no Boulevard porque a Vera me chamou pra cantar pra Elodi. E lá a gente fazia a primeira parte para o Johnny Alf. Depois disso, acabou o Boulevard, fechou. Aí o Mário Edson, foi um pianista que morreu anteontem com 82 anos, coisa assim. Ele era meu fã e ficou de olho em mim. Quando acabou o Boulevard ele me chamou pra trabalhar no Jogral, que era a melhor casa de música da época. Aí eu trabalhei na igrejinha, catedral do samba, em vários lugares ali da 13 de maio do Bixiga. Trabalhei no Flag, que era uma boate chiquérrima e tal.

Bom, aí quando foi 1973 eu gravei 'Até quem sabe', mas não dei muita coisa não. Aí eu tinha ido ao Rio e o Ivan Lins falou pra eu ir com ele na Joana, uma produtora de discos. Aí eu mudei para o Rio, fui morar lá. Aí eu trabalhava com Ivan Lins, Djavan, Marcos Valle, esse povo todo fazia jingle pra esse lugar que eu trabalhava. Aí eu trabalhei quatro anos lá. Trabalhei com a Jane Duboc, Lucinha Lins, com outros cantores de jingle e, assim, eu ganhei bastante dinheiro e trabalhei muito. Quando acabou essa fase, que foi 1978, o Ivan me chamou pra gravar o 'Dona Benta', que é um tema do Sítio do Pica-Pau Amarelo, que é uma letra do Vitor Martins. Aí o Dori Caymmi fez um arranjo.

Em 1980 eu fui chamado pra fazer Pixinguinha. Então, eu fiz Pixinguinha com a Ângela Maria e com o Miltinho, que gravou com a Elza. Era muito gostoso porque a gente viajava, fazia shows pelo Brasil inteiro e ganhava uma merreca, mas ganhava. Nos outros anos eu fui chamado pra fazer com a Elizeth Cardoso e Silvio César e no outro ano com a Zezé Gonzaga e o Jamelão.

Mas aí eu já tinha gravado em 1979 o meu primeiro LP. Chama Zé Luiz. Esse primeiro LP, pela crítica foi muito bem porque é um disco muito bonito, tem arranjos do Caymmi e Gilson Peranzzetta. E teve participação do Toninho Horta, um negócio bem classudo, bem bonito e romântico, bem... meio depressivo até.

Mas eu acho o seguinte, as pessoas confundem a beleza com tristeza. Então, quando você ouve uma coisa muito bonita você diz "Ai que triste, dá vontade de chorar." Mas não é, é

beleza. E o meu disco ele é bem assim, é muito bonito. Era cheio de cordas, naquela época eu tinha dinheiro e tal.

Aí quando foi em 1981 no meio do Pixinguinha eu gravei um outro disco produzido por um amigo meu que já faleceu. Foi independente, mas teve João Bosco. Tinha a Joyce tocando violão e a gravadora era independente. E as gravadoras deles não deixaram botar. Então, não tem os nomes deles. Tem Simone, e piano do Ivan Lins. A Simone tem uma gravação de "Meu bem querer" do Djavan, tem até no youtube, mas eu não pude... aí com o boicote foi complicado pra mim. Mas eu acabei ganhando um prêmio Chiquinha Gonzaga de melhor produção de 1981 e tal. Aí, eu já estava começando a me sentir um pouquinho mais cantor, mas demorou muito pra eu me sentir cantor mesmo, foi lá pelos anos 1990.

Aí eu fiz muita coisa, mas que eu possa me lembrar... em 1985 eu fui embora pra França. Trabalhei bastante lá, fiz umas coisas bem legais. Gravei algumas coisas que até tem no youtube também. E sempre foram coisas muito bonitas e muito bem feitas.

Hoje eu tenho muito mais prestígio do que dinheiro (risos). Prestígio eu tenho. Pergunta para o Chico, "Zé canta bem?" Canta. O chico cantou comigo quando eu gravei uma música em 2004.

Bom, aí eu fui trabalhando lá na França, até 2005. E uma vez você conhece a Leny Andrade?

Sim!

Até eu vou fazer um show com ela no sábado. Bom, aí a Leny me viu cantando um samba. Eu não cantava samba, eu cantava mais essa alça de caixão que eu falava. Ela me viu cantando samba e disse que quando eu voltasse para o Brasil iria gravar um disco de samba comigo. Eu voltei um ano, um ano e meio depois e ela me botou no estúdio. E o CD sempre dá trabalho pra montar repertório e tal. Então, gravei o CD, foi muito bem, muito gostoso. Leny cantou comigo.

E aí eu fiz muito show. Fiz show com muita gente. Com a Rosa Passos, Jane Duboc, Lucinha Lins, fizemos um espetáculo lindo no Rio, quase que teatral mesmo. Chamava Aldir Blanc, um cara bacana e era sobre a obra do Aldir. Foi o espetáculo mais lindo que eu fiz na minha vida, com roupa, cenário, com tudo. E o enredo como era, todos nós cantando, foi um espetáculo. Maravilha mesmo.

Então, eu fui "E agora, onde dá dinheiro". Porque o teatro não dava nada. Eu acho que em um ano não deu duzentos reais. Eu vivia no Rio, conseguiram um apartamento pra mim que era quinhentos reais que eu não sei de onde eu tirava (risos).

Aí eu acho que eu mudei pra cá em 2002. E gravei um disco com a Célia. Ela morreu esse ano, era uma cantora maravilhosa, um espetáculo. E a gente gravou um disco só de Paulinho da Viola. Muito bonito, ele cantou com a gente. Fiz um arranjo do 'Minhas madrugadas' bem gostoso. Esse disco a gente trabalhou, fez até Tom Brasil, fez com orquestra, foi muito legal.

Aí eu entrei na escola em 2009. Aí pronto, show... você vê que aqui não me dá sustento de poder viver sossegado, não dá. Eu tenho que trabalhar em outras coisas. Eu trabalho pouco, porque eu não trabalho pra ganhar dinheiro, sabe? Então, eu prefiro morar bem modestamente, como eu estou morando agora.

E suas experiências pedagógicas?

Pois é, o negócio é o seguinte eu não tinha. Um dia o Marquinhos Teixeira, que é um guitarrista daqui, falou que ia abrir inscrição pra EMESP e queria que eu desse aula aqui. Eu falei "Dar aula de quê, Marquinhos? Eu nunca estudei canto, nem nada". "Não Zé, você inventa. Vai dar aula de interpretação, você canta bem, você interpreta bem e tal". Eu falei "Tá bom". Aí fiz o papel no dia seguinte, era uma papelada, e vim aqui entregar.

Aí veio a resposta afirmativa e tinha que vir aqui fazer o exame. Era um exame 17h, 17h30 da tarde. Quando eu entrei eu pensei "O que é que eu vou fazer. O que é que eu vou falar". Aí quando eu entrei as três, minhas fãs "Mazziotti, maravilhoso. Vai dar aula aqui, que maravilha. As pessoas estão precisando aprender a cantar com você e não sei o que...". Então, foi assim.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

Pois é, Mateus. O que eu acho é assim. A estética do canto brasileiro não existe mais quase. Porque você vê as cantoras que estão aí. Quem são as cantoras que a gente pode nomear como sendo cantoras? Até o Pabllo Vittar é cantora... então, é muito complicado isso. Então, as cantoras que eu conheço que são Marisa Monte... tem a Ana Carolina que tem uma estética dela que eu também não gosto. Ela tem uma voz linda, canta bem, mas é tudo muito gritado. Eu não gosto do lance dela cantando. Então, de cantoras novas tem a Bruna Moraes, que foi da escola e muito próxima a mim. Ela é uma grande cantora hoje. Então, é complicado a questão da

estética do canto brasileiro. Eu acho que as grandes cantoras... é a Elis Regina, a Bethânia, a Maysa, a Clara Nunes, a Cássia Eller. Eram todas cantoras intérpretes. A Nanna Caymmi. Você vê a estética da Nana é uma coisa tão dela, tão dela, mas é tudo dentro da interpretação da coisa, o que não é o forte da Marisa Monte, da Vanessa da Mata, da Maria Gadú, dessas cantoras que estão por aí. Então, a gente tem Clarisse Grova, a Lívia Nestrovski, a Ana Paula da Silva, tem umas cantoras assim, mas são alternativas. Eu acho muita pena porque, finalmente a gente não tem mais um canto brasileiro, ao menos na mídia não tem ninguém que cante brasileiramente. Não tem, eu não vejo. O que eu ouço, assim... você vê depois do Pabllo Vittar ser considerado cantor isso é uma ofensa muito grande. É uma falta de respeito comigo e com os cantores verdadeiros.

E o quais seriam as características que estariam nesse cantar brasileiramente?

Eu acho que é exatamente cantar a melodia e interpretar a letra. As grandes cantoras que nós tivemos, todas elas fazem isso. Todas elas: Dalva de Oliveira, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Maysa, Isaurinha Garcia. Todas essas faziam da letra uma história linda, que emocionava as pessoas. Se você ouvir a Marisa Monte ou a Vanessa da Mata você não vai se emocionar. Pode achar bonito, mas elas cantam sem interpretar. Eu acho que é o calor. O canto brasileiro tem um... a partir da letra. Porque essa sofrência, eles fazem isso. Mas esse povo que está mais dentro da MPB, que é a Maria Gadú, Marisa Monte, elas não fazem isso. A Gal fazia, mais ou menos, ela era mais cantora que intérprete. Eu acho que o canto brasileiro é mais quente do que ele está sendo feito.

3. Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?

A coisa principal eu acho que o carisma. Porque quando a pessoa tem o carisma geralmente ela já tem outras coisas, outras habilidades para o canto, para o teatro. Ela tem que ter uma garantia de que tem o carisma... isso é meio inconsciente esse carisma. Mas é esse carisma que dá assegura outros ingredientes pra ela ser cantora. Quem tem carisma tem muito mais chance do que outros que cantam muito melhor que eles.

Eu acho que o talento vem muito também de carisma. Por exemplo, a Bethânia não é uma grande cantora, mas é uma grande intérprete. Ela não tem essa facilidade pra pegar tom, musicalidade, essas coisas que a Elis tinha de sobra. A Elis tem um timbre feio. A Mônica

Salmaso, a Célia, a Ivete, uma cantora antiga, tem um timbre de matar. Tem muita gente que tem um timbre lindo e não tem a musicalidade que a Elis tinha, porque ela era um trator.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Olha, por exemplo, a Maria Callas nasceu pra ser cantora lírica. E, assim, ela não cantaria tão bem se ela não tivesse muita técnica. E a Barbra Streisand é a mesma coisa. Então, por isso que eu acho que a Elis Regina é a maior cantora que eu conheci. Porque ela não tinha técnica nenhuma, nunca estudou nada e cantava daquele jeito que nós víamos.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, eu sou um professor muito separado de tudo isso. A Magali ia te falar uma outra coisa totalmente diferente. A Magali e a Andrea fazem os alunos estudar com escala, um monte de coisa e tal, colocam músicas pra estudar, estudar sílaba por sílaba, nota por nota... que é uma coisa que pra mim não funciona. Pra mim o que funciona é a expressão que vai mandar você respirar ou não. Porque se eu estou falando uma frase com você e eu não quero para pra não cortar o assunto, eu não finalizo a frase com uma respiração. Na música é a mesma coisa.

Por exemplo, a Nana Caymmi. Você viu como ela respira? Parece que ela tem um fôlego imenso. Mas é a intenção dela, o que ela quer falar. É a expressão que ela tem. Ela quer emendar aquelas coisas. Não que ela tem uma técnica maravilhosa de respiração, diafragma. Eu acho que se a pessoa tiver talento, como eu acho que todas as pessoas que querem cantar têm que ter talento, pelo menos um pouco... A Nana nunca estudou na vida. A Elis foi estudar só mais pra frente. Então, é muito complicado essa coisa de técnica.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

8. **Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?**

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

9. **Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?**

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

10. **Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?**

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

11. **Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?**

Eu acho que o professor tem que ser muito esperto. Entender o que o aluno quer. Eu pergunto muito o que você quer estudar hoje, o que está sentindo necessidade.

12. **Como você concebe a formação vocal dos cantores?** ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

O que eu faço é. O que eu fui aprendendo... Então, primeiro eu tenho um contato gostoso com as pessoas e com os alunos. Eu... parece que eu me especializei um pouquinho no ser humano, de sacar o que a pessoa precisa.

Agora mesmo eu estava dando aula pra um aluno e eu falei "Pois é você quer sair da Belas Artes pra poder ter mais tempo pra estudar música. Mas aqui na EMESP você quase não aprende nada porque você só tem aula de prática e comigo."

Mas ele falou: "Não Zé, pelo contrário. Eu aprendi muito com você. A tua experiência, todas as dicas que você me dá de carreira, de vida, de como interpretar, de eu estar evitando imitar, ter minha personalidade." Aí ele ficou falando e é verdade. Muitos alunos que eu encontro me chamam de mestre querido.

Eu não tenho essa coisa de diploma, mas eu dou uma que ninguém dá, porque eu dou uma obra de vida. Então, é muito gostoso. É muito bom porque parece que é muito intuitivo isso tudo. As experiências que eu tive eu fico levando para os alunos, conforme o que eles estão precisando. Pra mim é muito gostoso isso. Eu fico contente de poder fazer isso por eles.

Então, quase todos tem essa coisa. A Bruna, por exemplo, nunca foi minha aluna, mas me agradece até hoje. Quando eu vi ela cantar eu falei "Ela precisa cantar por aí.". No ano seguinte eu botei ela pra cantar com a sinfônica jovem, no memorial. Eu e ela. Ela tinha 14 anos. Então, ela me agradece por isso. Eu botei o pé pra ela seguir a carreira dela. E hoje está cantando que é um espetáculo. Ela está cantando com meus músicos hoje. Pra eles é assim, cantora: Bruna Moraes. Ela não teve aula comigo, mas eu passei um monte de coisa pra ela. Eu dei um violão pra ela. Então, essas coisas você tem que incentivar.

Então, mas assim, eu digo, toda vez eu falo "O que será que eu vou dar hoje." Eu não faço ideia. Mas aí eu acabo dando uma aula maravilhosa. Porque eu não sei explicar. É uma coisa de intuição, de missão talvez.

É muito gostoso, por exemplo, pegar você pra dar aula e saber como você canta, o que você pensa quando canta, como é que você pensa aquela letra. Você faz uma historinha da letra? Você tem que fazer uma história da letra, que caiba aí em você. E é a partir daí que você vai cantar. A diferença de um cantor para o outro é a interpretação e a personalidade. Não adianta você cantar lindamente, mas exatamente como um outro. E é isso que eu fico buscando.

Por exemplo, a Bruna quando eu conheci, o professor dela de violão me mostrou. Ele me apresentou ela e aí ela cantou um negócio pra mim. Aí eu falei "Essa aí vai". Aí eu falei "Bruna, uma coisa: esquece a Ana Carolina. Você está cantando igual a ela.". Ela nunca mais cantou, nem ouviu, nem nada. Ela foi ouvir Clara Nunes, Elis Regina, Dalva de Oliveira, Isaurinha, essas aí.

Porque eu que eu tenho pra mostrar, o que eu vou mostrar hoje? Vanessa da Mata? É duro né. Não tem o que mostrar. Até tem a Vanessa Moreno que dá pra mostrar, que canta muito bem, que é um espetáculo. A Mônica Salmaso que eu posso falar. Fui ver um concerto dela e caiu meu queixo. Canta que é uma coisa. Ela tem uma musicalidade. Ela tem uma facilidade de tudo o que for. As músicas mais difíceis. Então, por isso que o Edu chama ela pra cantar. A Jazz Sinfônica chama ela pra cantar porque ela dá as notinhas.

Então, que é assim... cantar é um negócio muito complexo. É uma coisa muito... você tem que cantar e a pessoa tem que babar. Eu tenho a sorte de ter essa voz que eu tenho assim. Por exemplo, no meu show eu falo no microfone e canto assim (voz grave). Então, é isso. Você tem que achar qual é a sua. Eu fui procurando. Então, muitas vezes pessoas me falaram que eu canto bem.

Eu por exemplo, todo mundo fala que eu tenho uma técnica... eu não tenho técnica coisa nenhuma. É tudo na expressão. Eu aprendi a cantar cantando. Foram dez anos na noite. Mas a técnica... claro que ela é muito importante. Então, uma pessoa que toque piano, violino, que seja autodidata é claro que vai chegar uma hora que ou faz técnica ou não faz mais além daquilo que ela já toca. Então, eu, por exemplo, chegou uma hora que eu comecei a estudar canto. Então, é muito importante. Eu não estou de acordo é com o método dos professores de como ensinar o aluno. Fica uma coisa muito rígida, muito presa numa coisinha só. E pra mim, a minha intenção é de soltar tudo isso. Quanto mais a pessoa soltar, melhor ela vai cantar. Quanto mais ela quiser se expressar, melhor ela vai cantar.

E até hoje é meio assim. Hoje eu não canto mais como eu cantava, porque eu vou fazer 70 anos mês que vem. Então, eu tenho muita dificuldade agora pra cantar. Eu vou fazer um show amanhã em Santos. Aí tem que chegar em casa e fazer exercício e inalação. E amanhã também pra poder cantar a noite. E que tenha um som bom pra me ajudar.

Então, por exemplo, agora eu gosto de me ouvir cantar. Quando eu me ouço no disco do Chico que eu gravei em 2004 eu gosto. Está bonito, tesudo, gostoso. Então, é isso a minha coisa da didática é um negócio muito louco, porque eu tenho. Vem da experiência. Eu dou aula de vida mesmo. Por isso que eu te falei, do que eu vivi, do que eu posso ajudar as pessoas.

Então, eu estou com uma prática que está uma delícia. Então, tem uma turma que fez assim, todos eles... uma delícia. E eu tenho uma prática de quatro pessoas que está horrível. Eles ainda não sabem nada, tocam muito mal. Eles nem sabem direito o que fazer. Eu vou levando e daqui a pouco acaba o ano e eles vão pra outro professor. Não tem o que fazer. Que é o tal do negócio do talento.

Então, inclusive, tem uma história engraçada do talento. Eu sou muito rígido com essa coisa do talento. Pra cantar precisa ter talento, se não tiver você nunca vai ser um bom cantor. E vai, de repente, até vai. Sei quem que eu posso dar como exemplo. Mas essas cantoras, esses cantores todos que eu conheço. Você vê a Amy Winehouse, por exemplo, cantava demais, era maluca. A Elis, com 18 anos o que ela já cantava. Como é que você explica isso? E eu tenho aluno de 22, 26 que não canta. Não vai cantar porque não tem musicalidade. Você modula, a pessoa se perde. Então, é muito complicado. A Bruna pega o violão e arrasa. Você pode modular o quanto quiser que ela vai atrás de você.

É difícil. Eu não tenho aluno assim. Eu acho que tem gente aqui que não tem talento e está perdendo o tempo dela e o nosso. Porque a prova que a gente faz é muito rígida, mas chega no momento da prova que é um ou dois dias pra você examinar 90 alunos, como é que você faz? E não pode ser mais, porque se for mais teria que pagar e eles não tem dinheiro. Então, é um inferno isso, porque você acaba aprovando. Chega uma hora que você está de saco cheio e ... "10 vai. Ou zero, quatro". É muito complicado esse negócio. Eu acho que cantar... se você vir as cantoras que a gente tem, que eu respeito, por exemplo. Por que hoje quem a gente tem de cantora? Cantor por exemplo, tem o Renato, mas o Renato ele também é um cantor meio específico. Canta lindo, a voz é um espetáculo, mas ele não tem muito tesão.

Você falava do talento. Você conseguiria especificar quais aspectos ou qualidades que fariam com que você enxergasse esse cantor como talentoso?

Pois, é. Normalmente as pessoas não têm coragem de se apossar do cantor que é. Vestir o cantor. Maior dificuldade dos alunos pra mim é essa. Então, eu falo muito, solta a franga. E às vezes eu atiço mesmo. Uma vez eu aticei uma menina. Ela começou a cantar a Suíte dos Pescadores, aí eu contei a história pra ela dos pescadores que saiam, das mulheres que ficavam, o medo da tempestade... Aí ela começou a cantar, na canção da noiva, que é a mais ferrada, ela teve um ataque de choro. Aí eu falei "Agora você aprendeu". Então, tem muito isso. Tem que olhar nos olhos da pessoa. E às vezes eu vejo os olhos encherem de água.

Como é que você vai chegar na pessoa se você não chegar no coração dela pra cantar? Então, eu falo muito isso aqui. Ainda a Bruna fez uma gravação deslumbrante. Aí eu mandei um whats pra ela. "Parabéns. Está linda, amadurecendo. Está faltando só uma coisinha pra você. Beijo". Aí ela me perguntou o que faltava e eu falei "Viver", ela ainda é muito nova. Então, precisa viver, fazer aniversários.

Então, aí tem musicalidade, tem afinação, tem facilidade de lidar com notas e com melodias. Eu vejo, a maior dificuldade que eu tenho aqui, cara, é alunos, por exemplo o "Body and Soul" (cantarolando) aí vai pra outro tom. "Ouve a harmonia. Como é que você vai cantar

essa nota que tem esse acorde assim". Então, por exemplo, a Jane Duboc não é uma cantora que eu ame, mas é uma das vozes mais competentes que tem no Brasil. Ela improvisa que nem uma louca, sabe tudo, faz arranjo vocal, toca piano, toca violão. Então, primeiro eu acho que todo cantor tem que tocar algum instrumento. Porque eu aprendi assim e me dei bem.

O meu curso é diferente de todos. Não é curso de canto. Eu dou interpretação. Então, por exemplo, tem duas professoras aqui que são a Magali e a Andrea. Elas dão aula de canto, vocalize, afinação, ensina um pouco de intervalo, aí canta, ensina um pouco de interpretação. Então, normalmente, quando os alunos estão bem, eles vêm pra mim. Aí eu dou a coisa da interpretação.

Eu tenho alunos que muitas vezes eu tenho vontade de falar "Não vai dar. Você não vai ser cantor nunca." Mas como é que eu vou falar isso? Nós fizemos o exame. Nós passamos o aluno. Mas tem muito essa coisa. Tem muito aluno que você passa e que depois não condiz.

13. **Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas?** ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

Bom , o que eu procuro fazer para que as pessoas se encontrem é mostrar muita coisa pra elas. Eu mostro a Ella, a Aretha Franklin cantando com o Tony Bennet. Eu mostro a Maria Callas, a Elis Regina, a Isaurinha Garcia, a Bruna. Então, eu mostro várias coisas pra elas irem... porque isso aí você vai absorvendo. Cada coisa que você vê você pega uma coisinha pra você inconscientemente, que é o que vai formando a tua personalidade. Então, a estética eu acho que vai muito por aí.

É claro que a gente vai aconselhando, vai ensinando algumas coisas. "Isso aqui não dá". Por exemplo, como no acorde você não pode fazer um A, em tríade e depois colocar um Dm7(9). Você teria que fazer um A7M pra combinar.

Então, por exemplo, tenho um aluno que é um aluno que tem muito carisma. Ele me cantou uma música do Caetano hoje. Aí eu falei pra ele "Você copia o Caetano?" Ele falou "Não, eu não copio, eu sou o Caetano" (risos). E aí eu falei que não, que ele tinha que cantar como ele. Então, falei pra ele cantar músicas de outros compositores. Vai cantar Milton, os compositores americanos. Ele é talentoso. Ele não é muito afinado, mas nem a Bethânia é, mas ele interpreta muito bem. Então, vai muito de aluno pra aluno. E aqui eu não estou com muitos alunos legais de canto.

Então, o que eu gosto, o que eu passo é de vida. Então, se, por exemplo, você for pegar a canção “atrás da porta”. O que eu costumo fazer é pedir para os alunos fazerem um filminho mesmo. Qual o cenário do atrás da porta? O que é o olhar de adeus que fala na música? Como que se sentem as palavras que está dito? E aí eu desenvolvo essa coisa toda até o final da música, explicando a letra. Então, é isso o principal trabalho meu.

Então, o que eu faço com eles. Eu mostro o ‘Atrás da Porta’ com vários cantores. Por exemplo, com a Elis. E mostro o que cada um podia estar pensando. Porque tem várias coisas que pode. Cada um faz sua história e com isso tem a sua personalidade cantando e sendo artista, fazendo sua persona. Por que qual é a graça de ter tantos cantores? É que cada um tem alguma coisa da sua personalidade. Então, a Maysa era aquela tristeza do fundo do poço, mas era arrebatador.

14. **Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?**

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

15. **Qual a terminologia adotada em sua aula de canto?** ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

18. Como são os processos de avaliação e os seus critérios? ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Pra ingressar eles fazem primeiro um processo de exame seletivo escrito. Aí são examinados e alguns passam. Os que passam vem fazer a prova oral e cantar. Então, dependendo do ciclo eles cantam algo.

Então, a gente dá, assim, cantar *a capella* carinhoso. Aí quando eles cantam (cantarolando a canção) e chega na parte de voltar, ninguém volta quase. Aí já não entra. Aí tem uns que cantam... por exemplo 'Saci' do Guinga, mas aí tem as pegadinhas... então, a gente faz isso pra poder avaliar, mas mesmo assim é muito raro você pegar um aluno legal, que cante bem e que tenha musicalidade, porque eles não estudam muito e chegam aqui todos tremendo. Todo mundo treme aqui no dia do exame. Aí entra aqui e fala "Ah, tô nervoso". Aí eu digo "Ah, não me diga. Todo mundo está nervoso.".

Então, você não pode mandar embora um aluno que você aprovou. É exigir do aluno, às vezes até alguma coisa de leitura. A Andrea, por exemplo, pede para os alunos lerem algumas coisas de uns oito compassos. E tem muita gente que vem e estuda bastante, mas tem uns muito sem noção. Por exemplo, a gente pede pra trazer a partitura. A lei é quem não traz partitura não faz o exame. Aí não trazem e chora...

Mas bom, enfim. A gente não achou ainda, eu acho, uma maneira legal de fazer, uma estratégia de fazer esse exame. Então, por exemplo, o que exigem na América é um absurdo. Você tem que ter estudado muito, por isso que tem os cantores que tem lá.

19. Como é sua relação com seus alunos?

Eu tenho alunos que viram quase filhos, sabe? Eu tenho aluno que vem me visitar. Visitar pra me dar um beijo, porque está com saudade. Porque eu estreito a relação. Às vezes, até um pouco demais e às vezes o aluno, quando ele não tem semancol ele acaba me irritando um pouquinho (risos) porque me chama muito no WhatsApp. Eu dou WhatsApp e tudo. Além

de que eu dou aqui também prática de conjunto. Que é um negócio muito gostoso e também precisa dessa coisa de conhecer as pessoas.

20. **Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto?** ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

(Questão dispensada em vista das respostas das questões 12 e 13)

21. **Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?** ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

Eu acho assim, a EMESP era a ULM e funcionava muito bem como ULM. Depois que burocratizou tudo isso aqui eu acho que mudou muita coisa. Então, a gente continua com a qualidade no ensino, tudo bem, mas... Eu acho que a burocracia atrapalha ainda a nossa... poderia ser um pouquinho mais livre tudo, ter mais música. Mas esse ano melhorou muito. Todo dia tem um movimento lá embaixo, algum som.

Eu acho que a EMESP tem um foco muito grande na prática. Tem o Gabriel, o Marcos Teixeira, tem o Sizão Machado, o Alemão que tocou com a Elis, tem o Nenê. Então, os professores são tudo fera, são bons e ensinam os alunos. Eles profissionalizam e por isso que eles saem daqui e continuam na profissão, porque eles saem já profissionalizados pela escola. Isso é a grande jogada da EMESP e todo mundo quer estudar aqui!

Agora, olha, eu não posso falar só do canto popular, porque tem também o canto erudito aqui e ele é muito importante. Então, tem o Theatro São Pedro que é do grupo. E tem o Mauro Wrona, que é um dos caras mais importantes da ópera brasileira. Então, tem grandes ajudantes dele que fazem a parte cênica. Inclusive eu acho a EMESP muito mais voltada para o erudito do que o popular. Eu acho que o popular aqui é 20% e erudito 80%. Então, a gente tem a Orquestra Jovem que é um espetáculo. Tem gente que prefere tocar com ela do que com a Sinfônica, porque a Orquestra Jovem é molecada com tesão de tocar. Então, é muito afinado.

Agora o ensino é coisa mais pra Magali que está aqui há 20 anos, pra Andrea, que está aqui há anos. Elas estão dentro do ensino. Eu não. Eu caí de paraquedas aqui, como eu te contei.

Então, eu não posso avaliar tanto isso. Não posso, porque é uma coisa muito específica que eu faço. Mas eu, no geral, muito bom. Eu vejo que, de repente você vai ver uma coisa e você vê como tem aluno bom aqui que tocam muito bem. Tocam cello, violino. Você vê eles estudando e fala “Menino, o que é isso! Como você toca desse jeito”. Pequenininhos e já arrasando.

GENI APARECIDA BARBOSA

66 anos

Bacharel em Canto Lírico (Faculdade Mozarteum)

Pós-graduação em Formação Integrada em Voz (Centro de Estudos da Voz)

Pós-graduação em Educação Musical (Faculdade Paulista de Artes)

Professor na instituição desde 2011

Entrevista realizada em: 17/04/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Minha história é muito doida (risos). Desde criança eu queria muito aprender música. Meu pai era chorão, tocava, tinha o grupo dele e eu adorava, ficava lá perto. Mas ele era muito machista e não me permitiu estudar música. Com oito anos eu acompanhava minha amiga na aula de música. Eu ajudava ela a ler o Bona, ajudava ela a fazer os vocalizes..., mas eu não participava porque eu não era aluna. Aí aos oito anos, o professor chamou ele "Deixa ela estudar, ela gosta, compra um piano ruinzinho mesmo...", mas não "Vai casar, então, não precisa estudar". E aí foi. Não consegui estudar aos 8. Aos 12 eu tentei de novo pela igreja e também não consegui porque a outra pessoa foi mais rápida do que a minha mãe e pegou a vaga pra filha dela. Foi onde eu desisti da igreja. E com 12 anos eu comecei a mudar minha cabeça. Bom, eu tinha duas vontades, ou ser jornalista ou ser musicista. Parti para o jornalismo.

Então, eu comecei a ler mais sobre jornalismo. Comecei a me inteirar e quando eu estava com 17 eu ganhei um curso de fotografia, de repórter. Fui fazer e aí eu fui para o jornalismo. Fui estudar no objetivo e era lá que eu queria estudar jornalismo, só que aí eu engravidei com 21 anos. Aí eu tive que parar de estudar.

Quando eu voltei aos 25 anos, que eu voltei a ter a ideia de estudar alguma coisa, fazer alguma faculdade, eu fui para o SESC fazer violoncelo. Eu fiquei três anos no violoncelo, aí abandonei o jornalismo e voltei pra música. E aí lá vou eu fazer com o maestro Alberto Jaffé. Só que aí ele foi para os Estados Unidos e nessa época eu estava morando com o pai do meu filho. Então, eu me separei e fui embora pra São Sebastião, morar no meio do mato. E lá eu

conheci o maestro Neemias, que dava aula na Petrobras pra coro. E só podia entrar pessoa no coro que fosse da Petrobras, só que ele ouviu minha voz e ele me aceitou. E ficou pegando no meu pé “Você vai voltar e você vai fazer música. Não vai ficar nesse meio de mato.”. Aí toda quinta feira ele me cobrava. E assim foram três anos. Então, eu comecei a fazer técnica vocal com ele. Por incrível que pareça, foi lá no meio do mato que eu fui aprender a fazer técnica vocal.

Aí um belo dia eu falei para o maestro que ia voltar pra São Paulo e ia estudar pra valer. Aí ele foi embora pros Estados Unidos. Eu vim pra São Paulo e fui pra Fundação das Artes estudar música. O básico mesmo meu foi lá. Depois da fundação eu entrei na Oficina Oswald de Andrade, bem na época da Fundação eu já estava na Oficina trabalhando como produtora de eventos. E não tinha nada, não tinha ULM, nada. Era só Oswald de Andrade. Aí fundou-se a ULM. Fui pioneira ali porque uma das primeiras alunas ali fui eu e junto de algumas outras pessoas. Comecei a estudar técnica vocal. Aí ali eu conheci o maestro Ferraz, que era do Coral do Estado, José Ferraz de Toledo. Aí eu entrei para o Coro Jovem do Estado. Eu não era tão jovem, mas entrei para o Coro Jovem (risos). E fiquei ali, tinha a impressão de que aquele coral ia ser profissional. Aí tentei ficar ali e pedi transferência pra ULM. Fiquei lá trabalhando no coro, me cercando de pessoas da música ali dentro.

Aí veio o Coral Sinfônico do Estado de São Paulo. Fiz um teste, passei e fiquei seis anos. Dali, da ULM, teve a Sala São Paulo. A gente cantava lá quando ainda era uma praça. Não existia aquela sala, existia uma praça com coqueiro e tudo e a gente cantava lá dentro, pra eventos, para o governador... até que eles resolveram fazer a sala São Paulo e a gente fez a inauguração. Ficamos lá e quando foi 1999, 1998, John Neschling começou a meter o bedelho na OSESP. E a gente lá junto, fomos pra Sala São Paulo, os ensaios eram lá.

Aí em 2000 ele bateu o martelo que o coral também ia passar por renovação. Então, nós éramos em 64 e 33 pessoas foram mandados embora. A gente tinha ganhado vários prêmios, Prêmio Carlos Gomes. E ficaram só os queridinhos da Naomi. Quem ela não gostava, a gente fez a lista de quem vai e quem fica e foi isso mesmo. A gente foi embora. A gente saiu bem cabisbaixo.

Aí dali eu fui para o projeto Guri. Fui trabalhar com crianças carentes, musicalização. Nunca tinha trabalhado com isso. Aí eu fui fazer cursos, onde eu conheci a Enny Parejo. Ela já tinha me ajudado no processo do teste que a gente fez no Coral Sinfônico, porque eu fazia aula com ela de percepção. Aí depois eu fiz um monte de curso com ela pra poder aprender a lidar com as crianças. Naquela época só tinha em São Paulo, não existia Santa Marcelina. Aí eu entrei e fiquei lá 9 anos.

Fui cantar em casamento, dar aula, aula particular, aula em escola. E aí depois de um tempo, o Guri quando acabou também por conta do Serra, eu fiquei meio assim... uma hora eu estava num colégio particular, outra hora eu estava num colégio do Estado, do município. Mas eu não me dei bem dando aula para o fundamental. Eu queria dar aula de música. Aí abriu a inscrição aqui em 2011 e eu vim pra cá. Fiz o teste. Primeiro entrei como determinada, que a gente fica só dois anos, só que nesse meio de tempo abriu processo seletivo. Aí eu peguei os dois primeiros lugares, porque eu fiz pra canto coral e técnica vocal. Peguei o primeiro lugar nos dois e estou aqui até hoje.

Eu estudei, pela idade que eu comecei, com 32..., mas pela idade eu não tinha mais idade pra fazer teste pra solo, participar de festivais e essas coisas todas, eu já não tinha mais idade. Então, a minha opção foi pra coral mesmo, estudar pra ser coralista. Mas o coralista sempre acaba sendo solista, porque todo teste que você vai fazer é de solista. Eles não fazem você fazer um teste em quarteto, octeto, é sempre de solista.... é uma bobagem, tem que ser solista, mas eu estudei pra cantar junto com os outros, como funciona junto com o grupo.

Então, depois do Sinfônico eu fiquei com trauma. Claro, depois daquilo saiu muita gente doente. Aí eu comecei a fazer um monte de teste de banca, pra perder medo. Então, eu fiz com a Mara Campos, lá no municipal, fiz com o Zaccaro, no municipal, mas no lírico... tudo pra ir perdendo o medo.

E hoje eu estou aqui. Estou recomeçando a fazer meu repertório pra ver se eu consigo agora que eu vou me aposentar voltar a fazer solo. Já que eu estudei pra ser coralista, mas me puseram como solista, eu quero voltar o meu repertório. Porque eu cheguei a fazer canções francesas e agora eu quero voltar, mas eu tenho que dar um tempo aqui. Hora que eu pegar minha aposentadoria, são três dias aqui e só, diminuir bastante aqui e partir pra esse lado.

É só que é aquela coisa, eu gosto da música, adoro trabalhar aqui, mas eu gosto do mato. Eu gosto de estar no mato, lá eu me reestabeleço (risos). Só que são duas vertentes que não combinam. Então, eu fico assim... agora eu sei lá o que eu vou fazer. Vou fazer o meu repertório junto com o Vini, o Vinícius, que mora em Lorena... a gente vai tentar trabalhar nos interiores, já que ele está ligado às escolas da prefeitura de lá... vamos ver.

Detalhe que a minha vida inteira eu sempre amei música. Eu sabia que eu queria música, mas minha família não deixou. E isso é uma mágoa que eu trago até hoje porque eu acho que eu seria outra musicista se eu tivesse desde pequena... tendo respaldo dos pais.

Eu lembro que eu falava “Um dia eu vou estudar com Dona Leilah” e eu consegui. E a Dona Leilah pra mim foi a professora mais maravilhosa que eu poderia ter. Era uma pessoa totalmente diferente dos outros que eu já tinha tido. Ela era gentil, generosa e ela que me ensinou

a cantar. Todos os outros que eu passei, eu só fui tendo pedacinhos. Com ela não, ela era uma professora que colocou tudo o que ela sabia, porque tem muito professor de São Paulo, principalmente, que não te passa tudo porque tem medo de que você passe ele. Então, o que eu passo hoje pros meus alunos é exatamente o que a dona Leilah passava pra mim: "aprenda comigo porque eu não tenho muito tempo de vida". Ela tinha um filho com problemas, e por isso só dava aula até as 17h. Então, tudo que ela tinha pra passar, ela procurava passar pra não ficar pra ela. Mas, então, eu procuro assim, o que eu aprendo é pra passar pra eles.

Todo ano eu faço um curso de educação musical. Meu filho fala, "Mãe, você vai fazer mais um curso?" eu falo "Eu vou, dá licença, é minha terapia (risos)". Então, é muito gostoso e você sempre vai acrescentando coisas. Então, tem aquela postura que eu acho que é uma coisa que me tira do sério. É o aluno que chega "Eu já sei, essa turma está muito fraca pra mim, vou pedir dispensa disso...". Então, vá fazer curso livre, não tire a vaga de outro, porque você não precisa dessa escola. E isso me tira do sério porque eu acho que é falta de generosidade, de entender que o outro precisa tanto de você, quanto você dele. Eu estou aprendendo até hoje. E eu vou aprendendo.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

A estética do canto popular brasileiro... ele é mais orgânico. Você já tem uma voz, já tem um jeito de cantar e você não precisa ter essa sequência que tem o lírico de sopranos, contraltos, tenores... você pode mudar de tonalidade se você não alcançar o agudo. E aí vem uma voz mais de máscara, mais orgânica, aqui nos ressonadores mais na frente. Então, você não precisa ter um vozeirão porque você tem um microfone. Você tem que ter uma voz bonita e mesmo assim você tem que ter uma projeção pra no microfone ter uma articulação para ouvirem e entenderem o que você está cantando e a canção.

A estética do canto popular você pode adaptar, inclusive, os filtros. Se você está cantando uma música nordestina, se você está cantando uma canção de amor. Aí entra a interpretação também, não entra só a técnica. Entra a sua interpretação, você não precisa ter um vozeirão tão grande.

Você pega uma Zélia Duncan que canta sempre na mesma região, mas ela é expressiva. Você ouve a Zélia e você gosta do que você ouve. Não é uma voz que passa em branco. Tem uma identidade.

O canto popular, mesmo assim, você tem que ter técnica, porque se você está cantando fora da sua região de conforto, onde você soa melhor, que é a extensão, você pode machucar sua voz. Então, a técnica também é importante, embora as pessoas achem que canto popular... "Ah, todo mundo canta. Vamos cantar porque é fácil, é confortável". Mas não é bem assim. E aí entra, então, a identidade vocal do canto popular.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

Timbre é uma qualidade. Tanto faz timbre escuro, quando claro. Se ela tem harmônicos, se ela tem um brilho, se ela já funciona de uma forma natural, orgânica. Então, se é uma voz que a gente vai conseguir trabalhar e trazer ela de fato. Ou aquela voz que você percebe que não vai sair dali, vai ser sempre aquela voz fraquinha, sem harmônicos, sem projeção, sem ajustes. Que é uma qualidade. Você já nasce com ela ou não.

Então, eu gosto mais das vozes... talvez até pelo lírico, uma voz mais brilhante, que projeta, que vai pra frente mesmo no microfone. Ela tem aquela leveza nos pianos, mas tem projeção, mesmo no popular.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Bom, do lírico a Barbara Hendriks. Gostava muito da Montserrat Caballé, eu adorava ela. Maravilhosa a voz dela. E tem umas alemãs que eu não consigo me recordar agora, que são contraltos. A Galina, também é uma voz que eu gosto bastante.

Das populares brasileiras... claro, né, a Elis. Não dá pra não gostar da Elis. Eu tinha um amigo que brincava assim "Se você não consegue cantar como ela, imite" (risos). E Zizi Possi. Eu adoro a voz dela porque ela tem uma juste que passa do grave para o agudo com uma leveza. Ela tem um brilho na voz que traz sentimento. Pode até cantar música brega, que ela já teve uma fase bem assim, mas ela é uma cantora que me emociona cantando.

Das últimas... a Roberta Sá. Ah, a Gal Costa também é uma unanimidade. Baby Consuelo. Ela tem uma leveza que faz umas peripécias com a voz que eu acho o máximo. Uma roqueira, louca, e que tem aquela qualidade vocal até hoje. De referência eu acho que é isso.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Você pergunta sobre respiração, apoio né? Então, aqui eu estou dando um parâmetro meio técnico até, em relação a isso, que respirar no canto é uma ação ativa, não é uma atitude do dia a dia, não é involuntária. Por isso temos que pensar na ação da abertura intercostal, na ação dos músculos reto abdominal auxiliado pelos músculos, psoas e assoalho pélvico, que por não ser uma ação involuntária tem que haver a repetição.

Essa ação muscular, ela se torna automática quando, depois de muita repetição, o cérebro cria esse registro que é chamado de engrama. Ele cria esse registro para essa motivação muscular. Então, o que eu vejo da respiração e do apoio é isso: sem o apoio toda a tensão é jogada na laringe.

Quando eu apoio e eu coloco um intervalo, uma apneia, muita rápida. Eu coloco esse apoio e ação muscular do reto abdominal entra em ação, quer dizer, o reto abdominal entra em ação e eu tenho mais potência pulmonar para conseguir fazer uma frase mais longa, sem causar tensão na laringe. Eu não vou tirar força da laringe, eu vou tirar sustentação dessas musculaturas respiratórias que são o diafragma, reto abdominal, as intercostais internas e externas e os auxiliares são o psoas e assoalho pélvico.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, a fonação é a ação muscular do TA e do CT. O TA a própria prega vocal. Esse TA, ele tem o epitélio, uma mucosa que entra em vibração quando o ar passa, quando esse fluxo de ar passa. E a musculatura que está abaixo desse epitélio ela tem três camadas, a superficial, a intermediaria e a profunda.

Então, quando o fluxo vem através da laringe, ela aciona essas pregas vocais que aí tem como ter o volume, ter projeção, por conta dos registros de cabeça ou de peito, e isso é feito

pelos ressonadores. Então, eu penso sempre assim: TA para voz grave e CT para voz aguda, porque essa é a parte fisiológica que o aluno tem que entender como é que muda. Mas, sensação é a voz de peito, a voz de cabeça. Essa era uma nomenclatura usada muito pelos antigos porque era a sensação.

Então, eu faço os alunos terem essa sensação da voz no peito, da voz aguda, mas eu sempre estou usando TA e CT. E, no musical, eles usam a voz densa para o grave, para a voz de peito e a voz tênue para a voz de cabeça, para o CT. Então, eu uso sempre essas três nomenclaturas com eles, para eles terem essa noção, saberem o que é um o que é outro. Vários professores que eles terão mais para frente vão usar essas nomenclaturas diferentes. Então, eles têm que saber. Mas a voz de peito e voz de cabeça é uma nomenclatura que quase ninguém mais usa, é sensação, essa é a sensação.

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Eu costumo dizer que se você for pensar numa mula sem cabeça, o som dela vai ser só (som de vibração). Não tem projeção, não tem volume porque nós temos os nossos ressonadores que aumentam esse volume, aumenta esse tom. Então, os ressonadores aqui entram os maxilares, os etmoidais e os frontais, e atrás na cabeça também tem os esfenoidais. Mas nessa parte da frente a gente chama de seios paranasais. São esses seios paranasais que fazem esse volume aumentar de acordo com a forma como a gente ajusta esse som.

Eu acho que hoje em dia, com esses conhecimentos em fisiologia da voz, os professores têm mais condições de levar a um lugar, a uma propriocepção do aluno, para que ele possa estudar inclusive sozinho. A gente vai fazendo um avesso, a gente se vira do avesso para gente conhecer o nosso instrumento. Então, fica mais fácil deles conhecerem quais são as formas de se conseguir uma boa qualidade vocal.

8. **Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?**

Sim, eu tenho uma sonoridade... eu sempre prezo, eu sempre falo pra eles “O que vocês vão fazer com a voz de vocês depois é um problema de você, é identidade vocal” Mas eu acho que todo cantor tem que saber fazer um grave bonito e um agudo bonito.

E o que seria um grave bonito e um agudo bonito?

Um grave com harmônicos, que se mantém bonito, não tem aquela coisa de peito pesada. E o agudo é conseguir passar de um registro pra outro. Fazer às vezes um ornamento, fazer uma nota de passagem, mas que tenha essa técnica pra conseguir chegar lá e voltar. Então, eu acho que eu viso com meus alunos isso. Eu tenho técnica lírica, mas eu tento adaptar minha técnica lírica pra música popular, trazer mais pra frente. Tem alguns exercícios que pra lírico não funciona. Essa coisa de trazer bem pra frente, fazer o /uí, uí, uí/, ou o /gou, gou, gou/ isso pra lírico não vai funcionar muito porque a gente vai acabar tirando lá do fundo. Quando a gente precisar ir lá para o agudo e fazer aquela projeção, não vai dar porque vai estar lá na frente.

Tanto que quando eu comecei a repassar de novo com o Fábio Maciel, pianista, ele falou "Está estranha sua voz, ela está muito na frente. O que aconteceu?" eu falei que estava dando aula pra popular. Ele falou pra voltar (risos). O meu grave estava muito grave misto. Ele não entendia. Pra ele o negócio era lírico puro: você sai do seu grave e vai para o seu agudo, usa TA e CT. Mas eles não conseguem entender essa coisa do misto, do como é que eu vou fazer um mix, não deixar totalmente no peito e, ainda assim, ter um formante bonito, ter harmônicos naquilo, não deixar uma voz pesada.

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

Ah, Mara Behlau, com certeza. Minha base de fisiologia foi toda ela. Na época eram dez meses. E pra mim foi clarear a minha cabeça. Tudo aquilo que eu fazia de uma forma intuitiva ela me deu o caminho das pedras de como faz aquilo. Como é que põe a mão no seu corpo e faz aquilo funcional.

O Juvenal de Moura, que já foi meu professor também. Era cantor do Sinfônico, a gente foi colega de trabalho e ele partiu pra esse lado de professor de canto e fonoaudiólogo... teve um insight ali grande. Então, ele é um dos grandes professores de São Paulo. Tenho muito respeito por ele.

Eu fiz um curso rápido, um workshop com a Silvia Pinho. Eu acho que ela trabalha bem com a parte do teatro. São formas diferentes de trabalhar. Até gostaria de fazer mais pra eu entender melhor o processo dela.

Quem mais... minha primeira professora foi a Katia Guedes. Foi pra Alemanha e nunca mais voltou. Ela é filha da Sônia Guedes, que é atriz. Então, a Kátia foi pra mim uma referência, da professora que mais me ensinou no início. E a Dona Leilah Farah que foi minha mestra querida.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Eu acho que não. Acho que até pelo canto popular... Eu acho que é mais formatado o lírico. Você ouve uma soprano e outra e é muito parecido. É uma ou outra que você identifica que é fulana, cicrana. E no popular não, você tem a identidade vocal de cada um. É um respeito até à alguma disfonia, uma crepitância, uma alteração pode se transformar em uma identidade vocal. Ou fazer um drive... são coisas que você identifica quando a pessoa está cantando através até da articulação, se ela está fazendo mais pra frente ou se ela "tá" levando mais pra trás. Então, isso descaracteriza aquela coisa mais homogenia. Eu acho que é mais liberado mesmo.

E até mais no musical, também está muito igual. Você tem que cantar daquele jeito, você tem que mandar pra frente, você tem que cantar com microfone. Então, tem um lugarzinho que você vai cantar e ali vai sair. Então, fica muito parecido também. Ainda tem uma certa diferença em relação ao lírico, consegue manter uma distância, uma identidade vocal. O lírico é muito parecido.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Bom, pedagógico você vai desde a educação musical infantil, até o mais elaborado, da fisiologia da voz e teatro. Você ter formação teatral pra conseguir passar isso para os seus alunos. A educação musical te dá a liberdade de você passar pra eles alguma coisa que eles não tiveram na infância, porque a gente aqui tem essa deficiência. Eles não vêm preparados. Eles vêm totalmente zerados. Então, você tem que ter essa habilidade. Tem que fazer curso de educação musical e tudo que vier de capacitação, de você poder passar pra eles aquilo que você também trabalhou no seu corpo.

Musicais... eu acho que uma coisa que faltou, tiro por mim, é o trabalho com o teclado. Eu tive um maestro, o Abel Rocha, que ele fazia a gente cantar, ele tirava umas coisas da gente que era impressionante. Mas ele tinha uma habilidade no piano! Tão habilidoso, tão inteligente, que ele sentia qual era a necessidade do grupo. Ele chegava lá e transformava um samba num jazz e vice-versa, pra você soltar seu a voz, seu corpo. Então, eu acho que as habilidades de um professor de canto partem daí também, que é um pouco do que eu tenho de deficiência também, do instrumento harmônico, do piano.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Eu parto do seguinte princípio. Respiração rodo mundo vai ter que fazer igual, começar pela parte de respiração, de fisiologia. Mostrar como funciona o aparelho, mostrar as imagens, passar vídeos pra pessoa ter um conhecimento. A propriocepção dessa parte fisiológica, dessa parte da musculatura é pra todo mundo igual.

A partir disso eu começo a fazer a extensão. Aí eu vejo o que dentro da extensão o que cada um tem de problema ali. Então, eu divido em subgrupos: os que estão precisando de projeção, os que estão precisando trazer a voz mais pra máscara, outros estão precisando tirar da máscara e fazer mais abertura.

Então, eu vou dividindo em subgrupos e vou trabalhando dentro desse grupo fazendo workshop, não tem outro modo de trabalhar. Ainda que nesse ano a gente tem o grupo separado, porque antes eram 30 pessoas.

Aí a cada semana eu trabalho um workshop pra um dos grupos. E na próxima vez que eu encontrar aquele grupo, as coisas têm que estar resolvidas. E uma coisa que eu faço é pedir que os outros identifiquem: “Ouça a voz dele. O que você acha que poderia melhorar? Onde está a voz? Cadê a projeção. Ah, está cantando muito nasal”. Eles conseguem identificar. E aí eles identificando, eles conseguem perceber neles também. Então, isso é uma forma da gente trabalhar em grupo. Um vai observando o outro.

Eu até confiro respiração, eu confiro se está tendo ponto de apoio, pegando nas pessoas. E hoje em dia é mais difícil, porque eu tenho que ver se alguém não se sente bem em ser tocado. Aí você só vai ouvir e vai fazer. E é mais difícil.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

Olha, eu utilizo várias ferramentas...

No acompanhamento das aulas eu pude ver os vocalizes, os exercícios de movimento pela sala, o trabalho de alongamento e respiração, até com o uso dos bastões, o uso da gaze e dos exercícios de língua...

Ah, os instrumentos de tortura (risos)....Eu tenho a rolha pra articulação. A rolha menor pra bocas menores. Nessa época da Mara (Behlau), nem foi ela quem deu essa parte da rolha. Foram outros professores que introduziram essa coisa da rolha, pra articular melhor, pra abrir espaço, entender como que a voz vai lá pra trás, porque a pessoa é tão travada que nem abrir a boca abre. Então, a rolha me ajuda nisso.

Outra coisa é o LaxVox, que a Silvia Pinho odeia e que a Mara ama. E LaxVox pra mim faz efeito. Eu não introduzi LaxVox aqui porque é uma coisa que tem que pagar e as pessoas às vezes tem dificuldade até pra vir para as aulas. Mas eu estou com vontade de introduzir. Então, a gente fica no canudinho. Tem uma professora aqui, que a gente se chamava de Mana, e era uma professora de canto também, que ela pegava aqueles tubinhos de sorvete de milkshake, que era o grosso. Mas a bitola é diferente, tem um material diferente, aquilo pode até fazer outro efeito na voz que não seja o LaxVox, que já foi estudado.

Na época que eu comecei eram os tubinhos de vidro. Cada voz tinha um comprimento. O meu era de 27 cm. Então, soprano era de um jeito, contralto era de outro. E aquilo quebrava muito fácil. E aí veio o LaxVox que foi uma coisa mais unificada. Então, isso é uma coisa que nos meus alunos particulares eu uso. Mas aqui, por conta de grana, eu não uso.

O que é técnica vocal para você?

A técnica vocal é aquilo que você aprende a trabalhar de musculatura, de ajuste. É propriocepção. É você entender o seu corpo pra você conseguir emitir aquilo que você está recebendo de informação. A pessoa fala “aí “tá” certo, aí “tá” errado, faz assim, faz aquilo outro”. Mas na época que a gente começou, não havia esse estudo de fisiologia da voz. Era assim ”você faz, empurra a barriga, puxa pra baixo...”. Então, não tinha uma consciência e a gente ia fazendo as coisas que eles pediam e a gente chegava a um resultado. Eu acho que hoje a técnica vocal está muito amparada com essa coisa da fisiologia e é mais fácil você chegar nisso, porque você tem específicos pra isso, pra aquilo e aí você vai chegando no que você quer da voz da pessoa.

Está com problema de falta de adução, fechamento glótico. Então, trabalha mais a respiração, que através do fluxo você chega lá. A pessoa descobre e pode ir. Então, pra mim, a técnica vocal independe se ela é lírica, se ela é Belting... você tem que ter técnica vocal. Faça o lírico porque o lírico vai te dar todas as nuances possíveis. Depois você vai mudar a chavinha, vai estudar Belting, vai estudar popular, mas aí você já tem a musculatura toda pronta.

É que nem dança. Você vai estudar dança e já vai direto pra dança moderna? Faltou o trabalho muscular. Ela pode até dançar, mas ela tiver o trabalho muscular ela vai ter uma carreira muito mais longa, assim como a técnica vocal. Dona Niza de Castro Tank ainda cantava lindamente, porque a voz dela estava lá em cima.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Eu tenho uma rotina. Eu tenho um processo de evolução. Eu sei qual vai ser a primeira aula, a segunda... se eu pular uma dessas aulas, os alunos vão deixar de passar por um processo de evolução. Então, eu procuro seguir uma rotina mesmo. Eu procuro seguir o PTD, a gente já faz um genérico, mas a gente já tem um processo de evolução. Na primeira semana a gente faz isso, na outra aquilo. Eu programo sempre em duas semanas, porque nem sempre eu consigo resolver as coisas em uma aula só. Então, tem sempre um processo e eu procuro manter o processo.

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

(Resposta contemplada nas questões 5, 6 e 7)

16. Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?

Como eu falei tem um planejamento estabelecido que eu procuro seguir a cada aula. Mas não dá pra você trabalhar em um ano e meio e passar tudo o que você tem que passar e

ainda com trinta pessoas em sala. É fazer milagre. Você vai se adaptando e vai fazendo. E eu acho que depende muito de o aluno fazer aquilo que a gente está pedindo. “Faz isso, isso e isso”. Ou se você está com tensão deve fazer aquilo, faz esse exercício e na próxima vez que eu for encontrar essa pessoa ela já tem que estar com aquilo resolvido. Se não resolver, o problema vai ser dela porque vai demorar mais ainda. Pode ser até que ela saia daqui com o mesmo problema porque depende muito dos alunos e da participação deles.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

Eu procuro juntar o meu repertório o mais próximo da aula de canto performance. Que eles já estão trabalhando isso lá. Então, eu trabalho os problemas que surgem aqui. Então, como é a voz na bossa nova, na pré-bossa. Então, eu procuro trabalhar muito do que vem da aula da Simone e da Raquel.

O problema é que elas correm com o repertório lá e aqui ainda eu fico resolvendo os problemas. Isso ainda é um problema aqui, porque a gente não tem o mesmo tempo pra trabalhar. Então, eu vou pegando mais o repertório... fixando um repertório até resolver os problemas e aí vamos passando para o outro, mas tudo em relação ao que eles estão fazendo com a Simone e Raquel.

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

A instituição tem os conceitos que a gente tem que assimilar. Então, você tem que passar pela avaliação. É o tal negócio: eu vou fazer a avaliação de uma pessoa que durante todo o mês se deu bem, foi lá, cantou, estava livre e na hora da avaliação rende menos. Então, eu não posso levar em consideração só o dia da avaliação. Às vezes, a pessoa não está num dia bom de saúde.

Então, essa avaliação tem que ser muito criteriosa. Eu avalio mais pelo dia a dia, se a pessoa está participando, se o que eu estou falando, se está fazendo o aquecimento, vocalize, que já é pra ir ajustando voz, que não é só um aquecimento, já é a técnica, aí a pessoa sai, não

presta atenção... sai no meio de processo. Isso a gente chama de observação direta. Aí na hora do resultado, como é que ele vai cantar: ele está com todos aqueles probleminhas que ele poderia ter resolvido se estivesse mais presente na hora da técnica, estar junto desde o começo da aula.

Então, aí não dá pra você avaliar a pessoa que está cantando bem, mas sempre se atrasa. Ela chegou e está cantando bem. Daqui a dois meses ela está cantando bem ainda, mas quanto mais em relação ao que tinha chegou? Aqueles que chegam com problema, tinha laringe dura presa, cantava e ficava vermelho. Mas ainda "tá" cantando menos do que o que chega atrasado. Mas é ele quem vai receber o MB, o outro recebe um R.

Agora no caso de quem entra aqui, geralmente os critérios são a afinação, se a voz está bem, se chegou com tudo que foi pedido no site, se estudou aquelas músicas. Tem três opções, qual escolheu, trouxe acompanhamento, isso é um critério de aprovação, porque tinha que ter trazido acompanhamento. Então, aí já vai perdendo pontos, porque tem uma tabela... adequação do tom pra aquela voz. Ela adequou direito ou está muito grave, agudo? Ela não estudou muito... tudo isso é critério. Agora tem um outro critério que a entrevista, em que a gente vê se a pessoa realmente está a fim de seguir com o curso para não dar evasão. Então, tem o repertório, a entrevista, e um vocalize pra ver se a pessoa tem boa memória musical, se ela tem essa facilidade de entender o vocalize, como é que ele sobe, desce, se ele entendeu a melodia, aquela passagem de registro. Tudo isso é avaliado no canto.

19. **Como é sua relação com seus alunos?**

Aqui a gente se doa pelos alunos. É meio psicólogo. Quantas evasões a gente não evitou por uma conversa em particular. Sabe, íntimo assim, de a pessoa vir contar "Ah, é isso que está acontecendo...". Nós já tivemos problemas também, até mesmo coisas mais sérias. Mas isso é o de menos

20. **Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto?** ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

Ainda não. Não totalmente. A gente está tentando. Mas já tem bastante coisa que a gente conquistou: trabalhar junto com performance, junto com canto cênico. Dentro do canto a gente

está tentando trazer tudo mais pertinho um do outro. Agora a gente está conseguindo fazer isso. É um trabalho árduo. Porque cada professora dava a sua matéria, o seu repertorio. Aí ia pra outro componente que não aproveitava tudo que a gente dava em aula.

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?
(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)

O que é muito bom é que a gente nota, embora as autoridades não notem, é que alunos daqui saem preparados para entrar na faculdade. Mesmo entrando aqui sem noção nenhuma... tem aluno que entra aqui sem nada e sai daqui lendo partitura, mesmo que um pouco, está tendo percepção de intervalos... trabalha junto com aquele que já sabe, trabalha em grupo. Isso é importantíssimo.

Aqui a gente tem uma coisa de amizade entre os alunos que é muito forte, que eu não vejo em outras escolas, nem faculdade. Essa coisa de desenvolver a amizade, daqui saírem grupos, formam duplas, quartetos e vão trabalhar fora, ou namoram, sabe? Então, tem uma coisa amorosa aqui que eu acho que é muito importante para o desenvolvimento de quem é artista. Importante é que muitos dos nossos alunos estão ganhando concursos aí fora.

E aspectos negativos é que eles fecham os cursos sem ver primeiro o resultado, porque nós somos números. Somos vistos assim. Então, não deu o número, fecha o curso. Mas não veem que aqueles quinze que sobraram dos trinta, são os que entraram na faculdade, são os que terminaram com uma competência muito grande, com habilidades pra enfrentar uma carreira aí fora. Não é uma escola livre, que você por aí que os professores dão a aula e não se preocupam, não tem um currículo pra ser cumprido, um objetivo. Aqui é de graça. Então, onde você vai achar uma escola de graça que te dá uma capacitação técnica? Você sai daqui com diploma de técnico, já com um currículo para o mercado de trabalho.

E as matérias que têm aqui, os componentes que a gente tem aqui... até gestão de carreira, identidade vocal... De repente a pessoa não sabe nem o que veio fazer e se acha aqui. “Agora eu sei o que eu quero”. É uma escola bem interessante. Quem está aqui realmente ama o que está fazendo e isso é visível. A gente gosta do que faz. A gente dá o sangue.

22. **Nas outras instituições pesquisadas, os alunos possuem aula individual e com um professor. Como você vê a questão de vários professores lidando com os alunos? Há uma conciliação no ensino?**

Ah, eu acho que essa união da gente mesmo. A gente conversa muito sobre os alunos. “Aluno tal, como é que está indo com você?”. A Simone é a que mais me bate (risos). “É muito pra trás a voz da fulana”, “Tá muito no peito, tenta trazer a voz dela mais pra cima”. A gente vai trabalhando junto. Quando não dá uma coisa, um fala com o outro. São abordagens diferentes, mas a gente conversa. Ainda mais que de lírico estou eu e o Tiago. A Angélica também é o lírico. As cantoras populares são a Simone e a Raquel, que são as populares mesmo. Então, é difícil... o Tiago ainda tem o Belting, que é a técnica dele.

Então, a gente está combinando agora. Eu vou ficar com os primeiros, que eu tenho paciência de desenvolver a respiração, o ajuste, tirar a tensão, fazer roda essa parte fisiológica. Aí o Tiago vai trabalhar potência. Vai com a técnica do Belting pra trazer brilho, o metálico, tudo aquilo que precisa pra voz vir pra frente. E aí, junto com a performance da Simone e Raquel, a gente vai se adaptando nisso. Aí cada um fica num semestre. A gente combinou isso pra dar certo.

RAQUEL FIGUEIREDO LEITE GONÇALVES

40 anos

Licenciatura em música e Instrumento complementar – canto lírico (Faculdade Carlos Gomes)

Pós-graduação em canção popular, performance e produção (FASM)

Professor na instituição há aproximadamente 12 anos

Entrevista realizada em: 27/02/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Eu comecei a estudar música muito pequena. Eu tinha três anos e foi com a minha tia. Ela se chama Olga Xavier de Oliveira. Ela foi uma das primeiras pessoas que organizou assim uma teoria musical para crianças. Então, ela tem vários livros publicados. Ela era pianista, mas ela focou mesmo na pedagogia musical pra crianças. Então, eu comecei a estudar com ela e aí, dentro da escola que eu estudei até a oitava série, eu tinha uma grande professora de música e eu tinha umas aulas incríveis.

E da primeira até a oitava série eu estudei todos os tipos de flauta com ela, extracurricular. Ela dava a flauta doce lá para os trinta e aí ela tinha um grupo, que a gente pagava a parte, para continuar o grupo de flauta. Então, com 9 anos eu já tocava choro na flauta doce. Ela tinha uma metodologia bem voltada para o método Suzuki. Foi como eu aprendi a ler, foi como eu aprendi toda a história da música... foi brincando assim e quando eu me percebi já sabia fazer. Com ela eu fiquei até os 14 anos estudando flauta, daí eu fui pra flauta transversal. Aí eu tinha um relacionamento com a voz, que eu sempre gostei de música popular brasileira, mas em instrumento eu estudava música clássica, até pela flauta a gente passava pelo choro, mas eu estudei muita música barroca. Então, eu tinha essas duas vertentes. Na voz eu só conseguia escutar Chico Buarque, Cartola, Vinícius, e como instrumento mesmo eu acabava tocando outra coisa.

Aí com 18 anos eu quis estudar canto. Comecei no canto popular com a Magali Mussi, só que em aula particular pra depois entrar na ULM. Aí fiquei um tempo estudando música popular brasileira. Foi bem legal. Eu morria de medo, mas eu queria muito cantar. E aí quando

eu entrei na faculdade de música tinha uma professora de canto lírico, que é a Sonia Goussinsky e ela deu aula pra algumas alunas lá, porque tinha o bacharel em canto lírico, mas na época ela tinha acabado de voltar do mestrado dela na Europa. Então, ela deu aula pra mim e mais duas pessoas e aí foi incrível, na realidade, porque tudo que eu tinha medo de fazer no canto popular, os agudos, os graves, foi acontecendo no canto lírico. Não sei nem te falar como que eu girei minha voz pra aquilo. Eu acho que estudava muito canto e daí tinha uma facilidade. Mas foi incrível porque eu entendi uma respiração que, para mim, às vezes, era um pouco normal, parecia que era só eu terminar o fraseado. E ali não, eu entendi como que tecnicamente funcionava... a coisa de sustentar por mais tempo.

Então, eu fiquei um bom tempo com a Sonia e depois eu continuei estudando canto lírico um bom tempo ainda, já trabalhando no canto popular. Já trocando as chaves. E quando eu terminei a Faculdade Carlos Gomes, estavam precisando de professor de canto. Aí eu prestei o concurso e passei. E aqui, na realidade, foi minha escola pra dar aula, porque eu tinha acabado de me formar, tinha uma relação de estudo muito forte com o canto e pesquisava muito. Eu tinha muita vontade de saber. Tive aula com muita gente. Fiz workshop com todo mundo que eu quis fazer. Eu economizava muito pra ter esse saber. Mas aqui eu comecei a ver como funcionava nos outros.

E o meu caminho no canto, eu acho que foi um pouco sofrido, na realidade. Porque eu comecei cantando como uma soprano e na época eu era monitora de um coral da USP e eu falava “Nossa, essas meninas nem tem técnica nem nada e saem esses agudos e eu aqui me esforçando, apoiando pra tentar sair essa nota (risos)”. Então, eu fiquei muito tempo nisso, de ter que apoiar, de dar impulso. Daí eu comecei a trabalhar aqui na ETEC. E aqui tem um professor que eu gosto muito que é o Tiago. Aí ele falou “Raquel, você é mezzo. Para de sofrer” e isso foi realmente libertador, porque eu continuei fazendo agudos lindíssimos, mas dentro daquilo que era próprio do meu corpo (risos). Tanto é que eu gosto de cantar em regiões mais agudas, mas eu não vou aonde eu ia e acabava me machucando.

Hoje eu tenho um bloquinho de carnaval que se chama Gente Miúda. Eu canto muito por aí e canto bastante samba, que é minha praia desde o começo, e também choro, bossa nova... e também com o Gente Miúda eu tive que aprender um pouco mais de música popular. Então, sempre nas canções eu tinha tempo pra respirar, pensava um pouco mais nisso e num bloco de carnaval nem sempre é isso. Estou fazendo uma pesquisa vocal incrível com isso. Mas como mantém essa ginastica vocal, que é cantar num bloco, é com muito exercício de fono, muitos exercícios de sustentação, de fechamento mesmo, de resistência e o mais difícil pra mim, como

que, além de tudo isso, falar nessa região cantada, chamar as pessoas. Tem horas que você não canta, você fala, e isso que é a minha maior dificuldade (risos).

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

É uma voz mais médio aguda. Uma voz que veio de uma geração de cantores que nem a Zélia, a própria Cássia Eller, Adriana Calcanhoto... aqui a gente acaba usando essa voz como referência, que às vezes as pessoas têm um pouco de preconceito. A única coisa que a gente tenta manter é uma voz girada para o canto. Então, realmente, a coisa do cantar mais agudo, quando a gente está aprendendo a cantar, às vezes parece que a voz dá uma voltinha, que ela vai pra um lugarzinho e a gente gosta que os alunos sintam isso. Depois, se eles quiserem abaixar esse tom e combinar com a canção, combinar com a estética da canção, é super bem-vindo. Mas a gente tenta dar aquela girada.

Eu sou a que menos faz isso, de todos. Eu sou a mais rebelde (risos). Eu já começo trabalhando um pouco mais perto dessa voz falada, cantada. Mas se eu vejo que a pessoa está sem ressonância nenhuma, está mais recitando do que cantando, aí a gente faz um trabalho pra girar essa voz, pra subir para o agudo.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

A voz que eu admiro, ela é aquela voz limpa, que vem sem ar e que a pessoa sabe colocar dinâmica nessa voz que existe, na voz dela mesmo. Então, me admira as nuances mesmo, o movimento pra se cantar. Essa é uma voz que realmente me tira o ar, me tira a atenção.

As pessoas que têm essa voz assim geralmente elas têm uma técnica, elas estudaram muito canto. Então, essa coisa do timbre não é o que fica em mim. É a coisa do movimento mesmo. Pra mim, música é sempre movimento e voz é sempre um fluxo em movimento. Então, é onde eu mais admiro. E se tiver a técnica junto, se a gente percebe que ela estudou e acho ainda mais legal.

E a voz que eu não curto é uma voz com força. É uma voz que eu vejo que está pesada, que está estrangulando, que vem muito da música pop americana, só que toda remexida, sabe? Toda como a gente vê no The Voice.... e vozes que me admiram são vozes que conseguem passar esteticamente pelos gêneros e não parece que você sempre canta... você cantar uma bossa do mesmo jeito que você canta um samba, um Lulu Santos...

O que mais me traz pânico aqui na ETEC em relação à voz é isso. É justamente esse jeito meio forte, meio pop americano, que vem com muita força e muito pesado, e a gente vê que está machucando. E às vezes parece lindo, quem escuta acha maravilhoso, mas a gente percebe que a pessoa vai cantar só por alguns anos assim.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Ah, eu gosto das cantoras. Então, pra mim é a Elis, eu acho que ela... a Elis e a Marisa Monte foram quem eu imitava. E eu gostava muito da Daniela Mercury. Eu achava a voz dela linda. Depois que eu vi que os /a/ eram tudo aberto, que aí eu comecei a analisar de um jeito..., mas eu achava incrível. A Marisa pela fineza dela, classuda cantando. A Elis aquela interpretação e aquela voz que você nunca mais vai ver.

E depois uma coisa que eu comecei a puxar em mim... de terra, de chão, por gostar muito de cantar samba. Então, eu queria um pouco mais de peso na interpretação e segurar um pouco no peito, que era uma coisa que eu não estava muito acostumada.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, eu e o Tiago a gente trabalha a mesma respiração pra cantar, que eu falo que é tipo um admirar mesmo. Que é disso que eu preciso, de ar. A Geni já trabalha isso mais tecnicamente, dando diversos exercícios, até exercícios de *staccato*, umas coisas que pra mim nem passa mais. Eu acho que pra mim já caiu [s] [f] [ʃ], eu acabo nem abordando essas coisas um pouco afobadas, a não ser que a pessoa esteja fazendo super correto. Saiu o ar, entrou o ar. Mas eu sinto que é só malhação mesmo. Então, eu acabo nem abordando. Isso aí é abordado mais na técnica vocal.

E aí eu acho que os alunos saem com um leque pra experimentar. Eu também. Eu aprendi uma respiração com a minha primeira professora de canto, uma outra respiração com a segunda, uma outra com a Silvia Pinho quando eu tive uma fenda porque eu dava muita aula pra criança e ela me ensinou outra respiração. E ali eu fui vendo uma medida, qual que era a que servia para mim.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

(Resposta contemplada na questão 9)

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

(Resposta contemplada na questão 2)

8. **Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?**

Então, quando eu estou dando aula aqui na ETEC, que a gente fala em canção brasileira, eu procuro respeitar um ideal estético de canção mesmo. Então, toda essa força, todo esse melisma, aqui, não é bem-vindo, na minha aula não. Não sei na aula de outros professores. O que eu tento geralmente é deixar tudo um pouco mais leve, que a pessoa consiga se apoiar em uma nota longa sem ficar sem ar nenhum, que ela consiga manter o seu apoio e que ela não use força pra cantar.

9. **Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?**

No início, era das minhas aulas de canto e como vibrava aquilo em mim, como que eu comecei a sentir o meu peito, a minha máscara, a minha cabeça... o canto é muito imagético, a gente tem que lidar com uma coisa que a gente não vê, não apalpa; Eu passava através dos vocalizes, isso que você vê que eu peço pra eles, de vocalizar com a canção, eu peço desde o início, que é como eu acho que a gente consegue chegar perto da colocação ideal pra cantar.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Eu trabalho com um material que eu considero que chega pronto e a gente vai lapidando e dando instrumentos e dando um pouquinho de conhecimento pra eles, enfim, chegarem num lugar muito legal. Mas eu trabalho muito com o material que eles trazem. Eu acho, Mateus... eu vejo que muitos professores de canto, e considero você um deles, colocam bastante a coisa da fisiologia para os alunos, pra que eles entendam bem esse lugar. Eu, como dou muita aula para o primeiro módulo, ainda uso muitos recursos do corpo pra fazer com que eles sintam e se não sentem, tudo bem, a gente explica teoricamente o que "tá" acontecendo. Mas, é nesse primeiro momento, essa resposta, essa memória que ele consegue cantando e tendo as instruções técnicas, que eu procuro passar pra eles de acordo com aquilo que tem que suprir enquanto dificuldade. Então, a gente vai caminhando, dando exercícios.

Então, ao mesmo tempo que eu me considero um pouquinho moderna pra eles não ficarem encanados, eu também me considero um pouquinho uma professora de canto daquelas antigas que usa bastante o sentido mesmo e como eles decoram esse lugarzinho que estão cantando. Eu acho que "tô" nesse lugar. Um lugar ótimo mesmo de introdução, de iniciar a pessoas no canto, com ela sentindo bastante onde essa voz vibra, onde essa voz "tá" bonita, onde essa articulação ficou legal e principalmente a coisa da respiração. Então, no primeiro módulo, eu considero esse aspecto, ele é o principal da minha avaliação. Eu vejo que eles melhoram muito individualmente, mas lógico que eles têm o outro de exemplo também.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Eu acho que sempre estar praticando. A voz é um instrumento que a gente tem que estar o tempo inteiro mexendo nele, tocando, se reciclando, porque eu acho que tem algumas teorias de canto que já estão... mais que, não digo ultrapassadas, eu não acho isso. Em nenhum momento eu acho que tem uma teoria de canto já foi, mas eu acho que a gente tem que estar se reciclando para o agora, pra você saber acompanhar essas vozes e essas estéticas porque a música mesmo tem uma gama de estéticas musicais que é super legal.

Acho que você tem que ter o mínimo de trato vocal, ter um exemplo seu, um exemplo para os seus alunos. E tocar um instrumento harmônico de acompanhamento, acho importante.

12. **Como você concebe a formação vocal dos cantores?** ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Eu acho que um cantor popular, geralmente, ele já vem da prática. Às vezes, ele nasceu numa família musical em que se canta muito. Então, eu acho que ele já vem de uma prática e às vezes só gosta de cantar. Então, eu acho que é a prática é super importante, porque daí você conhece a tua voz, o teu instrumento, você sabe que ele existe. Aí, em cima desse instrumento que você já conhece, já domina, entre aspas, eu acho que entra a técnica. Eu sou muito a favor disso. Primeiro você aprende a falar, depois a escrever. Daí vem a técnica vocal, desse jeitão mesmo, teórico, tentando aplicar naquilo que você já conhece, tirando seus vícios e sempre levando pra prática. Porque também não adianta você ficar cantando numa sala de aula só.

Então, quando eu comecei a dar aula aqui eu caminhava muito para o lado da ULM. Então, eu começava com músicas antigas... Noel... começava já na Era do Rádio porque eu achava interessante. Eram músicas que eles não conheciam. Então, eles teriam que estudar pra cantar isso. E com isso eu conseguia tirar os vícios que eles não conseguiam colocar nessa música. Eu dava muita aula pra cantor evangélico. Demorou pra chegarem os cantores popular aqui. Demorou uns cinco anos pra equiparar o número de evangélicos e de pessoas que cantam na noite e que querem uma carreira artística como cantor.

Então, eu achava muito mais tranquilo trabalhar com uma época que eles não conheciam, com uma música que eles não conheciam e trazer a voz deles mesmos. Porque a gente começa imitando os cantores que a gente curte. Então, eu achava legal essa metodologia. Ela ficou durante uns três anos, daí a gente saia dessa metodologia, saia da era do rádio e ia pra pré-bossa, bossa e chegava nos tempos mais atuais, que a gente se deparava ainda com muito

preconceito, de só querer cantar Caetano, Gil, não deixava entrar a coisa popular mesmo na ETEC.

Aí depois de uns três anos que eu estava aqui o currículo mudou. Aí eles reformularam e falaram que não, que a gente tinha que começar com o atual. Com isso, calhou com a minha pós em canto, e aí eu descobri outras coisas que no canto lírico não era permitido e que eu tinha levado com um certo fervor para o canto popular, como o ar que não pode ter na voz, e comecei a pesquisar um pouco a coisa do intérprete, porque, até então, eu estava muito fechada na técnica. Tanto que as minhas variações melódicas como intérprete eram muito pequenas, eu era bem partitura mesmo. E aí com meus alunos acabava indo pra esse lado também.

E aqui, durante os dois primeiros semestres eles cantam muito. Porque eles cantam na aula de canto, que seria essa aula de performance, de canto aplicado, eles cantam no coral e a aula de musicalização foi pensada pra se cantar, pra eles entenderem os intervalos através da voz. A gente pensou o canto como um instrumento mesmo que eles têm que conviver pelo menos quatro dias por semana, durante duas horas e meia. Então, realmente a gente vê uma evolução bem grande e vê uma evolução na técnica também. A gente começa a perceber no final do primeiro semestre que eles já estão gastando esse ar, conforme eles vão fraseando, que eles estão pegando o ar sem tanto esforço, que eles estão adequando melhor as tonalidades que eles vão cantar, que eles começam a pensar, ainda que a professora acabe batendo o martelo. Então, a gente vê que eles estão criando uma boa consciência de técnica, de corpo... E aqui na aula, a gente pensa a performance como performance vocal. A gente não pensa muito no movimento, dançar cantando.

E no segundo semestre que é a bossa, a gente bate bastante nessa questão da interpretação. Aqui eles chegam um pouquinho mais cantores. Então, a gente começa a trabalhar bastante texto, porque a gente percebe que tem um abismo entre cantar e cantar o que você está buscando. Como é bossa nova, tem alguns intervalos, tem algumas coisas que eles não entendem, que acabam sendo corrigidas na aula de canto, mas a função daquela aula é bem texto mesmo.

Aí no terceiro semestre eles tem um TCC, que geralmente é em grupo. Eles escolhem um tema pra se cantar durante uma hora. Sempre a professora de TCC é de canto. Então, teoricamente, eles têm o aquecimento, tem a respiração e tem uma orientação voltada pra esse canto, pra eles saírem daqui cantores técnicos.

E a ETEC acaba indo pra um lado bem pop. Tem muitos cantores aqui que vão pra The Voice... todo The Voice tem um nosso aqui (risos). A gente vê um diferencial. Eles não são tão ‘melismentos’. A gente vê aí uma coisa que os técnicos de lá curtem, a gente reconhece quando

a gente vê cantando. E tem bastante gente que está despontada na cena *undreground* de canto mesmo, da cena brasileira. Tem gente que sai com uma maturidade vocal e também com uma maturidade de saber o que quer cantar, pra que e pra quem cantar, que é o que eu acho que é mais difícil. Então, eu acho que o curso é pensado assim, desde técnica até esse momento de carreira.

E eu acho importante, Mateus, quando esse seu aluno já está com uma bagagem de técnica vocal legal, a partitura chegar. Não digo num primeiro momento. Mas ela tem que chegar e chegar pra ficar. Nem que seja pra você desconstruir inteira ela. Mas ela tem que chegar. Eu acho que a parte teórica é bem importante. Às vezes, o reconhecimento das alturas, o reconhecimento de um acorde dissonante, você conseguir ouvir aquilo, eu acho importante para um cantor. Mas não precisa ser exatamente quando você está começando a cantar. Eu acho que quando você está começando a cantar tem que ser muito livre. A voz já é um instrumento difícil. Ela é cheia de entraves. Inclusive ela passa pelo coração. Se o coração também não está legal... Então, não acho que tenha que ser uma coisa severa, mas acho que um cantor profissional tem que escutar bem os intervalos, tem que saber bem o que está cantando, tem que reconhecer um acorde mais difícil.

Se você me perguntar como eu gostaria que meus alunos de canto saíssem daqui eu diria: o menos encanado possível e o mais orgânico possível, que cantar não seja uma coisa ruim, mas sim uma coisa boa e orgânica. Essa respiração no começo ela é difícil, mas ela vai fixar. Assim como a colocação vocal. A gente não tem tarraxa, não tem tecla, a gente vai testando com os vocalizes aonde que chega nessa máscara, onde que não tem dor, a lei do mínimo esforço. Então, a gente vai através de uma canção tentando aplicar tudo que a gente consegue. E numa aula de trinta, de quinze, então, a gente sempre fala que o que a gente fala pra um, vale pra todos.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

Às vezes, os alunos aqui da ETEC não têm tempo pra estudar fora, como a gente teve. Então, eu tento mostrar o jeito mais prático de ele conseguir chegar num resultado com uma técnica vocal aplicada, de ele ter consciência de que ele está cantando com técnica.

Uma coisa que eu tento sempre manter aqui na ETEC, porque a pressão é grande de você dar aula pra muita gente, é o trato vocal. Me preocupa eles saírem roucos daqui. Então, eu

tento o máximo que eu sei de fisiologia passar pra que isso não acontece. Pra que eles criem essa consciência de que cantar é uma coisa fantástica e é uma coisa indolor. Não que não exista esforço, existe, mas que não vai maltratar a voz de ninguém.

A gente tem as aulas de fisiologia, onde a Geni pega bem pesado com os exercícios. Ela também vem do canto lírico, mas ela trabalha a respiração muito legal. E aqui na aula de canto eu também pego um pouco a técnica, inclusive de exercícios bem de fono mesmo que eu acho interessante para o trato vocal, mas eu tento simplificar um pouco. Eu tento deixar mais confortável, mas simples e eles não vão ter que ficar pensando em técnica pra cantar.

Então, a gente trabalha respiração.... como eles vêm muito da igreja eles têm muito um golpe de glote que a gente pena pra tirar deles. Então, a gente trabalha bem o relaxamento, a força desnecessária que eles colocavam pra cantar. Isso a gente trabalha com os vocalizes e nas canções. Então, dentro desse modelão ETEC, através de uma canção a gente tenta aplicar a técnica vocal. Então, se você me perguntar quantas canções eles fazem por semestre são no máximo quatro: duas em um bimestre e duas no outro. Às vezes, umas pessoas são melhores, ou piores, e aí a gente fica mais tempo ou menos tempo em uma música, depende do aluno. E a técnica a gente aplica cantando.

Os resultados que eu vejo aqui na ETEC são bem positivos. É através dos acertos e dos erros. Às vezes, eles saem super tristes, porque começa a aula de workshop e a gente começa a mostrar mais o que está errado do que o que está certo. Mas, em um ano e meio, a gente vê uma evolução muito grande. A gente vê que chegou uma voz e saiu outra.

Você enxerga esse caminho dos períodos históricos a canção por si só como um caminho de desenvolvimento técnico?

Eu acho que é técnico sim. Com ela, eles conhecem diversas colocações, começam a pensar a interpretação. Eles às vezes imitam esses cantores. Então, eles descobrem outros lugares, outras colocações. Mas a gente sempre toma cuidado com a coisa da identidade vocal deles. Tipo “Tá legal, você está cantando igual o Nelson Gonçalves, mas como seria você cantando?” Então, a gente busca bem essa coisa da identidade mesmo. Mas eu acho que passar por essa linha do tempo é importante. É técnico e ajuda bastante.

O que você entende por técnica vocal?

A técnica vocal eu entendo como uma forma de sistematizar a sua prática de canto em benefício do seu cantar. Acho importante. Acho que ela tem que ser pensada o tempo inteiro quando você está estudando, mas na hora do palco você tem que esquecer disso e simplesmente cantar, porque já vai estar orgânico.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Geralmente a gente trabalha com um alongamento, aquecimento com alguns vocalizes. Aí a gente vai pra canção. É o que dá tempo de fazer, na realidade. E aí algumas questões vocais a gente trabalha dentro do repertório.

Aqui nas aulas do primeiro semestre, tudo que eu peço de colocação vocal, eu peço pra eles fazerem na minha frente pra eu ter certeza de que eles vão estudar exatamente como eu pedi. Então, se eu estou achando que "tá" precisando de relaxamento eu peço alguma coisa com [u], se eu "tô" achando que a voz está pra trás eu peço um [i] pra jogar pra máscara. Eu sempre peço pra eles repetirem, pra ter a consciência e fazerem em casa.

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? *(Que termos você aponta mais recorrentemente)*

Isso eu confesso que eu sou bem coloquial, pra eles entenderem mesmo. Eu tento ser o mais simples e precisa. Mas acho que alguns termos... a gente acaba vindo de todas as fontes mesmo, teóricas... a voz de peito, voz na máscara, cabeça..., mas com os vocalizes eu consigo ir mexendo com essa colocação e acho que eles compreendem bem. Os termos, apesar de serem bem coloquiais, eu acho que eles são fundados na teoria do canto.

16. Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?

Eu não sei se eu enxergo exatamente esse nível de uma forma crescente. Eu tento trabalhar... eu sou uma professora que trabalha muito no primeiro semestre. Então, eu tento entregar eles para o segundo com bastante base de técnica vocal, de entender onde está essa colocação, se ele quiser trabalhar com outra, se ele quiser ter uma soprosidade na voz intencional... Eu tento buscar encher eles dessas referencias e trabalhar uma boa respiração e também o fraseado do canto. Isso eu tento entregar pra eles irem pra esse segundo semestre. Que é onde eu acho que no segundo semestre, as vezes que eu dei aula, eu acho que eles já estão um pouquinho mais preparados tecnicamente pra trabalhar uma poesia na bossa nova.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

(Resposta contemplada na questão 12)

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Mateus, eu considero que o processo de avaliação na ETEC pra mim é continuo. Então, eu vou avaliando o aluno desde a primeira aula que ele tem comigo até a última aula do semestre, quando ele conclui. Isso pra mim é o mais importante. É acompanhar esse crescimento que sempre evolui. Mas, eu tenho que seguir alguns critérios que são da instituição e prever uma avaliação prática. Então, eu faço essa avaliação através de uma canção que a gente estudou em aula e eu fico bem atenta ao desenvolvimento individual desse aluno e àquilo que eu estou conseguindo trabalhar vocalmente com ele. Então, às vezes, antes da gente começar um trabalho super específico, ele tem que acertar a respiração no canto. Então, se eu estou notando que isso é uma coisa que ele tem que trabalhar mais, é nisso que eu fico de olho na avaliação, porque a partir do que ele melhora eu consigo avaliar outros aspectos na segunda avaliação prática. Então, eu considero que ele é continuo. Eu vou avaliando essa pessoa o tempo inteiro, todas as aulas e as coisas que me chamam mais atenção tecnicamente, que ela tem que aprender ou que melhorar é o que vou cobrar na avaliação prática.

Então, é uma coisa mais individual?

É bem individual.

19. **Como é sua relação com seus alunos?**

Ah, Mateus, eu acho que pra trabalhar com esse sentimento do canto, dessa voz que passa pelo coração, também não dá pra ser totalmente distante. Eu entendo e às vezes eu quero saber esse lugar que ele vem, de onde surgiu essa voz, que lugar ela ocupa também na sociedade pra eu entender como eu vou puxar ela melhor para o meu trabalho. Na ETEC, desde o primeiro

ano que eu “tô” lá, há 12 anos, eu melhorei enquanto pessoa, enquanto profissional. Mas eu trabalho muito junto com eles e isso me dá um conforto grande. Eu pergunto: “você gostou da voz que você escutou?” Porque eu gostei, mas tem outros lugares, tem outros caminhos e a gente pode testar”.

20. **Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto?** ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

Então, eu sofro um pouco com isso. Eu acho que a ETEC tem um ensino um pouco tradicional de música, como eu e você aprendemos e “tá” tudo certo porque a gente aprendeu. Mas eu acho que se distancia um pouco da voz cantada. Eu acho que tem mil outras formas de estudar percepção voltada pra voz e uma delas é cantar mais. Talvez usar aqueles exercícios, não importa qual linha você siga, mas porque não colocar uma letra e cantar aquele exercício e... enfim, é uma coisa que eu sofro um pouco. Por que não trazer na aula de harmonia um pouco de harmonização vocal? Talvez a maioria não seja compositor e não tenha um instrumento harmônico como base. Mas por um outro lado, eu sei que os alunos estão ocupando universidades, estão se formando em faculdades e estão ocupando outras escolas de música super conceituadas. Então, também se eu pudesse pensar assim, “Olha, a gente vai ter aula de percepção e uma aula de percepção voltada para o cantor” e se eu pudesse ir separando tudo isso, eu ficaria mais feliz, mas ao mesmo tempo eu sei que eles estão tendo uma base muito forte como músicos. Mas, não acho que está tudo ligado não. Acho que daria pra melhorar ainda.

21. **Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?** ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

Ah, eu queria ter feito a ETEC na minha formação. Eu acho um barato ter aula individual, em grupo, a maneira como você começa a lidar com as apresentações que são toda semana praticamente e como você chega mais preparado enquanto performer mesmo, pra uma apresentação um pouquinho maior. Então, em relação a isso, eu acho um modelo muito legal,

um modelo que pode ser adotado em outras instituições porque enquanto performance funcionaria em qualquer instrumento também. O aluno ter a consciência individual do canto dele ou do instrumento dele e ao mesmo tempo um trabalho coletivo que vai melhorar 100% a performance dele. Eu acho que isso também, Mateus, olhando num outro aspecto, ajuda ele a passar nesse lugar, nessa instituição que as pessoas querem tanto, que é a EMESP, eles já estão um pouco mais ambientados com esse lugar da apresentação. Então, eu acho muito legal, muito legal mesmo. Eu tive estudos mais individualizados. Fui trabalhar em grupo mesmo na faculdade. Nos outros, sempre foi a professora comigo. Minha primeira formação foi em flauta e depois eu comecei a estudar canto. Então, eu acho um barato essa coisa da ETEC e não é só a prática de canto, é o tempo inteiro aquele grupão "ninguém solta a mão de ninguém" ali e eu acho legal, bem legal.

22. **Nas outras instituições pesquisadas, os alunos possuem aula individual e com um professor. Como você vê a questão de vários professores lidando com os alunos? Há uma conciliação no ensino?**

É... são técnicas diferentes. Eu sinto que a gente tem um senso de equilíbrio aqui. Ninguém vai falar que o outro não passou uma coisa correta. Mas a gente tem uma ciência que estamos trabalhando com vozes para o canto popular. A gente tem uma consciência de relaxamento de laringe, não de deixar ela completamente baixa. A gente tem a consciência de que em alguns momentos, com determinados vocalizes, ou determinados agudos ela vai subir um pouco e tudo isso a gente trabalha da mesma forma. A gente usa muito a palavra relaxar. Então, eu acho que isso é o senso comum dos quatro e fora isso tem a bagagem.

Então, uma coisa eu acho muito legal de passar por muitos professores é o leque de informações e conteúdos que você pode experimentar e ver como isso é bacana ou não no seu cantar. Eu vejo que às vezes os alunos são... eu brinco (risos) eles são mais Geni do que Raquel, ou mais tal professor.

SIMONE MARIA PIRES CABRERA

54 anos

Bacharel em Clarinete (Unesp)

Composição e Regência – inconcluso (Unesp)

Mestrado em Música (Unesp)

Professor na instituição desde 2008

Entrevista realizada em: 24/04/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Eu acho que minha história foi como a de todo mundo, não é? Vem de criança, não se sabe bem por quê. Eu tinha uma irmã mais velha que já fazia música. Ela nunca me ajudou, mas tinha ela lá. Eu lembro que ela chegou e eu disse "Poxa, eu quero aprender partitura, você me ensina". Ela levou uns vinte minutos pra explicar toda a teoria musical e disse "Se vira" (risos). Eu comecei tocando flauta doce sozinha, aprendi sozinha e fui indo.

Quando eu tinha acho que uns 13 anos eu comecei um conservatório e em seguida eu entrei na Escola Municipal de Música. Eu fiquei sabendo e fui lá. Eu me inscrevi sozinha. Fui lá, me inscrevi, fiz o teste, cheguei pra minha mãe e falei "passei", pronto. E comecei. Eu fazia clarinete. E aí foi tudo assim, não cheguei a terminar a Escola Municipal de Música quando eu já entrei na EMESP.

E eu fui indo de alegre. Não sabia muito bem o que eu estava fazendo não. Aí eu toquei na Orquestra Jovem, fiz muita música de câmara, mas sempre gostei de cantar. Então, o cantar foi sempre uma coisa meio a parte. Cantei em coral desde os 13, por aí. Mas, assim, eu dei uma parada porque eu tive um pólipo e aí eu não sabia muito bem o que fazer com isso e não tinha ninguém me ajudando. Aí eu parei de cantar um tempão. Mas eu sempre estava ali.

E no conservatório que eu fazia, que eu comecei, eu continuei lá porque era divertido e se fazia música popular, porque sempre estava tocando e cantando lá dentro. Quando eu fui pra Unesp eu voltei pra lá dando aulas. Somos amigos até hoje. Um curso aqui, outro ali, canta aqui, canta lá. Não foi um caminho muito linear não. Mas eu acho que aqui no Brasil ninguém

tem um caminho muito linear não. Você vai fazendo. Acha num lugar, vai pra outro, alguém de ajuda, vai atrás de alguém que de alguma maneira de ajude...

E embora eu nunca tinha sido aluna da Martha Herr, ela sempre esteve do meu lado. Ela passava "Simone, fala mais agudo", "Simone, faz isso aqui". Porque ela me conheceu assim que ela chegou no Brasil, ela estava na USP e eu fui cantar no coro feminino da USP. E eu era moleca, imagina, 13 anos e enfiada lá no meio daquele monte de gente. Então, ela meio que ficou em volta. Então, eu conheci a Martha durante muito tempo. Por causa da UNESP, fiz muitos cursos, aulas, porque na época que eu fui pra lá ela também estava lá. E aí entre ela e o Fernando Cavalhaes, que estava lá na época também, que acabou sendo um amigo, uma pessoa que gostava muito de mim. E aí eu fui indo.

Aí na ETEC eu estou aqui desde o início. Desde 2008, faz onze anos. Eu comecei aqui era ainda curso de música. Porque nós éramos em poucos e aí depois conforme foi ampliando e foram aumentando os cursos que foi entrando mais gente. Então, a princípio, eu caí de paraquedas dando aula de canto aqui. Aí depois eu fiz concurso pra um monte de coisa e aí passei. Mas "Ah, não tem ninguém pra fazer..." aí eu fui fazendo e aí estou aqui até agora.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

Olha, eu tento ver essa voz como uma voz mais pessoal, em que você pode experimentar muito, que você tem muitas escolhas e isso torne talvez até muito difícil o canto popular pelo número de escolhas, pelo número de possibilidades.

Eu penso muito a voz, além dessas possibilidades, mas da consciência das possibilidades. Porque eu vejo muito o pessoal imitando, indo intuitivamente, e aí o que eu tento em termos de voz é que você entenda o que você está fazendo, que você escolha fazer da forma que você está fazendo e não faça porque você nem pensou. Então, "Olha, você percebeu que está fazendo isso? Traz pra consciência e usa como uma escolha e como alguma coisa que você esteticamente escolheu pra estar ali naquele lugar e não como algo que você faz como repetição que eu nem percebo que está na minha voz.".

Mas olha, falar do canto popular é uma coisa tão abrangente. Porque a gente tem multiplicidades aí e gente vindo com soluções que você nem tinha imaginado. Às vezes, chegam

alguns alunos aqui e você fala “Nossa, que interessante isso que essa pessoa faz. O que eu vou fazer para não interferir nisso, mas trazer um pouco mais de qualidade, de saúde pra essa voz, uma forma mais simples de continuar com essa voz que é tão da pessoa.” Eu acho que isso é muito complicado. Você trabalhar com a pessoa sem tirar dela o que é ela.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

Eu gosto muito de vozes flexíveis, vozes que arriscam. Isso me chama muita atenção. Porque se a gente for pensar. O que é uma voz que nem a da Elza, uma voz rasgada, que qualidade é essa? Mas ela tem alguma coisa, uma força muito grande. Então, eu poderia achar essa voz muito estranha, ou uma Billie Holiday, que chega, mas que tem uma carga emocional naquela voz que é imensa. Eu admiro isso muito, essa flexibilidade de trabalhar e se entregar e colocar essa carga emocional ali, porque isso se sobrepõe a qualquer técnica. É aquela voz que te emociona, te arrepia e você nem sabe por quê. Não dá pra analisar, porque se você for você pode dizer “Ela tem um nasal excessivo, ela tem... será?” Mas ela é tão pessoal, tão sua que isso me chama atenção.

E aí por consequência, o que eu menos gosto é aquela voz extremamente técnica, mas que não te diz nada, que não tem nada de pessoal. É aquela pessoa que bota uma barreira: eu não estou ali. Isso aqui é puramente alguma coisa que eu construí e que me parece exterior a mim mesmo.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

Das suas perguntas difíceis essa é uma das mais difíceis. Ela pode parecer muito simples, mas ela não é. Quando a gente está falando de referências vem todo um mundo aí. Não é uma coisa tão simples assim.

Quando eu estou falando de aula mesmo, de alunos, a gente busca muito que eles encontrem a própria identidade. Então, a gente tem que ter muito cuidado com o que a gente mostra pra eles. Tem que ter uma certa sensibilidade aí pra entender qual é o caminho que essa

pessoa “tá” buscando e dar algumas ferramentas pra eles ouvirem, quem sabe se identificarem e encontrarem algumas soluções.

Na minha infância eu tive muita sorte. Meu pai ouvia muita coisa. Ele tinha uma coleção de discos grande. Eu ia muito na casa de um outro tio que também tinha uma coleção bem grande. Então, todas as grandes vozes da era do rádio eu ouvi. Eu gosto muito, muito do Agostinho dos Santos, mas eu ouvi todos. Meu pai adorava Nelson Gonçalves.

Eu ouvi muito Gardel quando eu era criança por causa da família, tinha uma parte dos meus tios que eram argentinos. Então, eu ouvi muito Gardel, Libertad Lamarque. Meu pai sempre gostou muito e eu gosto também, eu acho fantástico. Mas o que eu busco mais são fraseados e soluções, mas do que colocações vocais ou jeitos, não sei te explicar direito isso, mas essas soluções de fraseados, de respirações, de pontuações, isso me encanta muito.

E eu acho muito difícil te dizer algumas poucas referencias. Porque, desde Amy Winehouse, Esperanza Spaldind, Elis Regina, claro, Elza Soares, maravilhosa. Eu acho realmente complicado dizer porque a gente é formado por um mundo. Tudo que a gente ouve acaba influenciando a gente de alguma maneira. A gente sempre percebe algumas soluções e gosta ou não delas, mas a gente percebe elas. Então, acaba sendo influenciado basicamente por tudo.

5. Como você pensa a respiração para o canto? ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Em relação à respiração, eu tento com eles um pouco mais essa questão de abertura de intercostais. Não tanto aquela respiração... Eu pessoalmente não gosto muito daquela coisa de respiração muita barriga, muito frontal, porque eu sinto que na maioria das vezes eles acabam tensionando muito o reto abdominal e eles não abrem intercostais. Então, eu vejo um prejuízo nisso. Então, eu tento trabalhar bastante isso “abre os intercostais e fica”, sem tanto aquele esforço, porque eu acho que o esforço do reto abdominal acaba tensionando base da laringe. Eu acho que no popular você não tem essa demanda tão grande, né? Você não precisa daquelas quantidades imensas de ar, você precisa mais de controle do que quantidade de ar.

Lógico que você vai ver qual a necessidade do repertório também. De pensar o fraseado, onde você vai colocar essas respirações e a necessidade que você tem, por que o popular vai trabalhar com tamanhos de frases distintas e se você pensar, eu falo bastante pra eles essa questão do interprete, não tem problema nenhum você fazer um cover, copiar a pessoa, até

porque você aprende muito quando você faz isso, você tem que entender o que a pessoa "tá" fazendo tecnicamente quando você faz isso desde que você faça com bastante consciência. Mas, assim, de repensar as frases e as necessidades respiratórias que você tem e de controle ali, porque você acaba criando muita tensão na respiração por conta de forçar demais e, às vezes, você não tem essa necessidade e aquela frase imensa que você vai precisar de uma quantidade absurda de ar e a gente "tá" trabalhando com microfone onde você pode trabalhar com muito mais tranquilidade isso e você pode ter uma eficiência vocal maior sem ter a necessidade de forçar uma respiração.

Eles já vêm de uma estética POP que já é trabalhada com uma laringe mais alta, se eu trouxer mais tensão na respiração, eles acabam... é um cuidado deles não se machucarem. Então, eu tento pensar a respiração mais no sentido de ter um apoio ali, de você ter um controle de ar melhor pra você ter expressividade nisso. Então, eu vou respirar de acordo com a minha necessidade e o meu fraseado. Vai ter estéticas que eu vou ter que respirar rapidíssimo, eu não tenho tempo pra respirar e eu vou dar vou dosar isso aí e tem outras coisas que eu vou me dar o luxo de ter frases longas, acabamentos de frase que eu vou respirar mais, melhor e principalmente pensar na eficiência desse ar.

Na frase que eles querem fazer pra expressividade, onde precisa respirar, porque a gente trabalha com canção e com texto e eu tenho um outro tipo de expressividade que é do texto. O texto combinado com a melodia e aí eu tenho a questão da frase melódica, o direcionamento da minha frase, a sonoridade que eu quero pra isso, tanta coisa em jogo em termos de respiração e a respiração tem que ajudar nisso e, às vezes, a gente peca por excesso.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Olha o que eu tenho feito basicamente é perceber tensões. Eles vêm querendo saber a classificação vocal, então, eu falo assim pra eles "tenta não se preocupar com isso, vamos tentar achar..." o que eu penso muito é em relação às tensões em nível de fonte, tirar excessos de tensão e tentar falar pra eles que cada pessoa é diferente, cada pessoa tem fragilidades e forças diferentes.

Você chega a trabalhar com conceito de registro?

Não. Não "tô" fazendo isso porque eu acho que eles ficam muito presos, "ah eu sou isso, sou aquilo e tal" e muitas vezes não tem nem técnica suficiente pra... chegaram alguns com

registro de peito super tenso e nem conseguem passar a voz e aí você tem que ir tirando isso, tirando a tensão, o peso e aí peço muito exercício de vibração pra eles pra tentar ir subindo um pouco mais essa voz...

Então, seria uma ideia menos segmentada nos registros, mas mais nessa concepção da exploração geral da tessitura e eliminado as tensões ali?

Isso, eu tenho tentado muito isso, sabe? Eu "tô" muito focada ultimamente nisso de tirar tensões. Tem formas de você trabalhar isso, laringe mais baixa, laringe mais alta e eu "tô" muito focada em tirar tensões e de o cara se autoperceber em termos de saúde vocal. O que você "tá" fazendo traz algum tipo de tensão, traz desconforto? Então, em nível de fonte, eu "tô" pensando mais nisso sabe? O conforto vocal, do que ficar falando para o cara "olha, nesse registro assim, assim, assado, a sua classificação vocal".

7. **O que você entende por ressonância? *(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Em nível do filtro a gente vai ter as questões de estética. Então, vamos trabalhar esses espaços de acordo com a ressonância que você quer, o tipo de sonoridade que você quer. E aí a gente vai para outras estéticas. Às vezes, eu tento, eu falo "olha vamos tentar isso aqui ou tentar ali". Às vezes, fazer vocalize com determinadas vogais que dão um pouco mais de espaço. Então, vamos trabalhar com eles essa percepção de espaço, de abertura. Então, você consegue perceber a diferença do seu som quando você faz de um jeito, quando você faz de outro, quando você quer, porque isso vai afetar muito a interpretação deles né? Então, a nível de filtro você tem que ter uma mobilidade muito maior de acordo com essa estética que você está buscando ali. O tipo de música que você canta tem adaptações, tem coisas que são da própria estética e que você pode claro, procurar uma coisa um pouco mais pessoal.

Então, eu sempre falo para eles que tem algumas coisas que você tem a liberdade para mexer e outras que não e isso, inclusive, dependendo de quem você "tá" interpretando e às vezes eu falo para eles "olha, por exemplo, o Guinga". É um cara que é violonista, ele não faz pra voz, ele compõe e depois ele pensa "Ah, isso dá para cantar e dá para alguém botar letra". Então, ele não gosta que você mexa nem no tom do negócio, ele tem um negócio pronto. A mesma coisa o Edu lobo, ele é um cara que é muito também. Então, você tem que ter alguns certos cuidados com quem você "tá" fazendo algumas estéticas, de você cantar bossa nova do jeito que você canta pop, você vai cantar tudo igual e aí você tem opções em nível de filtro que

vão mudar a sua sonoridade, não só em adaptação à estética, mas como em adaptação ao seu próprio pensamento em relação a isso, o que eu quero em termos de interpretação, por que são ideias diferentes.

Então, eu vejo como dar para as pessoas um leque de opções em que elas possam escolher. Que outras formas, agora no nível de filtro, eu tenho para me trazer uma sonoridade que eu "tô" imaginando?". Porque, às vezes, a pessoa "tá" levando "tão" lá para baixo, numa região que ela não domina, que ela não consegue, porque ela quer uma sonoridade mais rica em harmônicos graves e ela não sabe que, de repente, ela pode colocar a voz numa região. Mas, melhor para voz dela é trabalhar com os articuladores para colocar um pouco mais de harmônicos graves nessa voz que ela consiga um efeito semelhante.

8. Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?

Olha, acho que não uma sonoridade específica. Como eu te disse, eu gosto de ver que eles trazem o que eles têm de pessoal. O jeito deles e até soluções deles. Eu acho que eu busco, que eu tento ver é quanto esforço tem naquilo e o que é excessivo. Então, eu tento ver e tento chamar a atenção deles pra isso, pra que eles tentem se equilibrar porque você não precisa de tensão. Eu acho que eu vejo mais por aí do que uma sonoridade, porque eu acho que isso é muito pessoal.

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

Eu acho que é mais pela experiência mesmo. Porque só aqui são quase onze anos. Mas, antes disso, eu já dei muita aula fora e trabalhei muito com coral, com criança, que requer um cuidado, uma atenção muito grande. Então, eu acho que eu trouxe isso e acho que eu fui aprendendo empiricamente.

É aquela coisa: quando a gente começou a gente não sabia muito bem com essa coisa de ter trinta alunos na sala. Hoje a gente ainda consegue dividir isso, mas no começo era eu com trinta pessoas, sem Natan (auxiliar de docente), sem equipamento, tudo a capella. A gente

foi aprendendo no decorrer, porque a gente não tinha um modelo pra seguir, ele não existia aqui.

A gente veio desse modelo de aula individual, de depois você vai formando seus grupos, suas coisas... a gente não tinha de sair. Tanto que eu e a Raquel, que pegamos mais essas aulas, a gente lembra e fala "Nossa, lembra que a gente fazia tal coisa...". A gente veio muito dessa escola ainda do erudito e a gente teve que ir aprendendo na marra. A gente foi vendo o que funciona, o que não funciona, vendo que cada aluno é diferente e reagindo de uma forma. Então, a gente foi se adaptando. Mas são onze anos de trabalho.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Olha... eu não sei se ele tende a isso. Vai depender muito da consciência de quem está a frente disso. A gente, a princípio, teve muita gente que veio um pouco do erudito, mesmo que não tenha sido um cantor erudito, mas quando a gente sai da academia era essa a referência que a gente tinha: de uma técnica vocal que era baseada no canto erudito e que, de muitas formas, fecha essas possibilidades.

Então, eu vejo em algumas pessoas essa tendência de tirar, de deixar impessoal, de colocar numa caixinha e falar "É assim". Eu tenho medo de que isso aconteça, mas eu acho que a tendência não é essa. Eu acho que a gente passou por isso muito no começo, pelo menos aqui a nossa experiência, é trabalhar o indivíduo, trabalhar essa voz que é única e não falar "Olha, sua voz tem que ser colocada aqui, ali...". Eu acho que isso só no sentido de facilitar o canto, facilitar as passagens, facilitar as ressonâncias.

Mas eu espero que não no sentido de deixar uma voz única, o que no canto popular não faz nem sentido. E pelas experiências que a gente tem de olhar para os cantores que estão por aí, de quem são essas pessoas que estão trabalhando, eu espero que não vá por esse caminho. Porque, quando a gente fala em instituição, você pressupõe que as pessoas têm que ter uma formação. Pra estar aqui a gente tem que ter pelo menos uma graduação. E como é novo, até recentemente a gente só tinha formação em canto popular na Unicamp. Agora que está indo pra algumas instituições particulares. Então, tinha muita pouca gente formada e, muitas vezes, a pessoa que está formada, depois ela não tem essa disponibilidade de falar "Eu estou me formando para dar aulas". Não ela está querendo fazer sua carreira, não quer dar aula. Então,

essa é uma das dificuldades de encontrar um profissional pra estar na academia, mas trabalhando o popular. É a questão da formação.

Então, a gente acaba tendo muita gente que vem do erudito também. Mas eu acho que a tendência agora é isso ir se desenvolvendo para o outro lado, de isso se desenvolver com um olhar para o popular e não sair do erudito e adaptar para o popular. Eu acho que sempre se pode adaptar coisas, e a gente acaba recebendo outras técnicas. O pessoal do musical, o Belting, são técnicas que vão ser utilizadas porque a gente tem uma tendência forte para o pop, apesar de nossa riqueza toda, o *mainstream* vai para o pop. Então, diversas formações aí, agora consciência de quem está trabalhando.

Se eu estou cantando um samba eu tenho que ir pra estética do samba. Eu não posso tentar colocar alguma outra coisa ali que não seja samba. E tem o olhar, isso eu já vi de pessoas do erudito, que criticam pessoas do popular dizendo que elas não sabem cantar. Isso dói. Não dá. Então, eu acho que tem que ter outro olhar. Eu espero que não seja por esse caminho de juntar todo mundo numa mesma coisa. Que a gente consiga manter essas estéticas diferentes, cada uma com suas vozes, com seu jeito de cantar, mas não dá pra saber.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Habilidades, nesse esquema que a gente está aqui... acho que no individual também, é a sensibilidade de olhar o outro, porque sem isso nenhuma técnica vai dar certo, porque se eu não consigo olhar pra pessoa e entender o momento dela... porque a voz te expõe num nível que é estratosférico. Tem pontos ali que são muito difíceis. Tem sensibilidades pessoais... saber onde pode chegar... eu acho que isso é a maior habilidade que você pode desenvolver pra trabalhar com canto em geral.

No canto popular, que você pressupõe que a pessoa se exponha, que a pessoa traga aquilo que o povo fala como ‘cantar com verdade’, essa sensação de que a pessoa trouxe algo, há uma exposição muito grande. Se você não souber trabalhar com isso, não existe técnica que você coloque ali. Eu acho que a maior habilidade pedagógica é saber lidar com pessoas. Não tem outro jeito.

Agora, habilidades musicais, além de uma sensibilidade, é conhecer repertórios, conhecer estéticas. Porque se você vai trabalhar com individualidades, você também precisa ajudar essa pessoa a não fazer besteira ali, não estar fora de uma linguagem, é você saber do

que você está falando. É trazer elementos que essa pessoa possa se desenvolver, desenvolver a linguagem própria, mas sem ofender uma estética, um compositor ou algumas características que acontecem. Não dá pra limar os cromatismos do Jobim. Tem coisas que são características, que, se tirar aquilo, não tem como. Então, é conhecer muito bem o repertório e saber se movimentar nesse repertório.

E, lógico, uma formação razoável em música, porque não tem como. Tem que ter o seu ouvido treinado, entender desde problemas de afinação e saber se isso é porque a pessoa não está ouvindo, porque ela não está sabendo reproduzir, se falta uma técnica pra chegar. É saber analisar e saber como resolver, se é um problema técnico, emocional, se é uma barreira, o que tem ali. E que aí eu possa ajudar essa pessoa a se desenvolver.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

No primeiro módulo é prática de performance. No segundo é palco e estúdio e o terceiro é montagem de projeto. Normalmente eu estou com primeiros e segundos. Então, com os primeiros eu tento trazer um pouco mais de disciplina, no aquecimento, numa colocação, numa forma de estudar, de análise de peças. Nos segundos eu tento deixar um pouquinho mais solto.

Então, no primeiro semestre eles fazem um repertório mais atual. Chega até década de 1970, festivais. No segundo é bossa. No terceiro deveria chegar na era do rádio, mas aí a gente tem a montagem de trabalho e acaba atrelando com o trabalho de TCC. Aí eles podem escolher um tema de pesquisa em que eles vão aplicar o que eles já trabalharam. A gente está fechando como um relatório, uma discussão sobre o processo e um espetáculo da turma.

A gente tem o repertório do segundo que é mais complicado. Bossa e pré-bossa são tecnicamente difíceis. Então, nesse momento eu puxo mais algumas coisas, porque tem muita passagem de voz e tem muita coisa que ali que você tem que estar fechando. Mas, por exemplo, nesse momento, a escolha do repertório foi única da sala, mas foi deles. E eu estou buscando um pouco mais essa coisa pessoal. Então, é isso que eu tento chamar a atenção.

Agora, esse esquema de workshop ele funciona muito bem nessas aulas porque ele te dá a chance de conhecer pessoas e formas diferentes de trabalhar, assim como de se apresentar o tempo todo. Então, são coisas que eu não tive, essa coisa de dominar o nervoso, de se expor o tempo todo. Essa barreira que a gente pra se expor eles vencem com muito mais facilidade

porque eles fazem isso em aula. Então, eu acho que essa é uma das coisas mais legal que tem nesse formato de aula. Mas eu tento isso: olhar para cada um.

O que você entende por técnica vocal?

Eu acho que técnica vocal é tudo aquilo que te facilita na execução do seu ofício. É uma técnica para alguma coisa. E eu entendo a técnica não como uma coisa já construída, mas como algo que pode ser mexido, senão a gente não teria diversas escolas de canto. Tem diversas escolas porque houve quem falou "Não, isso não funciona pra mim. Eu vou pesquisar uma outra coisa. Ah, isso aqui funcionou. Esse caminho vai bem". Então, eu entendo a técnica como um facilitador, como uma ferramenta pra você atingir a sua interpretação, o que você entende esteticamente da sua música, do seu jeito de fazer. Então, não existe uma única técnica, mas existe "Olha, eu acho que isso vai te ajudar". Então, pra isso você tem que conhecer muitas ou ter contato com várias escolas, ou o máximo que você conseguir.

E como você vê a questão dessa disposição das épocas da canção como ferramenta de ensino?

É algo tentando pensar um pouco nas estéticas. Porque a gente tinha que organizar de alguma forma. Poderia ter falado para organizar por gêneros, por estéticas..., mas pra eles poderem trabalhar junto com a disciplina de apreciação e a gente ter um respaldo de eles conhecerem... porque esses repertórios são muito novos pra eles, principalmente as turmas com mais adolescentes, mais jovens. A música da década de 1970 pra eles é outro mundo. A bossa é um bicho de sete cabeças e mais pra trás é pior ainda. "Nossa, como é que eu vou fazer esse vibrato, que não é aquele vibrato que eu conheço...". Então, é uma oportunidade de aplicar uma técnica específica e, lógico, de ter mais domínio da voz, mais flexibilidade e consciência.

Então, foi uma opção na hora que a gente estava montando o plano de curso. Pode ser que depois de um tempo a gente faça outras formas de organizar. Mas foi uma forma de organizar o repertório.

13. Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas? ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

Como a gente aqui tem técnica vocal separado das aulas de canto, o que é uma característica muito nossa. Então, a nossa aula de canto não é como se vê por aí, que tem técnica e interpretação. A gente está aqui, basicamente, trabalhando com aplicação da técnica. Então, eu não estou aqui pra ensinar a técnica vocal, mas pra falar "Olha, lembra quando a Geni ou o

Tiago (professores de técnica vocal) fala tal coisa, é aqui que você vai aplicar. É nesse momento que você usa isso aqui".

Então, você tem que ter essa aula casada com a de técnica vocal pra você saber indicar, porque você não tem um tempo de trabalhar. Então, você tem que dar referência para o aluno. Então, isso a gente tem que ter muito claro. Dar essas referências de como ele resolver aquilo muito rapidamente, pelas aulas de técnica vocal. Então, aqui não é o lugar de trabalhar técnica vocal, mas é o lugar de fazer pontes com outros componentes. Então, "Olha, você deve ter visto em história e apreciação da música popular... isso aqui estava dentro de um contexto histórico assim, isso é possível, aquilo não".

Então, você dá as referências pra que ele possa se desenvolver, porque aqui não existe o tempo. Não é uma aula pra você realmente trabalhar a técnica, é fazer a ponte com os outros componentes e fazer ele entender o que ele está estudando em compartimentos. Tem várias caixinhas. Você tem que tirar as coisas das caixinhas e fazer virar uma interpretação, uma música.

14. Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?

Eu acho que tem uma estrutura mais clara nos primeiros módulos. Porque você chega com pessoas que... algumas têm experiências, outras não têm. Às vezes, muitos vícios, muitos jeitos que são difíceis, essa força excessiva. Às vezes é até por muita vontade de fazer, mas... eu acho que com os primeiros módulos eu consigo ter uma rotina maior: vocalize, você estuda, processos de estudo, como que eu analiso uma peça, por onde eu pego para estudar... eles botam coisas no ouvido e repetem, repetem... Então, eu acho que com os primeiros módulos isso é mais claro.

15. Qual a terminologia adotada em sua aula de canto? ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

(Resposta contemplada nas questões 5,6 e 7)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

Existem as duas coisas. Primeiro porque a gente está em um curso técnico, existe um plano de curso e existe, a cada módulo, o que se espera que o aluno domine, grosso modo, tem alguns elementos que ele tem que dominar em cada módulo. Mas tem gente que chega aqui muito mais pronto e que entende essas coisas muito rapidamente e a gente consegue levar pra um outro nível. Tem gente que não, que você vai trabalhar num nível mais baixo.

Eu tenho que respeitar isso, porque é um tempo da pessoa. E fora o tempo individual tem características que são do grupo. Então, quando a gente fecha um determinado repertório a gente vê pela característica do grupo.

Então, tem algumas coisas que são fechadas. O segundo módulo tem que trabalhar bossa, pré-bossa, está lá no plano de curso. Mas eu não preciso trabalhar só isso. Eu posso jogar outras coisas. Então, eu vou vendo, é muito na coisa da escolha do repertório. Tem gente que dá conta de coisas complicadíssimas e aí eu falo "vai ser isso aqui". Se chegar e me falar que vai cantar o feijão com arroz eu digo que vai ter que fazer uma coisa muito genial, porque daria pra fazer com o pé nas costas. Já pra outras pessoas eu vou falar pra guardar esse repertório porque ainda faltam outras coisas pra trabalhar que ainda não é o momento.

Então, tem alguns elementos, sim. Mas eu não posso... não tem como em um ano e meio exigir um nível técnico, uma perfeição, principalmente técnica. É utópico eu achar que isso a gente vai fazer em um ano e meio. Isso é um trabalho pra vida. Mas eu espero que eles entendam certas coisas de modo que eles consigam puxar a referência e crescer depois que eles saírem daqui.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

Eu tento às vezes falar umas coisas do tipo "É minha opinião. Não é uma verdade. De onde eu estou vendo eu vejo desse modo, mas isso é uma escolha sua. Você tem estes caminhos. Eu estou vendo assim, talvez tenha até uma outra opção aí que você me traga. Agora me diz o que você quer e me diz o que você pensou pra isso, o que você imaginou pra essa música e

argumenta comigo. Se eu estou falando isso aqui e você não acha que é isso, argumenta comigo."

Eu já tive discussões com alunos. Teve uma que foi bem engraçada e a coisa rendeu. Teve um menino que trouxe uma música do Clube da Esquina. Ela terminava num acorde suspenso, ela não chegava... e ele me fechou o negócio na tônica. Aí eu falei que não. "Ah, mas isso é minha interpretação". "Não, isso não é interpretação, é falta de conhecimento.". E aí foi. Eu falei: "Eu quero que você argumente comigo porque isso tem sentido. Não é porque eu quero, porque o meu ouvido pediu. Isso faz sentido? Que sentido é esse? Argumenta comigo".

Então, eu tento ir por aí, mas nem sempre a gente tem o tempo, porque é tudo muito corrido. É muita gente e muito repertório. Então, às vezes vale muito a pena parar pra discutir uma coisa desse sentido, porque é uma coisa que ele vai trazer essa reflexão para o repertório dele. Mas é também uma escolha. Você tem escolhas tanto da técnica que você vai aplicar, de como você vai trabalhar esteticamente esse repertório, de como você vai levar esse texto... são escolhas. E eu não posso interferir em determinadas escolhas, eu posso argumentar. Eu posso até colocar uma certa autoridade: "Aqui você vai fazer assim", mas na hora que ele sair ele vai fazer do jeito que você quiser. Então, que ele saia com consciência.

18. Como são os processos de avaliação e os seus critérios? ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Justamente tem a ver com aquela pergunta que você fez antes de se eu espero em determinado módulo um nível. Então, eu tento ir um pouco mais pra individual. Ele tem que dar conta de algumas coisas? Claro. Se você não deu conta do repertório eu não posso te dar uma menção... que aqui é menção e não nota. Então, tem muito bom (MB), bom (B)... isso te dá um pouco mais de flexibilidade. Mas na cabeça deles, receber um R quer dizer que eu sou ruim, R de ruim eles falam...

Mas eu tento pensar assim. Se você chegou aqui com /n/ problemas... tem gente que só de pegar um microfone, de chegar lá na frente já desaba. Eu tenho que pensar o quanto essa pessoa evoluiu, de onde ela saiu e onde ela está.

Então, eu acho que avaliar é uma das coisas mais difícil. Eu passo por crises cada vez que eu tenho que por lá... você é B. Isso é terrível... é preciso a pessoa entender que isso é um momento da vida dela. Ela não é um B ou um R. Eu morro pra fazer isso, é uma coisa que me

dói. Eu adoraria que não houvesse essa obrigação de colocar alguém numa caixinha, porque é muito difícil.

19. Como é sua relação com seus alunos?

Ela acaba indo, por mais que eu me afaste um pouco, para o pessoal sim. Porque... você está com uma pessoa nua ali cantando. Então, não tem como. Eu evito coisas como dar o meu WhatsApp, porque eu sei que vai vir. Meu facebook não tem muitas coisas pessoais ali porque eles vão procurar. Então, eu não entro quase (risos).

Então, é uma relação pessoal. Algumas pessoas saem daqui e vão ser realmente seus amigos pra vida. Tem alunos de dez anos atrás, dos primeiros anos de curso que eu tenho contato e sei da vida deles. Então, não tem como não ser uma relação pessoal, mas você tem que fechar muito o que é uma relação profissional. Então, a hora que eu estou aqui, por mais que eu brinque, que eu tente trazer, eu tenho um limite.

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? *(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)*

Nem sempre. A gente tem resistência de alguns professores que normalmente são pessoas que não tem experiência no canto. Porque no canto a gente este extremamente exposto. Instrumentista também, mas eu já fui instrumentista, já toquei bastante e eu sei a diferença. E é muito diferente. Mas nem sempre se vê isso. Então, alguns professores ainda trabalham certas disciplinas teóricas que deveriam ser mais voltadas para o canto e para as necessidades do canto e não aquele jeito super acadêmico, que continua seguindo do jeito que aprendeu. Então, se deveria entender um pouco mais as necessidades do cantor, o que ele precisa pra desempenhar melhor a função dele e não de algo genérico, um ouvido genérico.

Eu acho que ainda falta muito integrar nesse sentido, de pessoas que não são cantores. Se eles participassem um pouco mais das nossas aulas, pra estar aqui, ver o que a gente faz, mas isso não acontece. Então, algumas vezes temos algumas discussões. Mas é normal, não é? Não tem muito como ter uma unanimidade.

21. **Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?** ***(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)***

Eu acho a formação que a gente tem aqui espantosamente boa. Em um ano e meio o que a gente tem de aluno no mundo, crescendo e fazendo... e que a gente sabe que foi daqui que saiu, que aqui foi o começo pra alguns e que foi um tudo pra outros. Lógico, que sempre tem coisa pra melhorar, eu não tenho dúvida. Mas mesmo porque as pessoas, em dez anos, mudaram. Os alunos de dez anos atrás não são os mesmos de agora. E a gente tem que ter esse olhar de ver que as coisas estão mudando e que são necessidades diferentes, que a gente está sempre em movimento.

Então, às vezes a gente fica um pouco pra trás, aí corre atrás do prejuízo. Mas eu acho que em um ano e meio a gente faz tanta coisa aqui. Tanta coisa boa! Às vezes, eu olho para as apresentações deles e falo "Gente, que bonito", me dá um orgulho deles, de falar "Cara, eles estudaram pra caramba, prepararam a coisa em dois meses e funcionou!". Olha agora, um repertório de bossa, difícil pra caramba que eles não conheciam, aí fazem uma apresentação super bonita.

Então, eu acho que a gente faz um trabalho muito bacana aqui. Eu acho que é isso que me motiva a continuar. São os alunos, são as pessoas, porque instituição é difícil, fecha, te tolhe. Mas os alunos, eles me motivam a querer sempre que eu faça o melhor de mim. Esse cansaço todo vale a pena.

Então, eu avalio muito positivamente o que a gente faz aqui, o nosso trabalho. A gente consegue motivar os alunos a continuar, a fazer. A gente consegue ter uma qualidade muito boa em muito pouco tempo. Eu não tenho como avaliar mal isso aqui não. Eu trabalho aqui, a minha vida está aqui. Eu estou há dez anos da minha vida aqui. Não tem como eu falar que não tem um trabalho porque tem muito meu aqui. Então, eu tenho muito orgulho desse trabalho.

22. **Nas outras instituições pesquisadas, os alunos possuem aula individual e com um professor. Como você vê a questão de vários professores lidando com os alunos? Há uma conciliação no ensino?**

Olha, de vez em quando a gente se bate (risos). Às vezes, eu tenho um motivo pra ter pedido para o aluno determinado tom, mas eu não consegui conversar com outro professor. Aí

chega na aula dele e ele fala que a voz vai soar melhor em outro. Aí se a gente não conversou a gente se bate, mas o importante é a gente conversar. E depois de um tempo você já sabe o que a pessoa faz e até os termos que a pessoa usa pra se referir a algumas coisas. Então, “Ah, o Tiago vai mais por essa linha”. Você vai pegando até vocabulário das outras pessoas pra fazer essas referências, essas terminologias que o Tiago fala de um jeito, a Geni de outro, a Raquel. Cada um vai falar de um jeito e vai ter o seu jeito. Só que a gente trabalha junto há tanto tempo que a gente vai se conhecendo.

Inclusive, quando dá certo, por exemplo nessas quartas, a gente consegue se juntar, juntar a turma toda e fazer uma audiçãozona em que eu falo o que tem que fazer, o outro professor também fala. Aí é genial. Quando acontece isso é lindo. Mas é isso, você conhecer as pessoas com quem você está trabalhando, saber o que ela faz, como ela faz e aí você traz as referências.

TIAGO KALTENBACHER DE OLIVEIRA PATRÍCIO

41 anos

Bacharel em Voz – Erudito (Unicamp)

Professor na instituição desde 2010

Entrevista realizada em: 24/04/19

1. **Conte um pouco sobre sua trajetória musical e pedagógica** (***Início do envolvimento com a música - Participação em grupos ou projetos musicais - Principais experiências musicais e pedagógicas.)***

Eu comecei tarde a estudar música. Eu entrei na faculdade com 19. Então, com uns 18 anos eu comecei a estudar música. Eu já cantava num coro, um coro bacana de Campinas. Eu já tinha feito algumas peças e aí eu decidi que eu queria fazer música. Eu já tinha prestado outras faculdades, matemática... relações públicas eu cheguei a entrar na fila pra me matricular. Aí na fila eu falei "Acho que não (risos). Acho que eu não quero fazer isso". Aí eu comecei a procurar uma professora.

No coro que eu cantava, cantava a Carol, uma estudante da Unicamp que tinha passado naquele ano. Eu perguntei como ela fez e ela me indicou uma professora pra eu fazer aula. Eu estudei oito meses antes de prestar o vestibular. Eu nunca tinha estudado. Nunca tinha visto. Tinha cantado, mas não sabia solfejar, não sabia teoria, não sabia nada.

E aí, eu me lembro que eu comecei a fazer aula, aí com dois meses a minha professora falou que ia ter um festival de canto que acontecia em Águas de São Pedro. Ela falou "Vai lá. Você não vai passar. Mas como você vai fazer o vestibular, você vai se habituando a cantar pra uma banca. Eu tinha uma ária antiga que eu nunca tinha cantado até o final. Eu cheguei lá e estavam todos os cantores e alunos da Unicamp, alguns se formando. Eu falei "O que é que eu vou fazer aqui? Eu tenho dois meses de aula". Aí eu fui lá e cantei. Me lembro que a Niza estava na banca e tinha mais alguém. Aí eu terminei e ela gostou. Ela tinha essas coisas né "Vocês têm certeza de que só tem dois meses de canto (risos)". Ela falou assim... tinha a classe de técnica básica, mas você também vai fazer o Ópera Studio comigo". Nisso já foi uma comoção com os outros cantores. Eu me lembro que o Léo Neiva estava nesse festival. E eu fiz o festival. Foi muito bom pra mim.

Aí eu continuei estudando. Aquele semestre eu me matei de estudar. Prestei o vestibular e passei. Passei, mas passei com muita deficiência, porque, imagina, eu não sabia de história da música... Lembro que eu cheguei na aula de história da música e todos os alunos falando de Stravinsky... Eu conhecia só Vivaldi, Mozart, só aquelas coisas que vinham em CD da Caras (risos). Mas pra mim foi bom, porque como eu percebi que todo mundo já tinha feito conservatório e outras coisas, eu saí ralando e estudando que nem maluco. “Eu tenho que correr atrás disso.” Então, eu fiz muito uma faculdade correndo atrás, quebrando a cara porque eu não tinha o conhecimento que os outros tinham. E eu terminei muito bem. No último ano eu já estava fazendo uma Ópera aqui em São Paulo. Foi muito difícil, porque eu ficava naquele vai e vem aqui pra São Paulo, porque eu ainda tinha que me formar.

Então, eu tive essa formação da Unicamp. Eu não fiz a faculdade em quatro anos, eu fiz em cinco, porque um ano eu tranquei e fui estudar em Brasília. Fiz vários festivais e fui estudar com um professor de lá, que era o Francisco Frias, que me abriu horizontes. Eu fui atrás de muita gente. Eu me formei na Unicamp com a Vânia me dando aula. Foi muito interessante principalmente na questão de estilo. Mas durante a Unicamp eu já tinha uma cabeça aberta. Eu fui pesquisando o mercado. Eu sabia que o mercado de Ópera era complicado e eu fui tentando ver outros mercados. Então, fui ser monitor no Teatro das aulas de voz e de música. Eu dei monitoria de técnica vocal para os alunos de canto popular quando eu já estava um pouco mais adiantadinho. Então, eu já fui diversificando.

Terminado, eu vim para São Paulo. Meu pai morava já aqui. Então, eu aproveitei e vim pra cá. Em São Paulo eu falei “Bom, tenho que pagar contas” Então, eu cheguei em 2005. Fui ver aulas pra dar, precisava me virar. Durante a minha faculdade eu também já regi coro em campinas na Fundação DPaschoal. Tinha uma fundação muito grande lá e uma das atividades que tinha era um coral onde juntava todos os... e eu fiquei um tempo lá, foi bem legal. Dei aula no Conservatório de Brasília quando eu estava lá. Fui até contratado, tinha holerite (risos). Então, eu fui diversificando e correndo atrás.

Quando eu cheguei em São Paulo eu me lembro que já tinha passado o teste do Fantasma. Porque o teste aconteceu, não esse agora, o outro, aconteceu enquanto eu estava fazendo a faculdade. Aí era impossível porque eu já estava fazendo uma ópera. Mas teve, no meio da temporada, que foi de dois anos, teve outro teste. Eu fui prestar. Mas eu tinha muito preconceito, porque no erudito era visto como uma coisa menor, mas eu tinha que pagar conta. Eu fui lá, até com vergonha de fazer o teste “Se alguém me vir aqui fazendo musical” (risos). E pra mim foi muito tranquilo, porque tinha que cantar uma canção de musical e eu cantei uma

ária de ópera que pra mim era super tranquilo. E fui uma super experiência, porque quem já fez musical sabe como é organizada aquela história. Então, foi uma baita experiência pra mim.

Quando terminou o musical teve outro musical no teatro Abril, que era Miss Saigon. Aí eu fui lá com a cara e a coragem e deu certo. Me inscrevi no teste e aí conforme eu cheguei. Aí quando eu cheguei lá e me mandaram pra salinha pra aquecer. Mas era teste de dança. Eu me ferrei, assim... grande (risos). Eu pensei "Eu não sei dançar. O que é que eu vou fazer?". Foi um vexame (risos). Os candidatos iam todos pra um lado e eu ia para o outro. Bom, depois disso eu decidi fazer dança. Fiz três anos de dança cinco dias por semana, manhã, tarde e noite (risos). E também fui atrás de estudar outras técnicas de canto, porque eu vi que não era mais lírico, era outra coisa.

Então, aí eu fui ver o que eram as tais das técnicas pra musical e o que era o tal do Belting. Na verdade, é uma técnica diferente. Mas a fisiologia é a mesma pra todas as técnicas, a gente continua sendo a mesma coisa. Aí eu fui entender o que era pra popular, o que era pra microfone. Fui fazer uma série de cursos e me informar pra abrir esse leque de possibilidades. E eu acho que esses choques de ir num teste e quebrar a cara e perceber que pra aquilo você precisava ser muito bom... porque eu fui enfiando a cara. Imagina, eu entrei na Unicamp com oito meses de estudo de canto.

No vestibular da Unicamp eu também quebrei a cara. Porque eu tinha que cantar ária, uma canção brasileira e uma alemã. A minha professora falou "Essa ária, ela repete duas vezes e depois tem a cadência. Você não consegue fazer essa cadência, mas não se preocupa porque eles nunca escutam a ária inteira.". Então, eu achei ótimo. Eu cantei, cantei e quando chegou no ritornelo eu pensei que eles iam parar, mas não pararam. Eu acho que estava a Regina, a Adriana e a Niza. Eu pensei "E agora o que eu faço?" Aí chegou na cadência, eu olhei para o pianista, pulei a cadência e fui para o final. (risos). Aí terminou e me perguntaram por que eu não cantei a cadência. Eu disse que não tinha essa nota. Elas disseram "Muito bem..."

Então, eu entrei na Unicamp muito novo e tive que correr muito atrás e depois quebrar a cara no musical me fez entender que musical era bom pra caramba, que pra cantar pop você tem que ter uma técnica muito boa, que pra cantar MPB é muito difícil... então, isso foi uma vantagem que eu tive nesse processo todo. Eu fui estudar pra caramba. Me formei como ator também, porque nessa coisa da Ópera, do musical isso foi importante. Mas eu acho que o ator me ajudou muito para o canto popular por causa do texto, além da ópera.

Depois eu continuei dando aula e prestei aqui o concurso. Passei e estou aqui há nove anos já. Dou aula em outros lugares, no Studio do Marconi. Eu acho que é uma história muito legal. Às vezes, me chamam pra dar um curso em algum lugar, fiz outras óperas, musicais, fiz

Colombo no São Pedro, fiz algumas coisas com o NUO, que a Angélica continuou cantando... Então, é isso, um pouco da minha história com a música.

2. **Como você compreende a estética da voz na música popular brasileira?** ***(Há aspectos característicos ou mais relevantes no uso da voz nessa estética? - Há padrões vocais? – Há contornos ou limites no uso da voz? – Quais características ou ajustes principais?)***

Eu acho que é uma voz que privilegia texto. Eu acho que é o principal. Todo o resto é muito variável: cor, linha, todo o resto eu acho que é muito variável, mas texto é uma coisa que eu acho... e tudo que começa a comprometer um pouco do texto na música brasileira a gente não gosta, desde muita nota, apesar de ter o pessoal do gospel que coloca um pouco de nota, mas o texto repete tanto que não vai..., mas eu acho que é o texto.

3. **Quais qualidades vocais você considera mais relevantes e quais seriam as piores defasagens?**

Olha, eu gosto de vozes flexíveis. Talvez por conta da minha história também. Eu acho que quanto mais flexível é mais fácil de você conseguir trabalho. É um norte que eu tenho. Mas isso não quer dizer que uma voz menos flexível não vai dar certo. Aí está a Marina Lima, que uma grande artista assim... Mas o que eu gosto é de vozes flexíveis no sentido não só de tessitura, de dinâmica, mas que o cantor possa fazer aquilo que ele quiser com o seu instrumento. Mas eu entendo que tem técnicas de vozes mais ou menos flexíveis.

Eu também primo por saúde, mas tem os ‘poréns’. Isso não quer dizer que um cantor que cante abrindo mão dessa saúde não seja um grande artista. Sei, lá, Zezé de Camargo, ele destruiu a voz dele, mas ele é uma referência para o sertanejo. Quem sou eu... então, é muito difícil isso. Mas talvez também, uma voz que permita o cantor alcançar aquilo que ele quer.

Com defasagens, talvez a questão da saúde seja uma coisa que me incomode. Eu sempre vou primar por isso. Mas tem as exceções. No final das contas eu acho que são escolhas. E defasagens, por mais que a gente tenha recursos, tem que ser afinado. Mas a gente tem recursos (risos).

Outras coisas que me incomodam. Talvez a coisa que mais me incomode seria a voz que trabalha com força. Seja no popular, no lírico, seja onde for. Tem alguma coisa no som que normalmente me irrita. Que talvez isso seja uma facilidade do meu ouvido, porque eu escuto harmônicos e tem alguma coisa que sempre está batendo nesses harmônicos. Então, talvez o flexível e a força sejam as coisas que mais me agradam e que não.

Como as estéticas e as possibilidades hoje em dia são inúmeras e eu realmente transito... não eu cantando porque eu realmente tenho minhas limitações em transitar fazendo, mas escutando e ensinando eu transito entre muita coisa. Então, eu entendo que essa flexibilidade é importante.

4. **Quais vozes você tem por referência?** ***(Não necessariamente de cantores populares brasileiros)***

São muitas as referências. Vai desde... vou começar nos líricos. Marilyn Horne, Samuel Ramey, Dmitri Hvorostovsky, Renée Fleming... tem a Sabine Devieilhe agora que é maravilhosa. Ah, nossa, é tanta gente. Troianos... Ângela Ro Ro, adoro ela. Ney Matogrosso eu gosto. Eu gosto de Zé Ramalho... Dos pops, a Sia, Beyoncé, Lady Gaga, maravilhosa, que agora importantíssima. Clara Nunes, Elizeth Cardoso... tem a Sara Sarres que é uma referência pra musical maravilhosa. Aprendi muito com ela.

E são referências de muito... desde o erudito, do pop, da MPB, depende do que você... e graças a Deus a gente hoje tem Youtube. O Youtube é melhor ainda porque você pode ver aquelas gravações que são feitas com celular no show que você vê o valendo no show.

Mas tem muita coisa de referência. Tem as coisas que eu gosto mais, mas aí é outro papo. Vivica Genaux, que eu adoro. Julia Lezhneva que é uma outra que eu estou gostando bastante. Loreena McKennitt, que é uma harpista do New Age, com uma voz fantástica, uma coisa meio celta, é uma grande cantora. Tem o pessoal do sertanejo, Xororó. Air Supply, maravilhoso. Olha, vai assim. É muito e os que eu não lembro o nome que eu teria que ir lá buscar. Mas depende do que quer, tem grandes referências. Aerosmith, Elvis... tem muita coisa de referência.

5. **Como você pensa a respiração para o canto?** ***(Como você entende o apoio na respiração? - Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Então, tudo que está relacionado com técnica eu tenho as minhas preferencias, seja no popular, erudito. Mas eu acho que o mais importante, como a gente tem tanta variedade é você ter fisiologia, como você vai usar essa fisiologia, as possibilidades são muitas. Por isso eu pego tanto no pé com essa questão de fisiologia.

A questão do apoio, eu tenho as minhas preferências. Eu não acho a respiração abdominal a mais interessante pra quando você vai para o palco, por causa de liberdade de movimento. Então, se você perguntar pra qualquer bailarino nenhum vai soltar a parede abdominal. Se você chegar pra Beyoncé que está lá com o top: “Olha você vai cantar o agudo agora, faz uma respiração...” Ela vai falar que você está louco (risos). Tem outras possibilidades.

Mas isso não quer dizer que a respiração baixa não funcione. Funciona, e muito bem. Então, normalmente eu falo qual a minha preferência. Porém a respiração abdominal é mais natural nossa e te possibilita mais quantidade de ar. Também não acho que a gente precisa de tanto ar assim. Acho que essa história de muita quantidade de ar eu não vejo como essencial e nem vejo isso como importante. Acho muito mais importante é como você utiliza o seu ar. Então, esses são os meus nortes em relação a respiração e apoio.

Eu acho que até a respiração mais alta é possível. Funciona. Dependendo de como você vai usar e dependendo de todo o resto da técnica. Mas eu tendo a achar mais interessante a respiração intercostal. Manter a parede abdominal com tônus e não relaxar, mas também não contraída e uma sensação de economia de ar. Isso é o mais importante para não trabalhar com pressão. Eu acho que se tem alguma coisa que se está relacionada com apoio, pra mim apoio é não trabalhar com excesso de pressão. Quanto menos pressão... não quanto menos, porque tem que regular a pressão subglótica, mas excesso de pressão em nenhuma voz funciona.

6. **O que você entende por registros vocais?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Quando a gente pensa em fonte eu penso em registro... está mudando a nomenclatura... Denso, médio-denso, médio-tênue, tênue, elevado. Whistle eu coloco junto com o elevado e tem o basal também. São esses os registros.

E de ataque e manutenção de fonação. Ataques eu penso em ataque duro, suave, semissuave e ataque glótico e a manutenção disso. Eu tendo a usar um bom fechamento e tirar fechamento como um efeito. Ele pode funcionar como um recurso. Por exemplo, uma voz não

tem grave, em algum momento eu tirar fechamento vai funcionar, mas em microfone eu acho que um bom fechamento me faz escutar melhor os harmônicos e ajuda na manutenção do fluxo de ar.

7. **O que você entende por ressonância?** ***(Como você aplica este aspecto em suas aulas?)***

Filtros. Lógico, tem a laringe, o vestíbulo laríngeo, mas o que eu tendo por filtro: faringe e cavidade oral. Cavidade nasal em sons nasais. Mas o que funciona realmente como filtro é faringe e cavidade oral. Todo o resto, peito... não mesmo. Sinos da face pode ser uma questão de sensação, mas como filtro não.

Você fala bastante em suas aulas a respeito de jogar pra faringe, orofaringe. Como você pensa esse aspecto?

A faringe se divide em três partes, laringofaringe, orofaringe e rinofaringe. Então, a sensação do jogar, essas imagens todas eu percebo que na educação do canto, no ensino do canto, essas questões a gente tem que entender por que cada pessoa tem uma percepção muito diferente. Jogar pra frente, pra cima, pra baixo, claro, escuro, cada um entende de um jeito. Porque cada pessoa sente de um jeito e aprendem de formas diferentes.

Tem uma historinha. Eu me lembro que quando eu estava no segundo grau minha mãe ficou brava porque eu ia mal em determinado momento. Aí ela me mandou copiar tudo. E eu ia mal, sempre de recuperação. Até um dia que eu desisti, e não copiei mais nada, eu escutava. Óbvio, eu sou auditivo. E daquele dia em diante, foi muito engraçado, porque de um momento pra outro eu passei a ser o melhor dessa sala. E era engraçado, mesmo eu conversando eu conseguia gravar. O meu irmão precisava escrever, eu precisava escutar. Então, as pessoas entendem e percebem de forma diferente. Eu acho que o papel do professor é tentar mapear como esse aluno entende, como que ele percebe e ajudar na melhor forma possível do jeito dele.

Então, tem gente que precisa saber o nome de cada músculo e anotar e tem gente que imagina uma grande nuvem rosa e vai. Então, não sei se tem essas imagens, se é possível isso. Ainda mais num Brasil onde a gente tem essa misturar. Você entra em uma sala e não tem ninguém parecido com o outro. Então, não sei se isso, uma forma de pensar comum, será possível. Isso, inclusive, é uma questão importante para outros segmentos do canto como por exemplo o coral. Como é que você timbra um coro no Brasil? Por isso que eu procuro explicar:

existe a faringe, ela se divide em três partes, cada parte vai dar um efeito na sua voz. Agora como cada um vai entender isso é muito particular.

E a gente tem as ferramentas hoje que são interessantes. “Olha, grave você tentando colocar mais laringofaringe.”. Tem algumas coisas que são obvias como não deixar a laringe tão alta ou tão baixa, mas abrir laringofaringe não é só isso porque não é só uma questão vertical. A vertical é fácil porque talvez eu consiga até ver. E tem efeitos, por exemplo, a ideia de ter mais constrição no grave funciona, inclusive no lírico. Então, espaço eu preciso mais no agudo, mas isso é mais do lírico. No popular varia muito.

Seria uma abertura ou constrição dessa região?

Depende do efeito que você quer. O pessoal fala muito que eu digo pra baixar laringe porque quando eu dou a aula, isso é uma questão didática, eu acho que a gente hoje tem pouco tempo e o ensino tem que ser rápido. Você não pode ficar 12 anos estudando canto. Eu estive agora com o diretor da escola de música. Ele me disse que tem um problema de evasão na escola de música de 98%, porque é um curso de doze anos. Quem é que se forma nesse curso, ninguém. Então, às vezes eu falo exagerado, “Baixa a laringe”, mas a única coisa que eu acho que não pode ter é uma constrição de laringe, porque vai machucar. Se ela vai ser mais alta, mais baixa, se eu posso colocar mais ou menos espaço, depende do que você quer.

8. Há uma sonoridade ou qualidade vocal a ser atingida pelos alunos em suas aulas?

Não. Específica não. É muito variada. Tem a questão do gosto. Às vezes, tem algumas cosias que eu realmente não estou gostando. Mas, às vezes, é o meu ouvido. Então, eu tenho que me trabalhar. Lógico, eu tenho as minhas predileções. Mas não tem, eu não vejo isso.

9. Você possui referências (autores/abordagens pedagógicas) pelas quais você estruturou seu modo de dar aula ou segue alguma metodologia específica de ensino?

Eu tenho alguns autores que eu gosto, mas eu procuro... porque, isso eu sempre falo, a nomenclatura no canto é uma babel, eu falo assim: “Vocês precisam entender o que é”. Porque em questão de fisiologia você pode até dar nomes diferentes, mas é a mesma coisa pra todo

mundo. Todo mundo tem uma laringe, tem prega vocal, tem faringe, tem registros. Se você vai trabalhar ou não e como aí tem a ver com a técnica.

Só que mesmo o nome na fisiologia tem diferenças. É uma diversidade, uma Babel também. Então, eu procuro, à medida do que eu posso e do que eu estou atualizado, passar todos os nomes, o que às vezes confunde. A fisiologia, aqui na ETEC de Artes começa no primeiro semestre. Tudo bem que depois a gente faz recapitulações. No segundo semestre a primeira quinzena é de uma revisão bem grande.

Agora, por exemplo, eu estou usando voz de peito e registro denso. Achei difícil que esse nome ia mudar. Duvidei disso por um bom tempo, mas agora, nesse momento, eu estou achando bom, porque eu realmente acho que a nomenclatura voz de peito confunde muito mais do que o registro denso. Então, isso eu acho bem bacana.

E as referências... Sundberg é uma referência. Miller é uma referência. Gosto do Marconi, eu acho que é uma referência aqui.

Acho que essas são as grandes referências que eu tenho. E eu sinto falta, mesmo o que eu vejo de livros, de técnica de canto popular, eu... tem o Marcos Leite, mas me parece que é muito mais intervalos. Tem o ‘Por todo canto’, é interessante, adoro usar com o pessoal do teatro. A Tutti Baê, esse eu realmente achei estranho e não consegui entender. Tem umas questões de nomenclatura que eu acho confusas. Também os livros já têm um certo tempo. O da Berklee eu acho muito bacana, porque é uma nomenclatura tranquila. Dá pra ler, tem os exercícios que eu acho que são legais pra alunos.

Então, ou seja, você vê que eu fui desde o pop..., mas eu sinto falta. Tem o mestrado da Unicamp que fala da história do canto popular, que eu acho bem interessante. Mas de técnica mesmo, talvez por esse momento que a gente vive... como é que você vai escrever uma técnica? Mas pra música brasileira, de bibliografia eu sinto falta.

10. Você acredita que a aprendizagem formal de canto pode acabar por gerar uma homogeneização ou padronização vocal nos cantores?

Olha, o que eu vou falar de cara é que a identidade vocal não é padronizada nem no popular e nem no erudito. Eu acho que em nenhum segmento. Você escuta qualquer cantor erudito, na primeira nota você sabe se é o Pavarotti ou o Plácido Domingos. A não ser que seja uma gravação muito ruim. E isso eu acredito que não seja um privilégio nem só dos cantores. Cantor mais porque você ainda tem um espectro vocal que um não é próximo ao outro. Mas

digo mais, você não confunde a Martha Argerich tocando e o Nelson Freire. Você sabe quem é um... a Martha é muito mais agressiva que o Nelson Freire, é nítido isso.

Então, eu não acho que isso não aconteça no popular, nem no erudito nem em lugar nenhum. E eu também não acredito que a identidade é uma coisa que fica pronta. Ela é um processo sempre. Ela vai se transmutando de acordo com o processo daquele cantor, daquele artista. É obvio que a gente como professor, eu acho que a gente tem a obrigação de mostrar o mundo, mais do que isso, de instigar aquele artista, aquele cantor e aluno, a pesquisar.

E o que eu posso falar é que hoje em dia eles trazem muito mais informação do que a gente pode apresentar pra eles. Porque se eu for escutar tudo que eles escutam, eles vivem trazendo coisas pra mim que eu nem sabia que existia. Eles ficam sabendo das coisas novas e saem muito mais do que eu.

Então, essa vivência e instigar essa vivência artística, humana, social, política, é isso que vai forjar essa identidade deles como pessoa, como artistas. Não sei se tem como padronizar. A gente pode desenvolver caminhos dentro de uma escola que, é lógico, também não pode ser essa... eu tenho que em algum momento tentar traçar caminhos e esses caminhos são norteados pelo que os professores têm de melhor pra oferecer. Então, eu já tive esse tipo de conversa com alunos que queriam fazer distorções vocais. E eu disse que aquilo eu não tinha, que o que eu tinha a oferecer era outra coisa. E é lógico que a gente tem limitações. Ninguém vai saber de tudo. Então, dentro de uma escola você vai começar a ter algumas características e usar isso pra desenvolver.

Então, por exemplo, o segundo módulo aqui da ETEC a gente tem a bossa e a pré-bossa. E todos os alunos xingam porque é difícil. Vamos combinar, logo no segundo semestre você já estar vendo pré-bossa e bossa é quase cruel (risos). Se a gente não se divertisse tanto, seria cruel. Mas funciona, mesmo que seja distante daquilo que o aluno quer como artista, como identidade, funciona. Do jeito que a gente conseguir traçar dá uma flexibilidade vocal, dá um refinamento vocal importante de afinação, dá ferramentas pra eles que funcionam e depois eles conseguem aplicar naquilo dentro da identidade. E é onde de talvez de alguma forma influencia.

Mas eu acho que é isso. A identidade é um processo. Vamos ver aí as nossas grandes divas, a Elizeth, Elis, que tem fases muito claras. Aí você vai falar que elas não tinham identidade. Elas tinham, mas é que essa identidade foi mudando conforme o tempo.

11. Quais habilidades musicais e pedagógicas você acredita serem mais necessárias para um professor de canto popular?

Pedagógicas eu acho que é muito importante que ele (professor) tente ao máximo se livrar de preconceitos, o que é difícil. Então, isso eu acho importante. Ao máximo tentar entender qual que é o caminho desse aluno, livre de preconceitos. E nesse processo é valido você pensar numa relação horizontal e não de hierarquia: "Eu sou o professor que sabe mais".

Eu já tive uma aluna aqui, que cantava bem pra caramba, que fazia parte de uma banda de funk. E aí eu falei "Vem cá e me explica qual é a parada do funk". Ela me explicou e eu achei muito coerente. Então, na verdade, é você entender o que está acontecendo e no que você pode ajudar o aluno. Na verdade, é isso. Eu acho que o trabalho do artista é muito individual e quem está ali como professor tem o trabalho de ver como pode ajudar.

E musical, é ter um bom ouvido. Professor desafinado não dá. E isso é um problema que eu percebo muito grande na educação infantil. Tem que ter um ouvido afinado. Quando a gente pensa em ouvido é importante a percepção melódica, rítmica, harmônica e para o professor de canto, tem um que a maioria dos músicos não gosta muito de estudar ou muito pouco que é a de timbre. Professor de canto tem que ter e eu acho que é nesse ponto que eu tenho uma vantagem, porque eu acho que os instrumentos não se preocupam muito com isso. Nada se compara ao que o cantor pode fazer em relação ao timbre. A quantidade de recursos timbrísticos que a voz tem, nenhum outro instrumento chega perto dele.

Então, um professor de canto tem que ter esse ouvido em relação a timbres, que tem a ver com harmônicos e a qualidade desses harmônicos, muito bem desenvolvido. E isso eu acho que é só o tempo mesmo que vai dar pra você entender num momento se aquele problema é de fonte, de filtro, se é um brilho excessivo por conta de pressão, de filtro... isso é timbre, não é outra coisa. Então, eu acho que para o professor de canto, esse eu acho que é um dos principais.

12. Como você concebe a formação vocal dos cantores? ***(Há uma sequência de objetivos vocais/musicais a serem alcançados? Como eles se ordenam?)***

Se tem alguma coisa que eu acho importante no canto popular é entender que o canto popular é uma técnica de microfone. Isso é muito importante, se não a gente vai trabalhar lírico. Isso é uma das questões importantes.

Tem a questão de tirar constrição e excesso de força, porque é o que eu acho que machuca, principalmente. Depois, eu procuro que o aluno tenha um conhecimento do instrumento dele, porque eu acho que isso vai deixar o aprendizado mais rápido. Só que aí tem procedimentos diversos, dependendo da situação. Porque eu dou aula aqui pra trinta alunos e

eu dou aula particular. Porque na aula particular tem o aluno que quer passar no vestibular no fim do ano e tem o que é médico que quer ter um pouco mais de lazer. Aí eu não vou ficar na primeira aula passando fisiologia.

Mas eu acho que essa parte de fisiologia em algum momento tem que ser, ou mais aprofundado ou menos, tem que ter. Eu procuro o mais chato possível desenvolver uma independência do aluno. E aí tem várias técnicas pra isso. Eu acho muito importante, que eu acho que é um erro também no ensino do canto é não trabalhar música. Tem essa tradição no ensino do canto, que o instrumento é suficiente. É difícil, tem que desenvolver e construir esse instrumento. Mas essa pessoa não sabe música e, no mínimo, tem que saber. E hoje a gente tem uma série de aplicativos que antes a gente tinha que pagar um professor pra ficar tocando pra gente adivinhar o intervalo. Hoje você tem isso na palma da sua mão. Só que tem duas questões. Ao mesmo tempo que facilita, aquele que não usa vai ficar muito pra trás. Então, é uma faca de dois gumes. Você tem a ferramenta. Se você não usa, quem usa vai disparar na usa frente.

E nesse processo de independência, é lógico que você pode ir intercalando, mas é importante você entender o que o aluno quer, o que ele gosta. Eu vou meio que barganhando, "Olha, você gosta de cantar essa, mas faça essa também".

Mas também é muito variado. Cada aluno é uma história que tira as noites de sono dos professores, porque a gente se preocupa mesmo. Isso também com turmas, cada uma é singular.

Eu acho que lidar com turma é uma vantagem. Não é desvantagem. Quando eu tranquei o meu curso e fui pra Brasília eu tinha uma tensão muito grande na laringe e um vibrato muito batido. Eu sabia que estava errado. O professor falou que estava errado e eu sabia, mas não estava conseguido consertar. Aí eu fui pra Brasília pra estudar e fiquei acho que um semestre. Eu assistia todas as aulas dele, era no conservatório. Então, tinha todos os tipos de vozes, desde soprano lírico... e eu aprendi muito mais assistindo aos outros cantarem, do que só realmente fazendo a minha aula. Eu realmente acho que a aula estilo masterclass, quando você traz um pra frente, explica e dá exemplo, eu acho isso extremamente produtivo. É produtivo você visualizar no outro aquilo que você tem que fazer. E normalmente quem está fazendo está lá todo perdido. E quem está assistindo está muito obvio o que tem que fazer.

Então, eu acho isso dentro da técnica vocal, mas também em estilos. Então, tem jogos que a gente vai fazendo durante o semestre que é, por exemplo, você distribui ou escolhe o repertório, não com trinta, mas com quinze alunos, e o jogo é, depois que todo mundo preparou a gente troca. Eles roubam o repertório do colega e estudam aquilo de novo. Então, a gente tem dois alunos cantando o mesmo repertório e a gente consegue ver que são universos diferentes. Então, isso ajuda no estudo da identidade vocal.

Isso talvez pra gente que está mais avançado no estudo é obvio. Mas pra eles, cantou a mesma nota e o mesmo ritmo, está igual. Aí eles conseguem ver na prática as diferenças. Alguém que está começando a cantar, ele visualiza e tem uma experiência ali na prática. Então, dá pra fazer universos diferentes em uma música. Então, eu acho que, além de ser muito mais viável. Aquela história de um aluno pra um professor de conservatório de dois séculos passados não é mais viável hoje em dia, nem economicamente. E eu tenho certeza de que é muito mais produtivo essa aula com mais alunos ao mesmo tempo.

Mas tem que pensar também um novo tipo de pedagogia. Tem que ser horizontal. Se você tem um professor que fala e aí todo mundo fica quieto, aí não vai funcionar. Tem que ser uma outra dinâmica de aula. O professor é aquele que está ali só pra instigar e dar o norte onde todo mundo está aprendendo, aí é muito mais produtivo. Eu acho e vejo isso como uma das grandes vantagens da ETEC. E facilita com outras questões desde saber lidar com as pessoas, relações interpessoais, que músico tem dificuldade.

13. **Como você desenvolve o treinamento vocal em suas aulas?** ***(Quais procedimentos, ferramentas e exercícios são utilizados? Quais as suas finalidades?)***

Eu busco primeiro conscientizar, mas depois você vai usar a sua laringe e os filtros da forma que quiser. No canto popular, pensando no atual cenário brasileiro... Se você for pra musical é muito específico, pop é muito específico. É muito mais fácil de pensar. Como o cantor vai usar isso depende da ideia dele de música, de canto. Então, outra coisa que os alunos sempre falam é que eu tenho uma pergunta muito chata.

O primeiro momento eu trabalho em tirar excesso de pressão e tirar constrição da laringe pra não machucar. O resto eu acho que eles têm que pesquisar. Então, a pergunta que eu mais faço é “O que você quer?”. E eles ficam “Como assim? Eu quero saber se está bom”, e aí: “Depende. O que é bom pra você?”.

14. **Como você descreveria a rotina de suas aulas de canto?**

E em relação ao processo eu acho que três passos são importantes: a leitura, a interpretação e a performance. Isso é uma coisa que eu sempre procuro desenvolver neles. Você precisa ler, o que não é necessariamente partitura. É preciso que você entenda, estude essa peça,

o texto, que eu acredito que na música popular é uma das coisas mais importantes. Então, tem esse momento da leitura, do estudar. Eu falo pra eles: “Vocês têm que saber o mínimo de harmonia que está aí.” Nem que seja saber as funções, se você está cantando a terça, a sétima.

O momento da interpretação é fruto da leitura. Quais são os caminhos que você tem pra executar isso, que tipo de timbre, de voz, de articulação. Não tem como você fazer uma interpretação se você não tiver um estudo minimamente cuidadoso. E isso vai refletir na sua performance, no palco, na relação com o ouvinte, ou seja, lá em que mídia for. Então, eu acho que esses três momentos são importantes.

15. **Qual a terminologia adotada em sua aula de canto?** ***(Que termos você aponta mais recorrentemente)***

    (Resposta contemplada nas questões 5, 6, 7 e 9)

16. **Em seu ensino os conteúdos estão sistematizados e pré-programados de acordo com os níveis (semestres/anos/ciclo) do curso ou o processo é subjetivo para cada aluno e seu tempo de aprendizagem?**

A gente procura ter aqui na ETEC uma coisa um pouco mais sistematizada. Mas a gente procura e a gente está pedindo outra revisão do currículo, outro laboratório, porque a gente percebe que tem algumas... Então, tem algumas coisas que são sistematizadas. É necessário, porque senão vira uma zorra. Mas também tem muita coisa que é livre. Então, tem conceitos básicos de conhecimentos, tanto teóricos, quanto práticos, que precisam acontecer. A gente fica muito descontente quando não acontece, quando um aluno não consegue adquirir isso.

Mas também tem um... a gente vai entrar em outra questão da pedagogia do Centro Paula Souza, das competências, habilidades, bases tecnológicas, mas a estrutura que é feita possibilita a gente trabalhar de forma que o aluno vá se desenvolver. Tem muita coisa pra se acertar ainda, mas a ideia de avaliar competência, de “pode ser que eu ainda não consigo fazer o que eu preciso, talvez a habilidade precise de mais tempo, mas eu sei o que eu tenho que fazer pra desenvolver essa habilidade”, isso eu acho que é uma estrutura dentro da ETEC que ajuda muito, inclusive dentro de música e que dá ferramentas para o aluno poder traçar o seu próprio caminho.

Lógico que, mesmo dentro de habilidades a gente precisa desenvolver algumas coisas. O músico precisa continuar desenvolvendo a percepção. Mas tem habilidades inclusive do canto, que demora. Por mais rápido que você esteja... alguns com vozes mais flexíveis conseguem mais rápido, outros, como eu, demoram mais. Cada um tem o seu tempo. Então, eu acho que é uma mistura das duas coisas.

17. **Há uma flexão do ensino em vista das concepções estéticas dos alunos?** ***(O aluno tem liberdade para opinar sobre a estética de sua voz ou sobre o repertório desenvolvido?)***

(Resposta contemplada nas questões 10 e 14)

18. **Como são os processos de avaliação e os seus critérios?** ***(Há critérios objetivos em relação aos aspectos vocais ou musicais? Quais? Eles são definidos de acordo com os níveis do curso?)***

Eu acho que isso seja talvez uma das coisas mais difíceis. Bom, parte do princípio que eu não acredito naquela avaliação pontual. Eu tenho um problema sério com vestibulinho, com a prova de aptidão. Porque eu acho que a prova de aptidão não tem que avaliar conhecimento prévio, e sim aptidão mesmo. E isso dá margem pra uma discussão muito grande.

Mas eu procuro fazer a avaliação de duas formas. Eu vou observando o desenvolvimento individual nesse processo e eu estimulo eles a fazerem uma autoavaliação. É muito positivo porque obriga o aluno a refletir sobre o processo dele mesmo. E, lógico que sempre tem um que coloca sua menção alta, com MB, aí esse eu questiono. Mas a maioria acaba fazendo uma avaliação muito sincera do seu processo, que eu acho que é a melhor forma.

Tem critérios, mas os critérios que eu uso estão relacionados com as competências, e sempre é conseguir relacionar as bases tecnológicas de forma eficiente, que não é tão objetivo, por que o que é o eficiente? Está relacionado com aquele objetivo que você tem.

Então, eu uso muito isso: relacionar conceitos... vamos usar de exemplo a fisiologia. Então, a fonte, respiração, filtros, relacionar isso de forma eficiente. “Então, como é que eu vou relacionar a respiração com a fonte. Como é que esses dois conceitos se relacionam?”. Então, se for eficiente e coerente, eu vou norteando a avaliação por isso.

19. Como é sua relação com seus alunos?

(Resposta contemplada nas questões 11 e 12)

20. Há relação entre as demais disciplinas do curso com o desenvolvimento da aula de canto? ***(Há diálogo entre os professores? – Os conteúdos estão equiparados entre as disciplinas ou são saberes distintos que o aluno deve costurar?)***

O ideal é que nós, como escola, como professores, conseguíssemos alinhavar isso tudo de uma forma redonda e perfeita. Mas não acontece ainda. Não sei se um dia vai acontecer, mas a gente tenta. Mas de toda forma, a gente tem que entender também que a ETEC, e nosso curso pensa nisso, é relacionado com a Secretaria de Desenvolvimento, não de Educação ou Cultura.

Então, a ETEC é arte, é lógico, mas a gente pensa em mercado de trabalho, que eu acho muito importante. Deixando bastante essa visão muito romântica do artista que é importante, mas precisa ser prático. Então, é importante a gente ter uma aula de LTT, inglês ou de ética, que essas aulas são comuns em todos os cursos da ETEC: enfermagem, engenharia, etc. Mas cada uma adapta ao seu curso. Então, você vai ver desde lei autoral, leis de incentivo... Então, a aula de inglês a gente vai ver termos que são comuns na música que num curso corrente a gente não vai ver, seja num DVD, num Finale, num aspecto musical.

Então, eu acho que esses componentes todos, de alguma forma nesse curso de um ano e meio que é muito intenso, vai dando uma base mínima pra esse cantor poder começar a administrar a sua vida profissional. Então, de novo, uma das vantagens que eu tive na faculdade, quando eu fui reger um coral e ganhar um salário bacana, foi porque eu consegui escrever um projeto super bem escrito. Então, você conseguir vender a sua ideia, colocar no papel e se comunicar com alguém do administrativo de uma empresa, sem chegar lá fazendo uma performance artística, é importante. Se não você não consegue viver da sua profissão.

Então, esses outros componentes que poderiam não parecer... ou então, tem no terceiro módulo a disciplina de ‘Identidade vocal e gestão de carreira’, é importante. Você tem que aprender a gerir a sua carreira. Eu tive a vantagem de ter alguns professores que me ajudaram. Mas também de olhar pra fora e “Ou eu vou fazer musical e ganhar alguma grana, ou vou aprender esse tal de Belting, ou vou dar aula em uma escola e aprender o que é o canto popular por conta da maioria dos alunos quererem essa voz ou eu vou me dar mal”. Então, saber gerir a carreira é essencial.

E uma coisa que eu posso falar é que todo mundo fala que viver de música é difícil. Não é difícil. Não tem profissional, não preparados para o mercado. Os profissionais falam que não conseguem emprego e as empresas falam que não tem gente capacitada. O último musical que eu fiz foram bater na minha porta. E teve teste, viu! Mas porque, porque eles precisavam de uma voz grave que soubesse música e que afinasse. Mas que também conseguisse fazer cena, que não precisa ser um super bailarino, mas que consiga se movimentar numa cena, que consiga manter um personagem na estética de um musical, não precisa ser o profissional, mas que se vire. E não precisa ir longe. Tinha um grupo de casamento lá que eu cantava: chega na hora, lê e canta. Ou então, você músico popular, você precisa de um repertório de trezentas músicas pra cantar num navio.

E você tem que apresentar um projeto, saber gravar, usar as mídias todas pra se vender e pra você conseguir gerir a sua carreira minimamente. Então, eu acho que esses componentes que talvez pareçam que não estão relacionados com música, estão porque se relacionam com a vida profissional. Lógico, tem uma série de coisas que a gente tem que ir melhorando, mas tem uma visão muito mais ampla do que talvez outras escolas. Como eu te falei, eu estudei numa Unicamp, eu tenho um grande orgulho, mas eu saí de lá com uma visão de que musical era muito ruim. E eu só fui fazer porque precisava pagar minhas contas. E quando eu vi que era bom pra caramba, que era preciso ser muito bom pra fazer aquilo... então, talvez tenha faltado isso, de preparar para a carreira. Abrir a cabeça para as possibilidades que um músico tem e descobrir onde é que você é bom ou se vira melhor, seja no grupo de casamento, no musical, no barzinho, e saber o que você tem que fazer e fazer bem.

21. Como você avalia o processo geral da formação dos cantores em sua instituição?
(Aspectos mais positivos – Pontos de lacuna ou possíveis de serem melhorados em vista de sua concepção sobre uma formação adequada para os cantores)

A ETEC é uma coisa muito doida. Eu acho muito pouco tempo. Apesar de serem muitas horas, é pouco tempo. Mas a gente tem visto resultados muito interessantes. Eu acho que as vantagens são essas de ter uma cabeça muito aberta. A gente ter um currículo, mas a gente também extrapola esse currículo. A gente começou a fazer uma prática interessante. No segundo semestre é bossa e pré-bossa, e junto disso, um repertório livre. Aí ele começa a pensar repertório, o que ele quer cantar e já vai se desprendendo do professor que resolve pra ele as coisas.

Eu acho que a ETEC minimamente vai preparando para o mercado. A gente tem muito pra melhorar no sentido das tecnologias. O Centro Paula Souza é muito o conhecido pelas tecnologias. Por mais que a gente tente se aprimorar, hoje as questões estão muito rápidas. Eu acho que a gente tem a vantagem do estúdio. Uma das vantagens dentro do canto popular é que a gente trabalho com o microfone. Mas talvez a gente precisasse de mais horas, mas é o que a gente tem por enquanto.

A gente pensa em mercado de trabalho, que eu acho que isso é muito importante. A gente foi obrigado, forçado a isso, porque senão a gente ia continuar com a cabecinha lá do... a gente apanhou bastante, mas pra entender que... como é que eu vou dar aula pra uma turma de quinze, de trinta? A gente apanhou, mas conseguiu resolver, trazendo muitas vantagens, porque isso torna viável também a educação.

Eu acho que a gente poderia ter algum conteúdo EAD, que eu acho que não dá pra fechar o olho que é uma realidade que está aí e está acontecendo. Lógico que, conforme a gente vai começando, vai ter problemas porque a gente está começando, mas eu acho que algum conteúdo EAD seria interessante pra gente. Mas eu acho que é isso. Tem essas vantagens: preparar para o mercado, pensar uma escola funcional, no sentido de econômico e de produção.

Agora o que eu acho que é cruel é essa cobrança quanto a números. Eu entendo que a gente tem que... a gente gasta uma grana aqui que é do governo e a gente tem que formar a maior quantidade possível de alunos, mas eu não vejo isso como um problema de artes, mas como um problema geral. Eu acho que é muito plausível alguém entrar num curso qualquer, principalmente na adolescência e ver que aquilo não é o que ele quer. Então, talvez isso a gente tenha que rever em relação à educação no Brasil. Eu entendo que é dinheiro e a gente tem que usar da melhor forma possível, mas nem sempre a melhor forma possível é obrigando o aluno, ou o forçando a fazer um curso que, de repente, ele percebeu que não é curso que ele quer, seja em artes, seja em canto, em medicina, seja no que for.

Tecnologias eu acho que quanto mais a gente ir atrás é melhor. A gente não pode reclamar aqui na ETEC. A gente tem uma estrutura que é acima da maioria das outras escolas, mas sempre pode ser melhor.

22. **Nas outras instituições pesquisadas, os alunos possuem aula individual e com um professor. Como você vê a questão de vários professores lidando com os alunos? Há uma conciliação no ensino?**

A gente está tentando, e isso a ETEC tem pouco tempo, mas eu acho muito legal, isso eu agradeço à Vânia, porque ela me incentivou a isso. Quando eu falei que eu ia fazer em aula em Brasília, a maior parte dos professores de canto ia ficar magoadíssimo, e ela falou "Vai sim, é importantíssimo pra você ter outras visões".

A gente tenta fazer isso aqui, embora demorou, porque a nossa formação é essa de fazer aula com um professor. Mas a gente conseguiu entender que a Geni, a Raquel, a Simone, a Angélica e o Tiago têm visões muito diferentes. Você transitou entre esses professores e viu que são universos diferentes, mas que se relacionam. Então, é super possível isso acontecer, desde que você seja um professor que tem uma flexibilidade e desde que você entenda que verdades absolutas, no meu ponto de vista, não existe, nem essa afirmação que eu fiz (risos). Quanto mais em arte.

Eu sempre brinco que, eu não sei se eu tenho que comer ovo, se faz bem, se faz mal, se devo tomar leite, se não devo, imagina em arte. Existem formas diversas de fazer. Então, por exemplo, a Raquel gosta de trabalhar com menos fechamento e funciona. Então, você deixar isso livre para o aluno ir pesquisando o que funciona mais pra ele... porque eu entendo também que tem instrumentos que funcionam mais de uma forma e outros que funcionam melhor de outra.

Então, a gente ter professores tão diferentes... e os alunos a gente procura que os professores não sejam os mesmos em cada semestre para que os alunos possam passar pela mão de todos os professores. Então, isso é muito enriquecedor. Mas a gente mesmo, nós, professores, a gente demorou e teve discussões enormes até isso por causa da nossa formação inicial. Mas é uma escola nova. Então, tem as suas vantagens de se partir de uma visão mais moderna, que em uma escola mais antiga seria mais difícil de mudar. Eu acho que agora a gente está num momento muito legal, que tende a melhorar.

ALAN EDER GOMES DE SOUZA

32 anos

Aluno do Conservatório de Tatuí: 9º semestre

Entrevista realizada em: 10/06/19

Alan, a ideia é a gente conversar sobre a voz no canto popular, os processos de ensino, sua experiência no conservatório...

O canto popular não é sistematizado e porque eu falo isso? Porque quando você estuda, por exemplo, um livro como o do Garcia “Escolas nacionais de canto”, que é voltado para uma análise técnica, ele difere a especificidade de cada escola. Então, qual escola? Você canta o quê? Lírico! Ah, mas é o alemão, italiano, você percebe que existem algumas variações mesmo onde já existe uma metodologia de estudo com padrões definidos.

Então, se você pensar a voz no sentido socioeducacional, a forma com que nós falamos ou cantamos, tem influência de questões psicológicas, econômicas e culturais. Como por exemplo, a forma com que um paulista, um carioca ou nordestino falam, cada um vai desenvolver os ajustes vocais de forma diferente porque a prega vocal no sentido físico, é um músculo que se adapta como qualquer outro músculo. Então, tem esse aspecto, e agora quando a gente pensa na técnica vocal pensando na anatomofisiologia da voz, os processos da fonte e filtro, dos músculos intrínsecos da prega vocal e as ressonâncias, vamos dizer assim, os processos de ressonância, a projeção, emissão e tal.

Então, por exemplo, quando você vê um cantor do canto popular, ou erudito, que tem um som mais característico, tem critério, mas eu tenho a impressão de que você meio que tem que nascer pronto, assim, sabe? Na maioria das pessoas rola o lance do tipo "fala [a]... ah, então, você é baixo... Ah, então, você é contralto". Então, desconsiderando toda a construção do indivíduo até aquele momento, a voz dele é reflexo de quem ele é no todo, e quem ele é no todo é reflexo dessas relações. Então, não é bem assim "Ah você nasceu", é um processo! Dizem que não, mas infelizmente é o método papagaio, sabe? "Faz assim, joga para trás, joga para frente, joga para cima, joga para baixo" como assim? O que eu faço no meu corpo para chegar nesse resultado que você quer? Infelizmente, é um processo de imitação.

Então, não é aprendizado, não é científico, não é sistematizado, não existe uma pedagogia vocal e não existe uma didática para construção da voz, do estilo e muito menos para voz do indivíduo dentro do estilo. Então, uma coisa é construir a voz do indivíduo, outra coisa construir a voz do indivíduo no estilo. A voz é completamente flexível e a gente tem muitas possibilidades de sonoridades diferentes. Você não tem um timbre, você desenvolve um timbre. Então, são coisas que existem muitos mitos. “Ah, você nasceu para isso, você tem talento para isso, você é isso, você é aquilo". Então, isso atrapalha um pouco, sabe? Para mim é intuitivo ainda, mesmo na universidade. Na gringa o americano tem método, tem exercícios chave para chegar às características específicas da voz. Claro, quem estudou fora ou tem influência desse conhecimento técnico, pode aplicar com os alunos mais na maioria das vezes você se forma em canto popular, mas você se formou para cantar e não necessariamente para dar aula e mesmo assim acaba dando aula. Ainda tem a formação que é voltada para dar aula, mais que na verdade é uma formação com uma grade mais voltada para o ensino de música que de canto. Então, considerando vários aspectos, não existe uma definição da técnica ou da estética da voz no Canto popular, não existe. Na prática mesmo, é o que soar, se soa bem e você gostou valeu. Aí falam "a melhor cantora, a mais expressiva é a Elis". Elis, então, é top, mas se qualquer pessoa cantar igual a ela, está gritando. Todo mundo gosta de ouvir o Djavan cantar, mas se eu cantar como ele "Ah, taquara rachada, “tá” muito metálico, “tá” jogando todas as vogais para o [i]". “Não é assim!” E se eu mudar? "Ah, agora “tá” muito aberto". Mas é igual todo mundo, né?

Então, não existe uma percepção do que é a voz realmente. Fisiologicamente, não tem técnica ou não é uma preparação técnica, na minha percepção, dentro da minha perspectiva. E aí, depois ainda tem o estilo. O estilo não tem uma cara e ainda que o estilo tem uma cara, o estilo se sobrepõe ao indivíduo. Ou se existisse realmente critérios bem estabelecidos você poderia cantar qualquer estilo, qualquer timbre, mas não. Então, assim, todo mundo fala "Milton Nascimento canta muito!" Por quê? O som dele é nasal, a dicção dele não é clara, ele não é tão afinado, não tem um bom grave, não tem bom médio, características que sempre me dizem que um cantor de mpb não deve ter. É porque, então, ele canta mais agudo que a maioria? É a expressividade, a interpretação? Então, não tem um critério. Tem um critério afetivo, não técnica mesmo nos processos básicos de respiração, propulsão, retenção, o ajuste da prega vocal, as ressonâncias.

Esses critérios variam de professor para professor. Então, claro que existem especialistas em questões específicas. O cara que trata de alta performance vocal, ele estudou além da anatomofisiologia. Ele estudou áreas como, fonética, ciência da voz, fonoaudiologia aplicada à voz artística. Mais ainda tem profissionais da voz que acham que um cantor de rock vai perder

a voz em dois anos. Por que é sempre dois anos a previsão? É um estigma né? Mas eles não explicam a Elza Soares nem os outros que são fora do padrão e ainda assim são referência.

Então, eu acho que é complicado! E esse ar aí na voz? "Ah, eu acho que sua voz está com uma fenda", mas e se eu estiver fazendo um modo soproso? (Exemplo vocal) E se eu fizer (exemplo vocal), "Ah você está tensionado". Não, isso é uma vibração aperiódica, uma vibração irregular que eu estou fazendo com um controle proprioceptivo e sei o que estou fazendo, condicionei pra fazer isso, sei os limites e, não, isso não vai destruir a voz. Então, dá à impressão que tem que nascer pronto entendeu? Ser pronto dentro da perspectiva de cada um. E eu acho que não tem um método.

Alan, como você pensa que deveria ser?

Então, eu acho que primeiro tem que ser feito uma pesquisa de etnomusicologia. Uma pesquisa antropológica nesse aspecto, tipo assim, para definir o que faz parte de um estilo e o que não faz parte de um estilo. Você tem que estudar como o estilo foi criado, quem criou, qual era o objetivo do cara, analisar o tipo de texto, tipo de letra, o tipo de instrumento que acompanha, para aí, assim escolher qual vai ser o padrão de ajuste vocal. São coisas que tem que ter um critério, não pode ser pelo gosto. A Bossa Nova, garota de Ipanema (exemplo musical) o cara nem era cantor. É assim que canta bossa? (exemplo vocal), "Ah, mas “tá” duro, “tá” sem swing, né?", (exemplo vocal) "Ah, mas “tá” bobo, sem linguagem né?" Você "tá" percebendo? Quando eu “tô” com a linguagem (exemplo vocal) "Ô, agora sim!" Ou seja, o estilo é definido pelo que soar mais parecido com o cantor mais conhecido naquele gênero. Primeiro tem que definir (um conceito com base em um critério em várias áreas em consenso e aí sim desenvolver uma metodologia técnica para que haja uma pedagogia vocal real.

Por exemplo, cantar bem gospel é diferente de cantar bem soul, que é diferente de cantar bem jazz, tem critérios, beleza? Mas a gente tem que escolher um ponto de partida, vai ter que ter um juiz. Vamos pensar na voz falada pensando que a voz do Canto popular é o canto de alguém que não foi para academia para cantar e era intuitivo. Então, “tá” bom. Então, tem que soar falando e como é que você fala? (exemplo vocal com regionalismo nordestino, carioca e paulistano) a não ser que haja uma hegemonia cultural.

Então, você percebe como as coisas são muito mais difíceis de definir do que parece? Não é tão simples, a literatura que pode ajudar a identificar esses padrões ainda é pouca e pouco conhecida. “Ah, não, tudo bem, então, cada um faz o que quiser”, Então, não tem como ser técnico e não tem como ter critério técnico. Não tem como ser ciência, ou vai ser algo que a gente vai ter que considerar e compreender que é extremamente rico e sistemático. Então, é muito raro identidade vocal, deveria ser comum, mas é raro alguém que tenha identidade, é raro

alguém que tem expressividade, é raro até na interpretação, porque é mais difícil você discutir se é bonito e feio sem discutir filosoficamente. Às vezes, eles nem consideram estética algo filosófico, então, como faz? É complicado.

Então, “Ah, mas tem a questão cultural". “Tá”, mas qual cultura? O que é a cultura? É uma série de perguntas em aberto. A interpretação, o que as pessoas julgam como interpretação na verdade é um clichê de expressões acentuadas, expressões que já são clichês. Sabe? Características específicas você vai percebendo que isso é um clichê que todo mundo vai fazer sua cara triste. Então, você precisa ser afetado por aquela realidade. Como você vai ser afetado por aquela realidade se você não tem nenhuma ideia sobre aquilo. Então, por exemplo, aborto, maioridade penal, ideologia de gênero, você tem uma ideia sobre isso e, se não tem, você deveria ter, mas se você tem uma ideia sobre isso, você pensou sobre aquilo, você pesquisou, você entende aquilo. Então, se as pessoas não entendem um texto, como vão entender o subjetivo? Como vão entender o subtexto? O cara não tem nenhum contato com aquilo, como é que ele vai ter uma ideia sobre aquilo para poder se expressar de maneira pessoal? Porque a interpretação é expressão de uma ideia. Seria necessário primeiro se inserir no estilo, identificar quem fez o que e como fez, por que existe aquilo, e ele pode chocar com a perspectiva da técnica vocal. Mesmo dentro do estudo da técnica vocal, da ciência da voz, tem muitas ideias diferentes. Então, tem que ser no estudo comparativo. É uma pesquisa mesmo. Então, é necessário. Eu acho que o cara que consegue ter identidade vocal é um cara que fez uma pesquisa pessoal e um cara que normalmente já é mais criterioso. Ele tem um foco. Ele é criterioso. Eu acredito que o cara que só escuta aquilo, ele se acostuma com aquilo. Por exemplo, a sua casa tem um cheiro, você nem sente o cheiro da sua casa. Então, você escuta tanto aquele som que você não consegue nem perceber aquele som. Se você é cantor popular você não vai escutar Lauryn Hill, Amy Winehouse e se você é do erudito você não vai escutar canto popular “porque esses caras não sabem cantar”, você “tá” entendendo qual é o problema?

Então, eu acho que de verdade, na real, definir a voz mesmo no sentido metafísico é uma missão meio que impossível. No sentido físico, a gente pode perceber, identificar, estudar e catalogar dados, mas isso é difícil. Agora, pensando estilo, aí tem que perceber e definir o critério, mas quem tem autoridade para isso? Então, é complicado

Quando você fala de ciência da voz e você pensa a partir de qual referencial?

O maior referencial é Sundberg e depois Titze. Aquilo é ciência “deixa medir, então, a frequência, olha para cima, parece que muda, vamos ver o que acontece se pegar 50 pessoas e analisar” isso é ciência. Aí depende do que você entende o que é a voz. Então, existe a execução definida, a música erudita, é perfeição e olha o resultado que os caras chegam a ter. Essa

liberdade que o popular tem, “que aqui a gente é os caras da liberdade”. Ah, tá, então, não tem critério? Então, você não tem como dizer que eu “tô” cantando mal. A minha expressão “tá” dentro de mim.

Se tiver afinado, então, eu posso cantar (exemplo vocal). Querendo ou não ela “tá” afinada, mano, muito mais que várias. Mas por que ela “tá” cantando assim, qual é o problema?

Mas aí você já “tá” partindo de um critério de que afinação significa qualidade também?

Isso que eu “tô” querendo dizer, mas assim, eu creio piamente que afinação significa qualidade, mesmo que seja na nossa afinação temperada. Porque se o cara estiver cantando, porque isso parte da definição, do que é música. A música tem definição, intensidade, altura, duração e timbre. Então, se eu correspondo ao que já está definido eu estou fazendo bem, entendeu? É claro que existem outros...

A questão é: não é porque é subjetiva que precisa ser subjetiva eternamente, senão a gente não estuda absolutamente nada. A pessoa nasce para aquilo. A gente tem inclinações.

O que você “tá” apontando aí “tá” chegando em vários limites que são muito próprios na área: a definição do que é o canto popular brasileiro, os limites de cada gênero musical, para você definir o que é gênero e daí você pensar numa linguagem, a parte da fisiologia da voz que é desconhecida ou mal interpretada, a falta de trabalhos e análises das próprias vozes dos cantores, a ausência de uma sistematização...

Pra que seja técnico?

Não só para que seja técnico, mas toda a questão de como fazer um ensino que, além disso, ainda valoriza uma identidade, uma expressão, você não tem uma homogeneidade que favoreça uma isenção, entende?

Eu entendo o que você está falando, mas se você chegar e abrir a boca, já era. Se você chegar e abrir a boca e saiu totalmente descolocado, não serve. É muita sorte você “tá” entendendo? É um processo meio que dê sorte, “Faz isso aqui ó (exemplo vocal), faz isso aqui ó (exemplo vocal). Não, “tá” muito aqui, é mais escuro, mas tira o ar da voz, agora você apertou demais” e você percebe que ninguém para e fala assim “Ó cara o que acontece é que sua a laringe desceu, sua língua subiu e aconteceu tal coisa e existe exercício para isso, vamos fazer esses exercícios (exemplo vocal)”. E o cara reagiria “Nossa, não sei porque eu entro no falsete” e o professor, “olha você “tá” mudando o registro (exemplo vocal)” ou “Vamos fazer exercícios de ajuste para soltar sua prega vocal. "Eu penso assim, belo é relativo e eu creio em valores absolutos. O que é relativo é a cosmovisão. É diferente, e, se eu olhar daqui, eu tenho um tipo de visão e quem está ali, “tá” vendo outra realidade. Se eu descrever o que estou vendo é

verdade, mas é devido a cosmovisão. Então, isso não altera a coisa em si, a coisa continua sendo ela. O objeto depende da visão que "tá" sendo colocada sobre ele e "tô" aqui e me recorda uma visão. É esse ponto de vista que eu tenho, é esse o conhecimento. Então, isso é objetivo. O que é subjetivo é o ponto de vista, vamos colocar assim de maneira simplificada. Então, por isso que é legal o concílio de especialistas dentro daquela categoria desprovidos da vaidade e buscando algo realmente. Se você pensar no Djavan no canto popular, todo mundo que canta igual ao Djavan canta bem? Cadê a arte? Virou artesanato. Então, de certa maneira, o que é que tem ali que faz com que aquilo nos caracterize como gênero ou música? "Tá, beleza", uma vez que isso foi determinado como é que a gente faz para as pessoas fazerem isso que foi apontado, sem perder a própria identidade? Você é artista. Então, você faz arte, as pessoas não têm percepção, né? Não dá para confundir a arte com artesanato, entendeu? O trabalho artesanal é feito em série, o trabalho artístico é único. Você pode fazer, tem a arte da cópia, mas é outro tipo de arte. Então, em relação a visões totalmente diferentes, visão de mundo, anatomicamente, experiências, temperamento como que é que "tá" todo mundo cantando igual? Tem alguma coisa errada aí, né? Então, não sei, se necessariamente e aí entra o contraponto. Não seria legal definir algo? O cara pode cantar o que quiser, se for assim, então, para quê escola? "Ah, mas a escola tal", você "tá" entendendo que tem fundamentos que ninguém "tá" trabalhando e eu "tô" tentando construir na areia? Tem que ter um fundamento sólido para gente construir um prédio bem legal, mas tem de cavar muito para que esse fundamento não se torne um "predinho" para ele não cair.

Sim, e tem um trabalho muito longo e complexo aí pra poder alinhar essas questões de estética, de técnica, das escolhas pessoais... isso exigiria do professor uma bagagem enorme pra poder levar as vozes pra todos esses lugares de acordo com cada aluno e ainda tem que se levar em conta que, muitas vezes, o próprio aluno não tem maturidade ainda pra fazer a escolha da estética que quer seguir...

Então, mas é aí que "tá" uma coisa para ser pensada. Você estuda a tua voz, você estuda sobre voz, você estuda um estilo ou ainda um repertório distinto ou ainda faz com a repetição de um cantor. Então, você percebe que são coisas que eu acho complicado esse lance de... "Pô, eu quero desenvolver meu agudo" e aí "Ah, "tá" bom, eu vou pegar uma música que tenha alguma coisa" e tem isso, como seria esse agudo?

Pensar "eu vou pegar uma música bem difícil de cantar e aí você vai trabalhar afinação". Não tem objetivamente algo, é a lógica de um jogo de futebol. A seleção brasileira se juntou, mas a seleção brasileira não fica lá três dias jogando bola sem parar. Aqueles meninos fazem outras coisas, eles treinam, você "tá" entendendo? É esse ponto de vista que eu tenho da coisa,

tem o treino tático, tem o treino técnico, tem o treino físico, ele tem o bate-bola, tem muito a falar sobre. O que o técnico percebe são as virtudes e dificuldades de cada jogador, pessoalmente dentro do grupo, eu não sou jogador, mas eu imagino que como num jogo, tem uma estratégia, vamos ficar espertos porque o time que a gente vai enfrentar tem um lateral meio lento. Então, já que a gente tem um lateral mais rápido vamos começar a jogada por aqui" você "tá" entendendo que é uma estratégia e que faz parte da tática? Mas não é a tática o foco específico.

Mas aí voltando àquilo que eu falava no início, ainda que diante disso tudo, a gente tem uma lacuna, queira ou não queira, tem sido realizados processos educativos que tem intenção de formar um cantor popular e aí que vem a questão da pesquisa, como você entende esses processos educativos?

Eu acho complicado porque normalmente quem "tá" aqui é alguém que já cresceu cantando isso. Se vir um cara que canta na igreja aqui e pedem "canta aí Dindi" (exemplo vocal) o cara não vai cantar assim, o cara vai cantar assim "exemplo vocal". Não tem beleza aqui não? Ah, então, fala isso aí para Elis Regina e para uma galera aí que tem uma linguagem semelhante. Então, tem alguma coisa errada aí, não? Mas é que esse cara não vai passar, você "tá" entendendo? E se ele passar, ou seja, o cara vai ser lapidado entre aspas de algo que ele já tem. É muito raro alguém que vem com uma postura vocal muito diferente que entra para começar que adequa e se mantém.

Você pode reparar, pode ver na sua pesquisa e perguntar "o que você cantava antes daqui e o que você estudou antes daqui" e você não vai ver alguém falando "Ah, eu cantava sertanejo, eu cantava na igreja ou eu canto ainda na igreja", vão ser poucos. Então, de certa maneira você "tá" percebendo que processo pedagógico você "tá" vendo na real, o pessoal já conhece o repertório, já canta daquele jeito e vai lapidar o quê? A afinação, a colocação vocal, otimizar o timbre, usar melhor o timbre, a linguagem? Eu acho que normalmente o que eu percebo, por causa de mitos mesmo, de medos e de inspiração, na maioria dos cantores quem tem um bom grave, não tem um bom médio ou não tenha um bom agudo, por causa do ajuste vocal que o cara "tá" fazendo. Então, tem ajuste que favorece agudo, tem ajuste que favorece o grave, e será que esse cara vai subir? (exemplos vocais), é cara "tira isso daí, isso não é popular, não joga no nariz, aperta e faz um falsete, agora sim" e mesmo que o cara ainda consiga, mas não tem nenhum cantor na história que cantou assim, "Então, não cabe você fazer assim" Então, eu não sei até onde é para todo mundo positivo, para mim tem sido também positivo, eu estudo vários estilos eu gosto da voz e procuro fazer vários ajustes vocais, de várias coisas, eu mergulho naquele estilo e vou entender, tentar entender aquilo e vou tentar descobrir a minha

voz central com todas as influências. Agora “tô” com Ana e a Ana é alguém da linguagem, ela “manja” da coisa, ela tem um som no ouvido dela, é ótimo e ela pode me guiar dentro de uma estética, dentro de uma linguagem, mas a maneira com que eu chego nos resultados exigidos sou eu que faço isso. Então, tendo algum pouco conhecimento, “pouquinho” só sobre ajuste vocal, sobre como a musculatura funciona, sobre anatomofisiologia, eu sei que eu vou chegar em alguns resultados e se eu não souber eu vou pesquisar e eu conheço um pouco meu corpo para entender as respostas que ele vai dar em relação algumas coisas, e eu vou tentar condicionar e reaprender algumas coisas. Ou seja, começar do zero o meu desempenho vocal fazendo canto popular não, é o meu desempenho fazendo outra coisa que nem eu faço há anos, é diferente agora. Mas imagina o cara que estudou 5 anos e ele fazia um aquecimento de 30 minutos e cantava uma música. Aí você pergunta: “Você estudou o quê? Canto? Onde? Na super, hiper universidade famosa e renomada! Ah, legal. Então, você estudou a voz cientificamente? Fisiologicamente? Não! Você estudou a tua voz? Também não! Então, você estudou o quê? Só cantou? Não adianta fazer um vocalize que seja sem contexto de controle proprioceptivo, as possibilidades de erros são muitas. Você não pode fazer drive cantando popular (exemplo vocal) e todo mundo acha lindo quando ouve, mas teve uma adaptação entendeu? Tem um processo. Então, existem muitas coisas que podem ser adaptadas, se forem bem orientadas por alguém que mesmo que não tenha o conhecimento técnico mais que conheça o conceito do estilo, a linguagem através da vivência é possível aprender algo. O cara vai chegar aqui no popular e falar “eu vou cantar aqui com você gospel igual eu canto na igreja”. O cara vai cantar “afinadinho”, vai fazer tudo direitinho, mas vai faltar, vai ficar faltando “É... legal, que legal”. E aí essa música pop mais atual, o som aquele drama aquela pegada, aquele volume para fazer de maneira técnica. Cara, tem que ser bem técnico senão o cara vai gritar. "Ah, mas o cara não é técnico, mas ele transmite valor subjetivo e é o que você está buscando, não é?” Até onde a técnica é mais importante do que o valor subjetivo para definir voz? Essa coisa é mais complexa?

Então, é legal dialogar a questão, mas é possível e eu acredito que é necessário, de certa maneira até para preparar bem, porque senão a pessoa vai falar “Ah eu me formei ali no conservatório de Tatuí” e tem gente se formando ensinando aula no YouTube queimando respiração, trazendo coisa do lírico, italiano, com emissão do alemão, misturando um não sei o que com não sei o que lá, usando terminologia do belting, misturando coisa na MPB.

Assim eu acho que é mais uma vivência. Se você tiver sorte imensa de ter alguém para te orientar bem e que tiver feito uma pesquisa prévia e soubesse orientar dentro de uma pesquisa enquanto faz, legal, ou alguém até mesmo um fonoaudiólogo para te orientar, um preparador

vocal de verdade, que é um cara que tem conhecimento das técnicas, para te orientar de verdade ou uma pessoa que tem as técnicas e que prepara a voz fisicamente. O professor de técnica vocal, definição minha, é o cara que manja de uma técnica específica e o professor de canto é o cara que vai te ensinar a cantar, que já sabe cantar, então, aperfeiçoou seu jeito de cantar. Então, é técnica mesmo que seja naquele estilo. A gente tem um som, tem um jeito de fazer isso aqui, certo? Então, vamos fazer. Chute, por exemplo, eu fiz capoeira, taekwon-do, muay thai, judô e, então, o chute no muay thai é diferente dos outros. Um bom chute é completamente diferente e tem uma técnica diferente, "Ah, o importante é o resultado". Então, por que técnica? Por que escola? Eu posso cantar lindamente e não mexer nada em você. Eu já considero que mexer é um segundo estágio, o primeiro estágio é mais mecânico mesmo, mas a academia, a universidade, "tá" se propondo a ter só esse passo mecânico. Tudo bem, mas, então, por que apontar coisas que são de foro íntimo e mexem no conceito, na identidade e na individualidade? Então, tem de ser tecnicista mesmo, ciência mesmo...

É uma outra perspectiva, então, haveria de ser, se for um ensino mais neutro, você puramente ensinaria a pessoa a dominar fluxo, filtro, ajuste de fonação, os diferentes modos ali...

Trabalhar afinação, frequência mesmo, usar até aplicativo (exemplo vocal), "opa, percebe que dá a impressão de que um está mais agudo que o outro e que está tendo diferença e transferência na vogal e que nordestino faz de um jeito, carioca de outro e paulista de um outro?" (Exemplo vocal), "Não carioca, não pode cantar assim, nordestino também não, soar com sotaque de paulista também não pode! Será que a gente já não "tá" mexendo demais? Até onde a gente pode ir? É meio complicado né? Você tem que esquecer que você é nordestino ou você tem que esquecer que é carioca? Então, por isso que, na minha percepção, é melhor focar nos valores objetivos que a música "tá" dando e um deles é cantar afinado. Legal, respeita o seu corpo, pensando em anatomofisiologia, "vamos fazer bem relaxado e ver o som que vai sair, vamos dominar esse som?". E aí, a gente percebeu que a voz tem, pensando na região do registro médio, "você tem a voz mais plena em harmônicos e cor, vamos estender isso pra sua extensão toda?" ou "o que você pensa disso?" Não tem nada a ver com esse negócio de tirar e cantar tal música. É claro, é legal, é interessante e eu tenho tirado o maior proveito disso, mas eu acho que é possível ter mais.

Então, tem alguém cantando (exemplo vocal) e você sabe que a dicção "tá" ruim e aí? O que vale é isso? Qual é a questão? É mérito dentro do critério, tem algum prazer? É o prazer que manda? A gente é guiado por pensamentos que regem emoções ou emoções que regem pensamentos? É uma guerra filosófica que já tem um tempo, entendeu? Você está percebendo

que são coisas e conceitos que diferenciam sistemas de governo, político, social e você está percebendo que isso norteia a arte e a cultura e isso norteia critérios, valores e isso obviamente vai nortear a instrução dada e o que é credibilizado como bom e ruim porque as pessoas não têm senso crítico? É legal definir algumas coisas, pelo menos em nível de saúde vocal, a nível de perceber o que é digno de crédito ou não pra tratar como referência e tirando os defeitos de técnica básica e de fonética mesmo, motricidade orofacial, questões de projeção básica, pensando na fala, acho que partiu daí o que você conseguir trabalhar, já "tá" valendo. Eu acho que os apontamentos do que não temos podem ajudar na procura do que é necessário ter. As pessoas estão procurando algo que não é realmente relevante. Eu tenho a impressão de que o que é realmente relevante, ninguém quer se propor. Se a gente for definindo, por exemplo, eu preciso construir uma estrada de tijolos daqui até São Paulo, e aí você me diz "isso é impossível Alan, é muito longe", mas alguém tem que começar de algum lugar.

JACQUELINE RUZZANE FALCHETI

30 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 7º semestre

Entrevista realizada em: 05/10/18

Jacque, vamos começar pelo seu caminho na música? Como foi?

É uma coisa engraçada, porque eu era jogadora de tênis.

Sério?

Sério! Profissional, eu competia e tal. Sabe esse grupo, Rouge? A minha irmã gostava muito delas e um dia elas iam pra Ribeirão e eu não dava a mínima. Não tinha nenhuma ligação na minha família com música. Meu pai sempre gostou de música, mas não era músico. Ele cantava em casa. Eu tenho essa lembrança dele cantando em casa tal, mas nada muito sério. E aí, um dia minha irmã falou "Olha, elas estão vindo pra Ribeirão. Vamos lá visitar, eu preciso de companhia!" e eu pensei: "Nossa, que chato! "Tá" bom vai, vou com você!" e eu fui com ela. Nesse processo eu conheci a Fantini, que é aquela que toca violão e canta. É uma loira. E ela foi muito simpática comigo. E aí, elas fizeram o show delas tocando violão e eu pensei "Nossa cara, mulher tocando violão". Uma pessoa tão simpática e ela me fez ficar apaixonada pelo trabalho de uma cantora e aí eu comecei a acompanhar aquilo. A minha irmã tinha um violãozinho em casa, sabe? A minha irmã sempre foi aquela pessoa que colecionava um monte de coisa: eu quero comprar meia-lua, pandeiro, mas ela não tocava nada. Aí, ela tinha o violãozinho e eu pensei "Legal esse negócio aí de tocar violão. É bonito". E aí o que eu fiz? Comecei a acompanhar o grupo Rouge por causa da Fantini e eu pegava os programas de TV e gravava ela tocando violão e aí depois colocava aqueles "slow" assim que você pega a pessoa tocando e ficava vendo. Então, eu falo que eu comecei a aprender a tocar violão com a Fantini do Rouge porque eu gravava tudo.

A primeira música que comecei a tocar foi aquela música "Se" do Djavan, porque ela tocava. É uma música super difícil pra quem "tá" começando. Eu não conseguia fazer nada e aí depois de um tempo eu vi que eu "tava" começando a ficar muito envolvida com aquilo. Comecei a faltar dos treinos. Antes, eu ia treinar todo dia e aí já não ia mais, ficava tocando violão e comecei a olhar pra aquilo de outra maneira. Comecei a perceber que eu só queria tocar violão pra cantar e aí eu fui conhecendo umas pessoas. Conheci uma mulher que tinha uma escola de música e ela foi com a minha cara, me deu um violão, me chamou pra estudar na

escola dela. Aí ela me chamou pra entrar na banda dela, pra cantar e eu era muito dedicada em casa. Ia atrás dos meus amigos que tocavam e dizia “me ensina esses acordes aí” e depois que eu “tava” nessa escola, eu “tava” acabando o ensino médio e eu tinha que escolher, né? “E aí, o que você vai fazer?” Antes, eu tinha pretensão de fazer educação física e seguir a carreira de tenista e eu me vi num negócio bom de tocar violão, mas eu gostava muito de jogar tênis também e eu pensei “Ah! Vou dar um tempo de entrar na faculdade e vou continuar jogando tênis, mas vou entrar num conservatório de música pra estudar mais a fundo”. Aí, eu prestei umas provas e acabei passando. Comecei estudar no Conservatório de música, mas aí eu já sabia que queria mais cantar do que tocar violão.

O Conservatório que você passou era pra instrumento?

Era pra aula de canto. Era o Conservatório de Ribeirão Preto e eu fiz o curso técnico. Eram 3 anos e, então, eu já tenho formação em curso técnico. Aí, eu comecei a estudar nesse conservatório e parei de jogar tênis. Vi que eu gostava mesmo de música e já fui entrando em bandas, tendo uma banda só de mulheres. Fui fazendo outras coisas e aí terminei o conservatório e prestei a faculdade de música e vim pra São Carlos. Fiz os quatro anos e quando acabei a faculdade, essa coisa do cantar sempre foi mais forte. Eu gostava de lecionar música, mas o cantar sempre foi mais forte e quando eu acabei a faculdade, eu “tava” a fim de continuar os meus estudos práticos de canto. Eu queria algo enfatizado na prática do cantar e junto com a faculdade de licenciatura de música, eu continuei fazendo aulas de canto com a Thais dos Guimaraes, ou na UFSCar mesmo ou na casa dela. E aí, quando acabou, eu prestei Tatuí e “tô” lá até hoje.

E os grupos musicais que você participa hoje, fala um pouquinho deles?

Então, aí durante a faculdade... Quando eu entrei no conservatório eu já comecei a participar de alguns grupos. Quando entrei na faculdade eu senti mais essa veia da música brasileira. Na minha família, meu pai escutava muita música, mas só rock n’ roll. Fui começar a descobrir outras coisas na faculdade. A gente teve uma turma muito legal, isso me influenciou muito e na faculdade comecei ouvir samba, choro... Eu conhecia um pouquinho de bossa nova, mas durante a faculdade eu encontrei algumas pessoas que estavam a fim de montar um grupo. Encontrei o Léo, que “tá” comigo no Flor de Aguapé, fiz até uma viagem inusitada amazônica. Aí montamos o Flor de Aguapé. Antes era um duo, virou um trio e hoje é um quarteto que tem mais ou menos 5 anos. Terminando a faculdade, eu já tinha estudado com o Flávio na nossa turma e ele me propôs “ Ah, eu tenho umas músicas e “tava” a fim de fazer um trampo com música autoral” e eu também me juntei com ele. Em 2014, tive um grupo de música caipira. Na

graduação me envolvi bastante com a cultura caipira e montei um grupo em Ribeirão e no momento eu "tô" no Flor de Aguapé, no Passim e umas coisinhas minhas solo. É isso!

Para você quais são as características vocais mais interessantes? Que referências você tem tanto da voz feminina, quanto da voz masculina?

Acho que pra mim, uma coisa que eu busco não só na voz, mas em tudo na minha vida, é uma característica do mais próximo do natural. Por exemplo, eu gosto de voz muito limpa, clara, sabe? Seja a dicção, a emissão. Então, eu acho assim, é uma característica minha até de como eu vivo. Não gosto de maquiagem, prefiro comer comida que não seja industrializada, tipo, acho que eu já tenho isso. É muito doido que eu "tô" fazendo 30 anos e "tô" numa avaliação profunda. Tipo, tenho pensado muito em como eu era e como eu sou e é muito íntegro as duas fases. Eu acho que cada vez mais a gente vê que a gente é uma essência mesmo. A gente continua sendo o que a gente é, sempre. Enfim, essa é uma coisa que eu tenho pensado, eu sempre me aproximo dessa coisa o mais natural e aí pra mim essas referências enquanto cantores da música brasileira é a Mônica Salmaso e Renato Braz. Nessa estética de naturalidade da voz o mais próximo do natural.

Que tipo de música que você gosta de fazer? Que competências que você acha que é preciso ter vocalmente pra isso?

Eu gosto muito de cantar choro. É um dos gêneros que eu mais gosto. Eu me sinto muito desafiada e eu gosto muito disso. O choro tem essa veia muito instrumental. A voz dentro do choro é totalmente instrumental. Então, é um repertorio que exige bastante uma desenvoltura técnica da pessoa. Seja de extensão, tessitura, articulação, respiração, vai exigir muitas habilidades. Assim como outros gêneros. Mas, o choro tem essa coisa principalmente da extensão e eu acho que aí pega um monte de coisa

E aí você falou de técnica, o que para você é técnica vocal?

Eu acho que pra mim é isso. Eu associo a você começar a entender, ter consciência da sua voz pra chegar nessa naturalidade que eu busco. Então, quanto mais você tem consciência de como você pode usar a voz de maneira que você não se canse, não te prejudique, que você consiga executar tranquilamente as coisas, pra mim isso é a técnica. Você chegar o mais próximo do natural. Como é que eu posso respirar melhor? Será que a gente não respira tudo errado no dia a dia? Será que a gente já não fala tudo errado? Como é que eu posso buscar isso? Pra ter ferramentas pra eu fazer tudo com qualidade. Eu encaro um pouco assim, sabe?

Quais competências você acha necessárias na formação de um cantor popular?

Eu acho que talvez eu conseguiria dividir em três coisas. Primeiro é ouvir muita música popular, ouvir muitos cantores, muitos estilos de música popular. Ouvir desde samba, baião,

sabe? Segundo, de buscar essa formação técnica, que eu categorizo como ter ferramentas, conhecer a sua voz, de autoconhecimento mesmo, do seu instrumento. E o terceiro também se engloba no segundo que é o autoconhecimento do corpo. Então, por exemplo, eu acho que pra mim a prática de Ioga é essencial pra essa formação, pra você chegar nessa naturalidade, nessas ferramentas todas da técnica... Então, se você tem consciência do seu corpo, consegue buscar essas técnicas da linguagem do canto popular e consegue ouvir muita música, que também envolve cantar essas músicas... Além de ouvir, executar essas músicas e absorver não só de maneira auditiva, mas também de outra maneira. Eu acho que isso é um processo legal.

Jacque, como você interpreta a técnica e a estética do canto popular?

Eu acho que com essa naturalidade. Uma coisa mais natural possível tem que ser próximo, não sei se é a voz falada. Acho que é ao mais próximo de ser natural, de como a gente se comunica diariamente. De acordo com a nossa língua, como ela soa e de acordo com a nossa música, com essa linguagem, do nosso viver, do nosso cotidiano. Eu acho que essa é a linguagem do canto popular. Por exemplo, no canto erudito eu já acho que vai pra uma outra estética que eu nem sei se a gente vivencia tanto isso a não ser as pessoas que estudam isso. Ou o canto rock. Eles têm um outro lugar que pode fazer parte do dia a dia, da cultura da pessoa, mas ela "tá" meio enfiada ali. O mais natural é o que a gente já vive assim, o povo brasileiro, de um jeito natural.

Você falou que, depois da graduação, você queria focar na parte prática. Por que você escolheu Tatuí?

E cheguei a prestar EMESP e prestei Tatuí porque eu acho que no estado de São Paulo são duas grandes referências de estudo mais prático e onde tem os melhores professores. Eu acho que a primeira coisa que eu pensei foi nisso. Quando eu fiquei sabendo pela minha mãe do curso de Tatuí de canto, principalmente dessa cronologia que a gente "tava" falando, eu achei que eu poderia realmente vivenciar toda essa linguagem com mais profundidade e foi aí que eu escolhi.

Eu cheguei a prestar a EMESP. Fiquei esperando, mas aí acabei entrando em Tatuí e fui pra lá. Eu achei muito legal essa coisa da cronologia do curso e essa parte da improvisação que eu acho que é um diferencial de Tatuí muito legal. É uma coisa que tem que ser destacado. Eu acho também que o curso de Tatuí é um pouco mais longo do que a EMESP. Dependendo da idade que você entra, por exemplo, na minha idade eu iria entrar e fazer 2 anos lá e em Tatuí eu faço 5 anos. Apesar de a gente ter uma vida corrida, de fazer bastante coisa, eu acho que 4 ou 5 anos é um período que dá pra você aprofundar um pouco mais e isso eu achei legal em Tatuí.

Você "tava" falando sobre achar interessante a questão da cronologia da canção. Como você vê isso como uma ferramenta pedagógica?

Ah, meu Deus (risos). Eu acho que essa coisa da cronologia dá um embasamento muito grande para o cantor enquanto conhecedor da cultura brasileira. O cara consegue ir nos principais compositores e intérpretes de cada estilo e isso vai dando uma base pra formação e personalidade dele. Ele poder pincelar várias escutas. Eu "tava" falando daquela coisa de escutar muita coisa e se você escutar muita coisa de uma forma que você também consiga pontuar no ano, na cronologia. Eu acho que isso dá uma base pra sua personalidade e quando você descobrir qual estilo você gosta mais. Quando você descobrir quais intérpretes te agradam mais e ir absorvendo aquilo de cada um, isso constrói a personalidade, não só musical, mas também crítica. Porque cada época que o pessoal vai estudando, vai descobrindo, a história te mostra também que tem uma crítica social e eu acho muito legal. Porque só você escutando um monte de coisas sem pensar muito onde "tava" na história e o porquê de ser daquele jeito. Será que não tinha a ver, será que não tem a ver? Tudo o que estavam vivendo socialmente e você saber totalizar, acho que dá um panorama na sua cabeça, uma visão mais crítica mesmo das coisas.

Como você descreveria a rotina das suas aulas em Tatuí?

Eu acho que a Ana, como eu "tava" falando, ela tem muita clareza. É bem legal você perguntar isso porque na minha cabeça já vem coisas bem pontuais. Eu acho que ela bate bastante nessa coisa da técnica e você ter esse respaldo mesmo, respaldo técnico pra poder executar o que você quiser. Porque eu também acho muito legal você contar com essa técnica e a interpretação, mas sem a técnica bem resolvida isso fica "meio manco. Às vezes, ela (interpretação) é muito mais subjetiva. Então, fica mais difícil você conseguir ela assim, durante anos, do que uma coisa técnica que é objetiva, sentar na cadeira e ficar naquilo "lá lá lá" e ficar repetindo.

A interpretação já vai além, é uma coisa... é pessoal, é vivência da sua época de vida, é um negócio "tão" mais filosófico, mas que tem quer ser pontuado. Mas, ele tem um tempo dele pra acontecer. Não que você não possa ter ferramentas pra incentivar esse processo, mas ele tem o tempo dele, sabe? Então, o que eu achei mais legal na aula da Ana foi isso, dela trabalhar firmemente a questão da técnica. As aulas da Ana pra mim são isso. A gente chega, faz exercícios de vocalize, que ela já "tá" pontuando dentro da técnica, parte para o repertório, mas pontuando bastante coisa técnica pra elas serem resolvidas. Depois, ela vai começar a pontuar coisa interpretativa e ela fica bastante numa música específica até você resolver as coisas técnicas e começar a pensar... Acho que é bem definido isso, pegar uma música, resolver as

coisas melódicas, as coisas técnicas e depois a gente vai pra uma profundidade maior e subjetiva.

E quais as ferramentas que ela usa pra desenvolver essas questões técnicas?

Acho que são os vocalizes. E essa coisa da consciência corporal e vocal. Você vai experimentar no seu corpo essas coisas. Ela vai demonstrando como ela faz no corpo dela, mas ela pede que você fique experimentando, experienciando isso na sua casa até você criar o caminho, um negócio totalmente abstrato e até perceber qual é a posição. Você fica "experienciando" isso e ela vai te dando uns caminhos ali: "Joga a voz pra lá, joga a voz pra num sei quê. Pensa nisso, relaxa...", até você ir achando um caminho seu na sua casa.

Você reconhece alguma abordagem no ensino de canto dela?

Eu acho que sim. Eu não "manjo" muito dessas outras técnicas. Eu li já algumas coisas. Mas, ela tem uma formação erudita que faz meio com que ela consiga transformar isso bem didaticamente assim. Isso é um negócio muito legal do ensino erudito e eu acho que o popular pode aprender bastante com isso que é sistematizar... Não é sistematizar, colocar numa caixinha, mas ter minimamente uma estrutura a ser seguida. Eu acho que a Ana tem um pouco dessa coisa do erudito, da emissão vocal, da respiração. Mas, por exemplo, pra mim ela tem muita coisa do Ioga, de corpo. Tem super uma coisa da consciência do corpo que vem de outras práticas também assim, milenares, não só do canto. Eu acho que ela transita ali, ela tem noção das escolas que ela segue. Eu não sei se ela pega uma específica, tipo italiana e tal, não. Acho que ela pega uma ideia, por exemplo, do erudito de ter minimante uma estrutura. Não que ela siga uma escola alemã, uma escola italiana, mas ela tem uma coisa de estrutura.

E as avaliações do conservatório, como que você interpreta o processo?

Eu acho que são necessárias até certo ponto, mas eu acho também que são muito expositivas. Eu entendo o papel do cantor enquanto a frente de um grupo, sei lá também, isso pra mim é um pouco discutível. Eu não acho que eu tenho que estar na frente dos grupos. Enfim, é outra questão... As provas em si, eu acho que o modelo tem que repensar. A minha prova que eu fiz com a Ana e o Edmo foi muito legal. Eles conseguiram transformam um ambiente hostil em um ambiente generoso, me senti bem. Mas muitos deles, a maioria acaba sendo algo tenso, que inibe. Eu não sei uma saída pra isso, mas eu acho que poderia ser repensado. Acho que é difícil, o modelo "tá" aí há muito tempo...

Eu acho que tinha que ser com a professora mesmo, só você seu professor e você leva o seu acompanhante. Eu acho que tinha que ser bem por aí. Aí, sei lá, poderia até no final do ano fazer um tipo de um festivalzinho, sabe? Cada aluno, quem quiser, já fez a prova, já tirou sua nota dentro da sala e quem quiser vai fazer uma mostra, uma mostra de festival. Quem quiser,

inscreve uma música e aí apresenta para o conservatório todo, várias pessoas. Porque é tenso fazer a prova, e aí já é mais tenso ainda ser na praça, um monte de amigo olhando, mais um monte de professor, eu acho muita exposição...

De certa forma isso daí estaria atrelado a uma visão do que é o cantor, por ele ser o único que faz a prova desse modo?

Por que o cantor tem de estar à frente do grupo? Por que tem que passar por isso? Eu não sei se eu concordo. Acho que é uma questão que tem que pensar, sabe? Eu acho que existem muitos modelos de avaliação.

Você acha que o ensino formal formata as vozes?

Eu acho que até pra conseguir ter uma abertura de ter uma expressividade, não formar ali um monte produtos iguais... Eu acho que é por isso que o canto popular ainda não está sistematizado. Porque é delicado isso, sabe? De ser único pra cada pessoa. Eu acho que por isso ainda que a gente "tá" meio patinando assim em algumas ideias. Mas, ao mesmo tempo, construindo essa coisa mais aberta, só que minimamente você pode ir se baseando nos gêneros, na linguagem dos gêneros. Por exemplo, se eu for ensinar uma pessoa a cantar choro, eu vou me atrelar a algumas coisas bem especificas; bossa nova em outras coisas especificas. Se você for caminhando pela cronologia, se você for caminhando com essas especificidades você pode construir uma estrutura, mas ao mesmo tempo deixar o aluno dentro de uma expressão própria, do jeito que ele construiu. Porque tem uma coisa de você levar ele pra formatação e outra de você ficar só na criatividade, a criatividade do desenho livre. É um desenho livre, mas fala pra pessoa que ela tem ali quatro pontos e aí aqui no meio ela tem um círculo... Que tem uma coisa minimamente que ela possa entender de como montar. Isso dentro da música brasileira, e aí afunilar mais ainda: dentro do choro, dentro do samba. Então, eu acho que é legar construir essa coisa dos gêneros, dos estilos pra você ir transitando nessas linguagens, pegando essas ferramentas pra construir o seu instrumento. E o diferente é que é legal. Esse diferente de deixar mais aberto que é legal.

Jacque, como você vê sua relação com a Ana, sua relação professor-aluno?

Eu acho que a Ana consegue uma coisa muito legal. Ela consegue te conquistar como pessoa antes de como professora. Porque pra você acreditar em tudo que o seu professor fala, você precisa confiar na pessoa, no ser humano. Então, eu acho que a Ana tem um negócio muito bonito. Ela se mostra aberta para você. Isso faz com que você confie nela, que ela desenvolva o trabalho dela junto com você. Ela também te dá ouvidos. Então, isso me chamou muita atenção nela. Eu de cara confiei e foi muito massa porque, de quando eu entrei lá, eu mudei completamente o meu jeito de cantar, é uma outra estrutura. Por isso que é legal de você transitar

entre gêneros, de você ir se modificando. Então, eu entrei lá e eu tive que me desconstruir de quem eu era e confiar nela. Hoje, depois de três anos deu tudo certo. Que bom que eu confiei. Eu acho que ela tem essa coisa da confiança e ela deixa bem claro isso. Ela até agradece você: "Obrigado por confiar". E isso faz com que você se aproxime dela. Então, a minha relação com ela, além da minha relação professor-aluno, que é, eu entreguei a minha voz pra ela e confio no que ela me fala. Tenho a minha personalidade e as minhas vivências fora daqui, mas confio nela. Além disso, tem essa parte de que confiando nela eu me transformei em amiga nela. Os professores que eu tive até hoje, é engraçado, porque eu me lembro de todos eles e eu sou amiga de todos eles. Porque tem a coisa de você confiar. Eu estou dando a minha voz para ela, é minha vida, é meu trabalho. Então, tem que confiar na pessoa.

E o que você sente que mudou, em relação ao que você falou que sua voz é outra.

Eu acho que essa coisa de conhecer o corpo, sabe? De buscar a naturalidade. Hoje eu consigo cantar com muito mais qualidade, não ficar cansada, não forçar minha voz, não ter tensão. Isso principalmente. A minha busca desde que eu entrei foi essa questão da tensão. Por isso também que eu fui parar nessa coisa de consciência do corpo, porque não era só eu chegar lá e tirar a tensão do meu pescoço. Aí, eu tinha tensão no ombro, tinha tensão na lombar, no pé... Antes, era uma coisa muito mais holística na minha cabeça. Então, por isso que eu fui buscar outras coisas, como a ioga, principalmente essa consciência corporal e vocal. Isso fez com que eu conseguisse colocar a minha voz num outro lugar que ela ainda não estava, que era um lugar muito mais natural e sem tensão. Eu consigo explorar a minha voz timbristicamente sem tensão, deixar a voz fluir, ser o que ela é.

E como você vê as outras disciplinas do conservatório? Como você pensa a integração dessas outras competências na formação do cantor?

Eu acho que é totalmente necessária. Eu acho que é uma grade bem legal que a gente tem. Só que elas poderiam dialogar muito mais. Eu acho que teria que ser repensado muita coisa pra isso acontecer. Principalmente percepção, improviso e canto. Pra mim essas três, se você consegue fazer conexões, que deveriam já estar mais estabelecidas, é um caminho de clareza. Então, essas três, para mim, deveriam andar mais juntas. Não sei de que maneira, mas elas poderiam muito mais, principalmente pra gente, cantores.

E a última coisa: como você avalia tudo que você tem vivenciado até agora no Conservatório?

Eu acho que assim, nesses três anos que eu estou lá no conservatório, eles mudaram radicalmente a minha vida. Eu acho que em termos de música, técnica, prática, é uma instituição excelente. Eu acho que do ponto de vista crítico, do engajamento social poderia ter um pouco

mais na formação dos professores, essa visão mais humana. Eu acho que eles batem muito na tecla da técnica e essa parte humana é menor. Não sei se seria a formação dos professores pra eles abordarem isso nas aulas ou disciplinas a parte. E, principalmente, uma questão também de gestão de carreira. Vai sair de lá, vai trabalhar onde? A galera sai de lá perdida, sem saber como se virar. Então, tem que ter produção musical. No último ano ou coisa do tipo, você tem que estudar produção musical pra entender que tem em um cenário e você está querendo se inserir. Isso eu acho que é uma deficiência. Você está formando músicos práticos. Tudo bem, é um curso técnico, mas você tem que fornecer ferramentas para lidar com o mercado em que ele está tentando se inserir. Até mesmo pra ter uma visão crítica em relação a esse mercado. Você está formando um artista, ele é crítico, é político

RICARDO AUGUSTO DE LIMA FENERICH

25 anos

Aluno do Conservatório de Tatuí: 9º semestre

Entrevista realizada em: 03/10/18

Vamos lá, então, Ricardo, me fala primeiro como é que foi o seu trajeto na música.

Bom, a música começou bem cedo. Eu tive aula de musicalização na escola ainda quando criança, 5, 6, 7 anos. Aí, perceberam, minha mãe que é psicopedagoga percebeu uma certa aptidão para as artes e perguntou se eu queria fazer e aí eu fui para o Conservatório da minha cidade, em Jaboticabal. Eu fui fazer clarinete, mas eu era criança tinha 8, 9 anos e podia fazer clarinete, mas tinha que fazer a educação musical no piano obrigatório e eu aí conheci o piano. Fui estudando clarinete, mas gostando mais do piano e quando acabou a parte da musicalização, do começo da teoria aplicada ao piano eu fui realmente para o piano e larguei o clarinete. Aí, eu comecei a estudar real e gostar de estudar, passar horas e horas. Eu comecei a fazer concursos de piano, ganhei alguns e aí na igreja eu sempre cantava e tocava, participava de corais da escola, dos professores da escola criança.

E aí, acabei fazendo teatro também na escola e montaram os musicais e comecei a cantar também, a tocar e cantar. No caso, sempre ouvi muita MPB e por mais que eu estudasse música erudita, eu sempre escutava MPB em casa e não tinha o hábito de ouvir música erudita e acabei decidindo. Chegou o momento que de tanto estudar, tanto estudo, tanto estudo, precisa virar alguma coisa e eu também não sabia fazer nada além de música, porque eu passei a infância e adolescência estudando. Ai, fui procurar as faculdades, procurei a mais perto que era a de Ribeirão (USP), prestei Unicamp, prestei outras e passei, mas decidi ficar em Ribeirão e de lá eu acabei acompanhando cantores líricos.

Fiz aula de canto lírico também lá. Cantei nos corais de lá, fui para o Teatro. E aí eu acabei gostando muito de cantar, e a graduação foi frustrante no sentindo de que você cria muita expectativa quanto ao estudo do instrumento e aí você se prepara com 17 anos pra uma graduação que exige muito conteúdo e muita maturidade. Então, acabei me frustrando por não ter ido para um Conservatório de nível técnico antes, mas me formei pianista bacharel e resolvi prosseguir os estudos voltando para o Conservatório pra ter um estudo prático.

Bacharel em piano erudito?

Erudito! Piano erudito. E por acreditar que eu não tive tantas vivências práticas dentro da faculdade, por questão de a carga horária teórica ser muito forte, muito presente, pesquisa e tudo mais, acabei decidindo vir para um Conservatório justamente pra ter essas vivências práticas. Decidi morar em Tatuí pra ter as vivências práticas que acontecem não só nas aulas, mas na cidade também e acabei por estudar tanto pra ter um outro tipo de contato. Eu já cantava, tinha noções técnicas que vem da música erudita e da música coral também, da técnica vocal coral e eu queria ter contato com outros tipos de técnica vocal pra expandir meu conhecimento e pra ter mais conteúdo prático de uma música que eu realmente goste de fazer, que acredito que tem mais qualidade. Por isso, trato a música popular de uma forma erudita, com partitura, de transcrever, de deixar ela madura pra depois tratar outras questões. É uma visão erudita de fazer música.

Como é que você enxerga voz dentro do canto popular em termos de técnica e estética?

Bom, existem várias ramificações. Então, vem de uma visão de aluno de Conservatório. Eu vejo a voz como um apoio técnico pra criação musical sem instrumento visível, palpável. Então, eu penso como um estudo técnico de controle físico, muscular, de fluxo de ar e tudo mais e agregado ao conhecimento da semiótica e de tudo o que "tá" envolvido na canção brasileira. Isso dentro do canto que eu estudo e pesquiso, porque o canto popular também envolve músicas regionais e tudo mais e já envolve a característica cultural do lugar e também a característica fisiológica da pessoa, da região que "tá" sendo feita. Então, eu acredito que a voz na música popular, ela é muito fluida, no sentido de que não existe um ponto certo, um caminho único a seguir porque existem várias ramificações dela que podem em algum momento se encontrar ou se separar. Eu acho que tendo domínio técnico, você consegue se adequar a isso.

Que qualidades vocais que você considera mais relevantes?

Bom, eu acho que o conhecimento fisiológico, o domínio da musculatura são características muito importante pra mim porque com isso você tem uma base técnica pra conseguir transformar suas ideias musicais em som. Tem pessoas que conseguem fazer isso mais intuitivamente, algumas que não, mas eu acho que independente da intuição. Se você tiver a técnica, você consegue fazer. Se tiver só intuição e não tiver o domínio técnico, talvez não consiga.

No seu canto quais são os cantores que você traz por referência?

Bom, eu gosto muito da sonoridade do Clube da Esquina. Então, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes... Apesar de perceber que eles têm uma forma de cantar que soe bem intuitiva, acredito que são desafios técnicos bem legais pra mim. Também gosto muito da

Vanguarda que trabalha bastante da técnica da voz cantada falada, muito mais próximo da região da fala. Eu acho isso muito interessante porque, na verdade, um dos princípios que eu sigo é tentar usar a voz mais próxima da fala para cantar. Então, Tom Zé, Regina Machado, trago como referências também alguns cantores que lembram sonoridades do Clube da Esquina pra mim Andrea dos Guimarães e Renato Braz.

Quais competências você acha necessárias pra fazer o seu tipo de som?

Bom, eu também tenho duas ramificações. Aí, duas bifurcações entre as coisas que eu gosto de cantar. Eu gosto muito da canção brasileira e eu gosto muito da canção instrumental que dependem de qualidades diferentes. Então, eu acho que pra música instrumental você precisa ter um controle muito grande de afinação, fluxo e ar, filtro pra timbragem, mas também uma precisão de afinação, de células rítmicas e de controle rítmico que é muito interessante.

Na parte da canção, eu acho que o conhecimento do conteúdo do contexto em que as coisas foram escritas como intérprete. Eu como intérprete e não como compositor, sempre pensar o porquê de a música ter sido feita, como ela foi feita, qual é o momento em que ela foi escrita pra, a partir daí, filtrar tudo o que você gostaria de colocar no seu ponto de vista e transformar isso em algo que faça sentido pra você. Então, acho que são competências diferentes e distantes, que na música instrumental é a reprodução exata, entra a improvisação também, mas é a reprodução de um instrumento que emite som sem letra e a canção que não necessariamente precisa ter uma variação de notas, pode ter uma mesma nota até o fim, mas que tenha sentido e interpretações diferentes dentro de uma mesma nota. Acho isso interessante.

O que você acha que precisa ser contemplado na formação de um cantor popular?

Bom, eu acredito que um estudo de percepção é muito importante porque cada pessoa escuta de um jeito, de uma forma diferente e o estudo de percepção te ajuda a conhecer o som, a qualidade do som e reproduzir. Então, acredito que a técnica vocal, que seria o estudo de fisiologia, o estudo de trabalhar as musculaturas, fortalecer as musculaturas, de ter esse domínio, associado ao estudo percepção musical dão uma base muito forte para o cantor. Eu acredito real que todos os cantores precisam do conhecimento harmônico, de um instrumento harmônico, independente de qual seja. Às vezes, não precisa tocar o instrumento, mas ter o conhecimento harmônico da sonoridade, tanto da parte prática, quanto teórica, da harmonia, pra poder entender que sentido faz aquela nota, em qual lugar ou mesmo pra trabalhar percepção com harmonia é muito mais fácil, muito melhor. Eu acho que o estudo de harmonia aplicado ao instrumento harmônico, técnica vocal e fisiologia.

Por que você escolheu estudar no Conservatório de Tatuí?

Bom, é pesquisando bastante. Eu tinha acabado de sair de uma universidade, “tava” concluindo um curso e buscando algo que pudesse me dar um conhecimento legal, mas com uma vivência prática. Então, fui procurar nomes de professores que pudessem me ajudar. E aí, eu conheci a Andrea dos Guimaraes em um Festival em Ourinhos e acabei gostando bastante do trabalho dela e fui procurar o currículo dela depois. Aí, muitas coisas se identificaram com o que eu procurava. É um molde muito parecido, o molde da construção do curso, o molde acadêmico, a forma como a Andrea colocou o curso em ordem cronológica, pra mim fazia muito mais sentido como acadêmico e acabei procurando por isso. Eu confiava no trabalho de uma pessoa específica que era a Andrea dos Guimarães.

Como é que fica a sua situação nesse momento, então?

Bom, agora eu “tô” concluindo o curso, falta um ano. Acabei entrando aqui e não consegui vaga com a Andrea no 1º semestre e acabei conhecendo o trabalho da Ana que eu não tinha pesquisado e acabei vendo que ela trabalha com outra ramificação que é a da música instrumental, que também me atrai bastante. Essa questão de domínio técnico, conhecimento técnico e que é uma visão um pouco oposta da visão da Andrea nesse sentido e me agrada também. Claro que eu fico um pouco acuado porque eu fiz bastante tempo do curso com a Andrea e você perde o professor e corta um processo que estava sendo construído e tem que começar, tem que reconstruir, mas continuo fora do Conservatório procurando aulas particulares com a Andrea e outros professores que eu acredito que possam me agregar e usando o Conservatório da melhor forma que eu consigo. Então, se a Ana tem o instrumental, a técnica pra me oferecer, eu não tenho por que não sugar essa informação e aprender isso.

E agora se você pudesse falar um pouquinho como que você enxerga as aulas aqui. Você fez aulas com a Ana e a Andrea. Com o Edmo você fez também?

Não.

Se você pudesse falar um pouquinho como você enxerga a construção da aula, a abordagem metodológica de cada uma delas, como era essa rotina da formação...

Ok! Eu acredito que a Ana tenha realmente um foco bastante grande na técnica, no trabalho de leitura com as partituras e trabalho de construção de nota a nota, saltos e intervalos e tudo mais pra deixar a música o mais tecnicamente correta possível, realmente perfeita com a “parti” e todos os trabalhos dela servem pra isso. Acredito que alguns aquecimentos, um com cada vogal, numa extensão mediana mais aguda e leitura e repertorio. Não tem muito a ver com a interpretação. A interpretação fica por conta do próprio aluno. Os lances de pesquisa do repertorio, o que acontece, é um trabalho muito individual. Então, a parte técnica fica na aula.

Com a Andrea é um pouco diferente. Ela escolhe o repertorio pensando no desenvolvimento do aluno, não são só as músicas do período, não são quaisquer músicas do período. São músicas do período que naquele momento fazem sentido num processo, numa construção. Então, são muitas músicas. Enquanto a Ana passa três ou quatro músicas, a Andrea chega com treze músicas de repertorio para o semestre. Muitas vezes não dá tempo de fazer todas as treze músicas por outras questões, pois a gente conversa muito sobre política, contexto histórico, tem textos para ler, ela trabalha separadamente a questão da leitura, solfejos e os vocalizes são muito mais direcionados. Não são vocalizes de aquecimento, são vocalizes de preparação pra fazer alguma coisa especifica dentro do repertório. Então, você acaba aquecendo mais especificamente para tal região que você vai usar em tal música. Não é tão genérico quanto a Ana.

E aí, eu acredito que esse pensamento da Andrea, que como ela mesma diz: "Usar o canto como uma forma de conhecimento sociopolítico, histórico brasileiro". Que para você ter algo para dizer com a sua música, você precisa saber o que está acontecendo no momento para interpretar. Então, as músicas da ditatura e da época da ditatura que são cobertas de figura de linguagem, que mascaram muitas das coisas, podem passar despercebidas, mas você o contexto em que elas foram escritas, você sabe que aquilo ali é uma máscara para muita coisa que veio antes. Então, você consegue ter uma criação interpretativa melhor.

Acredito que com a Andrea e com a Ana você tem uma bagagem técnica um pouco maior porque você trabalha a mesma música por muito tempo, até que ela fique linda, perfeita e aí você acaba tendo esse molde pra fazer o que você quer em casa, pegar a música que você quer cantar, estuda a música como a Ana ensinou e ela vai ficar tecnicamente perfeita e da Andrea você estuda a história e o contexto, trabalha a interpretação e ela vai ficar perfeita dentro daquilo que significa pra você.

Eu vi que você usou bastante termos como fonte, fluxo, filtro... Em relação à terminologia adotada tanto pela Andrea quanto pela Ana, você consegue identificar alguma linha de estudo da técnica vocal ou da abordagem da pedagogia vocal?

Olha, eu acredito que na Ana é um pouco mais fácil, apesar da nomenclatura ser diferente, ela faz por um processo de imitação e aí eu tendo um conhecimento da nomenclatura e da sonoridade de cada coisa, eu consigo associar o que ela quer e colocar isso no momento em que ela "tá" pedindo. Mas eu acredito que eu termos de nomenclatura, o termo específico, de linha, de corrente, de pensamento pedagógico-musical não existe em nenhuma das duas. É mais subjetivo. A Andrea trabalha os exercícios específicos, mas não usa uma nomenclatura técnica. Ela simplesmente passa os exercícios e fala para o que funciona e o tipo de som que

ela vai querer com isso. Nada específico como nos livros de ciência da voz e pesquisas relacionadas a isso. Alguns alunos que têm um domínio técnico e pedagógico aí... tem dificuldades, porque os professores não usam essa linguagem aqui.

Você percebe uma sequência seguida na formação dos cantores?

Então, eu acredito que não tem uma linearidade. São trabalhados mais de acordo com o repertorio. A técnica é mudada ao repertório. Então, você acaba aprendendo coisas que vão ser usadas dentro daquele tipo de repertorio específico. Porque usando essa linha mais cronológica da música, existem músicas que eu preciso de um fluxo de ar, preciso de mais ar, preciso de mais espaços pra conseguir desenvolver e músicas que não. Então, dentro de um mesmo período, dependendo dos compositores, também a mudança de compositor é diferente dentro de um mesmo período, existem técnicas diferentes de fazer tal coisa. Então, por isso acredito que não há uma linearidade. Também porque cada um traz uma bagagem e é difícil manter uma linearidade, uma uniformidade em todas as aulas e em todos os alunos. Fica alguma coisa diferente aqui.

Você acha que o ensino formal formata as vozes?

Isso varia muito de professor para professor. Com uma das professoras eu conseguia bastante sentir essa preparação, essa preocupação com o indivíduo, com o ser humano, com a voz, com o timbre, tanto que os repertórios são escolhidos especificamente para o aluno, não dependem só do período, não abro o songbook do Chico e escolhe aleatoriamente as músicas. Eu vou pensar na construção que o Ricardo está fazendo, nas passagens que ele "tá" precisando de tal coisa e vou escolher um repertorio específico pra ele para trabalhar isso. Eu acho que isso funcionava bastante.

Com os outros professores eu não sei como funciona, com o Edmo, com a Bia eu também não fiz aula e não sei como funciona. Mas com a Ana eu tenho certeza de que não existe essa linearidade, esse pensamento específico no começo e no fim do curso.

Nos alunos de uma das professoras, eu conseguia ver a individualidade de cada um. Vozes mais graves cantando vozes graves, vozes agudas cantando vozes agudas, vozes medianas trabalhando aí a extensão com os repertórios escolhidos individualmente. Agora os alunos de outra professora tendem a cantar numa região médio aguda e pouquíssimas vezes usam os registros graves. Então, acabam ficando uniformizados assim padronizados nesse sentido de que vão ser vozes média agudas porque vão ser trabalhadas vozes médias agudas dentro do contexto, muitas vezes cantando tons acima da extensão vocal.

Como você vê a questão das avaliações no Conservatório?

Bom, como as avaliações são criadas foram feitas no molde de apresentação eu penso que essas avaliações servem como apresentação de um processo. A Andrea sempre enfatiza que é uma apresentação de um processo que não necessariamente tem que estar pronto um concerto. É uma prova e eles vão te avaliar pelo que aconteceu dentro da sala de aula e no dia, mas é um processo. A música não consegue ficar madura em dois meses, ela pode ficar tecnicamente correta, mas muitas vezes, você não consegue pensar na interpretação você não consegue criar muita coisa em tão pouco tempo. São menos de oito aulas, cinco aulas mais ou menos até a primeira prova e eu acho isso um pouco complicado na questão de exposição porque o aluno é exposto a isso e obrigatoriamente. É exposto e não existe a opção de não ser exposto caso você não esteja seguro.

Eu concordava muito com as provas serem abertas dentro do Conservatório porque você está se expondo para pessoas que sabem que isso é um processo, mas discordo do ponto em que eles levam as provas de canto para praça pública em que as pessoas estão acreditando e as provas são vendidas como apresentação, como show e na verdade não são mostras de um processo de construção. Aí eu já discordo bastante dessa prova na praça. A avaliação é feita desse jeito, duas ou três músicas para cada cantor. O próprio cantor tem que arrumar os acompanhadores porque o Conservatório não disponibiliza.

Você acredita que essa perspectiva de uma avaliação por meio de uma prática com banda contribui de algum modo na formação positiva ou negativamente?

Acredito positivamente no sentido de que você tem uma prática a mais. É que geralmente nas provas de canto são os próprios cantores que arranjam, que acabam decidindo a forma, acabam decidindo a pulsação e tudo mais. Então, eu acho isso legal nessa perspectiva. Mas, eu acho que é ruim no sentido de que não exista uma disciplina para os instrumentistas para que eles possam acompanhar. Então, não é uma obrigatoriedade e eles fazem como um favor e às vezes deixam na mão ou não fazem. Às vezes, cantores não tem ninguém para acompanhar e aí acabam não tendo tanta segurança para fazer a prova tanto quanto quem ensaia 3 ou 4 vezes. Isso é bem complicado.

Como é que você vê a relação entre professor e aluno?

Bom também uma variante grande, né? Acredito que os professores em geral têm uma relação boa com os alunos, uma questão de proximidade. Não existe uma hierarquia muito grande entre o professor e aluno, aqui pelo menos não dentro da área de canto e isso é bastante interessante. Então, eu acho que essa proximidade é muito diferente do que eu tive na academia, de poder conversar coisas do dia a dia coisas, da rotina com o professor, como seu amigo mesmo e quando a gente vem para Tatuí vem morar aqui uma cidade que não tem movimento algum

que não tem nada para fazer, então, acaba unindo as pessoas para fazer um som em alguns lugares que geralmente os professores estão juntos fazendo um som com os alunos fora do Conservatório. Isso é bastante legal.

O que você entende por técnica vocal?

Bom, eu acredito que técnica vocal para mim é um dos pilares do canto. Para mim, existem vários pilares que entram a técnica vocal, a técnica interpretativa, a ciência da performance, que trabalha o conhecimento estético, o conhecimento histórico filosófico da música e a saúde vocal que são para mim, os quatro pilares de sustentação do Canto. A técnica vocal é o Pilar que diz respeito às condições físicas e fisiológicas do canto. Então, o conhecimento de musculatura, o conhecimento de técnica musical que envolve teoria, harmonia, percepção e aplicar tudo isso na voz e, então, transformar é a parte que transforma todo conceito em som para mim é a parte da técnica vocal.

Como é que você enxerga a técnica vocal do canto popular e a questão de um ensino conservatorial?

O Conservatório tem uma visão muito erudita do ensino de música os padrões são europeus e os padrões do Conservatório brasileiro são padrões de Conservatórios europeus. Os padrões pedagógicos assim, e eu acredito que isso funcione bastante bem no sentido de construção técnica, não sei quanto aos outros pilares porque isso depende de cada um na sua relação com professor e o que você está trabalhando também. Mas em relação à técnica eu acredito que essa didática do Conservatório funcione. Eu acho que existe uma distância muito grande ainda do ensino da música erudita para o ensino da música popular no sentido de que no erudito você passa realmente por um processo de construção técnica por conta do fortalecimento musculatório e no popular você não precisa disso porque você não vai usar tanta projeção você não vai usar o Bel Canto, no caso. Mas, eu acredito que funcione desse jeito a aula da Ana. É um exemplo nítido disso: o aluno vai passar por todos os períodos dele e vai adquirir, se ele se dedicar também, varia de cada aluno, vai adquirir um conhecimento técnico vocal legal por esse padrão de Conservatório e pelo que eu conheço dos Conservatórios de fora não “tá” tão diferente.

O que você acha do uso dos recortes dos períodos como abordagem para as aulas de canto?

Acredito que quando foi fundamentado o curso em que se pensou nessa divisão, isso eu não só acredito, eu tenho certeza porque a Andrea publicou isso recentemente no Facebook dela, que quando ela pensou esse curso, ela pensou em construir um curso em que os alunos pudessem vivenciar historicamente a evolução do Canto popular e a partir disso ter um

conhecimento histórico-social e político do Brasil e associar isso a nossa cultura, o fortalecimento da nossa cultura, porque a gente não tem acesso a isso na educação básica e a gente não tem acesso a esse tipo de formação no curso técnico. Então, o Conservatório de Tatuí não oferece um diploma técnico de nível técnico ou superior ou qualquer outro tipo de diploma a não ser pelo vínculo que ele tem com a ETEC, que se o aluno puder e quiser fazer no último ano algumas matérias na ETEC ele pode ter sido diploma, mas acredito que diferente dos outros cursos o curso de canto daqui foi pensado para isso para ter esse conhecimento.

Então, os alunos da Andrea passam por esse processo não só com repertório. Eles têm textos de base pesquisa trabalhos para entregar a respeito do período. Com a Ana e com Edmo isso não funciona porque a Ana não trabalha o conteúdo histórico. Ela trabalha o repertório e o Edmo trabalha até técnica dentro de um repertório que o aluno escolheu dentro de cada período. Então, isso não funciona, no sentido de trazer uma concepção histórico-social, porque o aluno só "tá" cantando o repertório. Então, se você não trabalha, você não entende o que está sendo feito. Então, acho que a partir do momento em que a Andrea, que faz esse trabalho de pesquisa histórica e social, política, vocal de álbuns e discos de análises e tudo mais, esse processo para de funcionar porque você "tá" fazendo aula de repertório poderia ser qualquer coisa.

Você acha que a linha histórica dissociada de uma questão social, cultural ou política não funcionaria como uma a proposta vocal?

Acredito que não. Primeiro porque... exatamente porque a gente tem músicas fáceis e difíceis em todos os períodos. Então, dificuldades técnicas vão existir em todos os períodos. Então, eu poderia fazer um curso de 5 anos cantando músicas dos anos 1950, começando a partir do mais fácil até o mais difícil em questões técnicas dificuldades técnicas, mas ficaria no período só e trabalhar ali a técnica do mesmo jeito. Agora, associado a um contexto todo histórico a linha evolutiva funciona, mas sem a linha evolutiva pode ser qualquer coisa dentro de uma evolução técnica.

Trazendo agora um pouquinho não só especificamente da aula de canto, mas de outras vivências que você tem no Conservatório: Como que você acha que se integram as outras disciplinas propostas no currículo do curso de canto?

Quando eu entrei, havia uma lacuna grande que seriam apenas dois semestres de instrumento complementar. Acredito que em dois semestres para alguém que nunca teve contato com instrumento harmônico não consiga fazer muita coisa. Então, essa lacuna foi resolvida. Agora são 4 semestres e acredito que isso já dá uma base um pouco maior, uma segurança maior. Acredito que nas questões teórica e harmônica o curso é bem legal. Acredito que é bem voltado para o uso prático. Os cursos de percepção e harmonia, são cursos bem

voltados para o uso prático e as propostas de criação são muito legais. Tem trabalhos, provas em que você precisa entregar criações e não reproduções. Acho que isso vai trabalhando também a individualidade de cada um dentro do curso, vai agregando.

Acredito que o curso de história é um pouco falho na questão de que é muito conteúdo para pouco tempo. Um curso de MPB eu acredito que se deveria ter 4 semestres de história da música popular brasileira e não dois semestres, porque acaba ficando tudo meio corrido meio pulado. O mesmo vale para o jazz. Então, eu acredito que se o curso tem 10 semestres daria para ter um curso de história equivalente de 4 e 4 semestres. Vai ficar um pouco puxado talvez, mas...

E essa questão do jazz? Porque o curso lida com MPB e Jazz. Como você vê isso? Você sente que a formação é direcionada para isso?

Eu acredito que existem dentro do jazz várias vertentes e que o Conservatório trabalha algumas delas. Eu acredito que o jazz canção, não. Eu não me sinto preparado, mas o Conservatório tem um foco bastante grande no jazz instrumental e no jazz brasileiro. Independentemente de ter ou não um professor que saiba lidar com isso nas aulas, nas práticas de conjunto e tudo mais, os professores nunca se negaram ajudar, pelo menos não da minha parte, ajudar no repertório que "tá" sendo feito na aula de prática de conjunto. Então, sanar algumas dúvidas, ajudar tecnicamente em algumas passagens, em que estão mais difíceis, principalmente porque na música instrumental para voz masculina existem muitas mudanças de registro por conta da extensão vocal. Aí, os professores nunca se negaram a ajudar e eu acredito que dentro da proposta de jazz instrumental e jazz brasileiro isso funciona. Já para jazz canção, *standards* com letra não funciona.

Você participou de vários grupos aqui do Conservatório. Você poderia falar um pouquinho de cada um que você passou?

Bom, eu passei por várias formações do jazz-combo jovem, eu cantei 7 semestres no combo jovem. Esse eu não "tô". Fiquei 7 semestres e eu peguei várias formações da Combo jovem. Eu peguei, além da formação instrumental, variava de acordo com a formação dos alunos que compunham a Combo jovem e eu também peguei três professores diferentes. O Paulo Flores, que tinha uma visão mais vanguardista da música instrumental. Foi uma experiência bem legal porque eu não tive contato em nenhum outro lugar com esse tipo de música, não tive contato com essa linguagem do Koellreutter, conhecia, mas nunca tive contato com essa linguagem pedagógica do Koellreutter que o Flores usava bastante.

O Paulo Malheiros, quando ele assumiu a combo jovem, ele fez um trabalho bastante legal porque acabou tendo um grupo muito grande, que não era um combo era uma Big Band

com instrumentos variados, e não com a formação tradicional. Ele acabou trazendo uma sonoridade da música instrumental brasileira para a Combo jovem. Ele realmente se importou com os alunos que estavam fazendo parte naquele momento e quis se adequar ao grupo em relação à questão de arranjos e repertório, tipo: "O que vocês gostam de tocar? O que vocês gostariam de tocar? O que vocês tocam melhor para a gente conseguir crescer o nível do grupo?". Ele, com uma experiência grande de Big Band, de jazz sinfônica e de outros instrumentais, trouxe uma formação muito legal, uma sonoridade muito característica de um grupo experimental.

Aí veio o Garbin, que tem uma sonoridade bem mais próxima da Big Band e aí ficou um som mais padronizado na questão de naipes e tudo o mais. Ele trouxe músicos para formação dos naipes. Ele convidou pessoas para que os naipes pudessem ficar completos, por que ele não gostaria de trabalhar com um grupo experimental e depois voltou o Malheiros com a linguagem dele.

Fora a combo jovem, que me agregou o conhecimento de três professores diferentes na questão de criação de arranjos, na questão de criação de naipes, de timbragem e de improvisação, eu participei do coro sinfônico em duas formações diferentes. A primeira foi logo que eu entrei em 2015, que tinha passado por um momento de transição difícil, tinham mandado um regente embora e quem assumiu a regência foi um dos cantores que não era regente. E aí, isso acabou trabalhando um repertório um pouco mais pesado, a voz foi ficando um pouco mais pesada e a afinação do coro foi caindo. Mas trabalhar em coro é uma experiência grande de timbragem, de leitura muito forte, de vivência mesmo da música coral, que eu acho muito importante que é um dos pontos que eu acho que o curso de MPB peca por não ter coral ou aulas de harmonia vocal para os cantores.

Então, o coro me agregou bastante nessa primeira fase, nesse sentido e agora nessa nova fase, com o novo regente que foi contratado, são três profissionais trabalhando com o coro. Tem uma técnica vocal que é a Marilane, um regente de um tipo de repertório, que é o repertório de concerto, e um regente de ópera que "tá" trabalhando uma ópera com a gente. Então, são três coisas diferentes agregando três coisas diferentes: a professora com a técnica, no sentido de trabalhar as vozes para uniformização timbragem, fluxo de ar e produção vocal, que é bastante importante para quem é professor e que trabalha com voz, tem um lance de conhecimento de repertório, de variação de repertório, de variação de linguagem com repertório de concerto. E aí tem a outra parte que é a ópera, que é um desafio que é super divertido fazer, mas é um desafio para um cantor popular cantar uma ópera. Então, acho que isso tudo vai agregando experiência e isso é muito legal.

Como que foi para você? Porque você tem uma formação com uma qualidade vocal bastante distinta de lá. Como é para você conciliar isso?

Eu fiz na graduação aula de canto lírico também e isso me dá um pouco de suporte para fazer isso. Eu acho que se eu não tivesse isso seria bem complicado, mas eu acredito que tudo vem daquele domínio fisiológico que eu falei no começo, domínio técnico fisiológico e conhecimento de espaço que você acaba reconhecendo o som e reconhecendo muscularmente o que a pessoa "tá" fazendo. Aí você consegue executar, por mais que você não tem ainda a musculatura preparada para projeção que eles têm, você consegue chegar no mesmo som, mesmo que com menos projeção, mas é o mesmo timbre, é o mesmo som por um domínio técnico. Sem isso, o cantor fica preso há um tipo de repertório e eu lembro que isso foi muito engraçado porque eu, por sempre cantar MPB, quando ia para faculdade fazer alguma coisa de algum outro estilo que não fosse MPB, os meus amigos me falavam que eu estava transformando tudo em MPB e eu não tinha esse conhecimento que eu tenho. Então, eu fui buscar esse conhecimento, fui fazer aula com profissionais que poderiam me suprir isso, fui ver livros, pesquisar e tudo mais, até conseguir chegar. Acho que é por isso que eu não sinto tanto dificuldade no coro, por isso eu consigo lidar bem com isso e absorver o conteúdo, caso contrário eu com certeza não estaria lá.

Você já chegou a ser bolsista de algum desses grupos?

Eu fui bolsista do coro sinfônico em 2015 e "tô" saindo agora.

Como é que funciona?

Bom, são três ensaios semanais de 3 horas do coro sinfônico, cada um 3 horas. Eles acontecem de manhã, segundas, terças e sextas-feiras e são ensaios esquematizados e já programados e vai acontecendo o ensaio já definido. Então, tem um tempo para o aquecimento. Aí, faz a primeira parte, que geralmente é a leitura de alguma coisa nova ou a passagem de repertório de alguma coisa que a gente já fez e precisa refazer. Aí, tem o intervalo e, depois, a passagem geral do que a gente está fazendo.

Então, na primeira parte a gente faz o aquecimento e ler um ato da ópera. Tem intervalo, na segunda parte a gente vai fazer o que a gente já fez da ópera, mais esse ato e concluir. O ensaio é todo bem programado. Na primeira fase, em 2015 não tinha e hoje já tem divisões de dias. Então, na segunda-feira é um dia de trabalho, que eu trabalho com repertório de concerto, na terça-feira técnica e na sexta-feira é ópera. Então, eu acho isso bem interessante e eu também fui bolsista do setor de educação musical infantil, que é a bolsa-ofício, diferente da *performance*. São 6 horas por semana e você fica auxiliando em alguma das disciplinas. A minha disciplina era prática vocal infantil, que na verdade era uma prática de coral infantil, com

trabalho de aquecimento técnico e tal. Mas bem lúdico, bem normal com crianças de 6, 7 e 8 anos. É isso mesmo, que se formam com 8 anos e elas se formam aqui em musicalização infantil.

E as apresentações, como é que a frequência? Onde geralmente elas ocorrem?

Do coro sinfônico a gente fez várias apresentações em 2015, porque a gente tava com vários tipos de repertório. Então, a gente fez bastante "coisa" nas igrejas de Tatuí. Então, era apresentação a cada semana, a cada 15 dias na temporada de apresentações que, geralmente, é na semana de música de câmara, de prática de conjunto. Mas, tem as apresentações do coro e as apresentações do final de ano que são tradicionais, tipo as cantatas de Natal e as missas de Natal.

Mas, nesse ano, a gente só saiu para fazer uma apresentação em Capivari-SP, de um repertório de Mozart que a gente está fazendo de música sacra, e para fazer um flash mob de divulgação de um dos patrocinadores do Conservatório. Esse ano a gente vai estrear em Ilhabela, em novembro, e tem alguns concertos marcados. Mas menos, porque mudou o regente e a proposta do coro. Então, ainda "tá" na proposta de formação vocal desse grupo e isso diminui o repertório de concerto e diminuiu a frequência das apresentações para que a gente foque na ópera que vai acontecer em novembro.

Geralmente as apresentações são em períodos mais concentrados...

Isso, em períodos concentrados, geralmente no final do ano, geralmente outubro e novembro, meio de outubro até o meio de novembro com apresentações todos os fins de semana.

E a Combo?

A como jovem, como ela é um pedagógico, ela funciona com apresentação prova. Então, é sempre uma vez a cada bimestre. Não sai do Conservatório, sempre dentro da sala de aula, da sala de ensaio e, às vezes, abre pra assistir e, às vezes, faz no teatro quando tem espaço no teatro pra que seja feito. Da combo mesmo, sem ser da combo jovem, eu fui convidado uma única vez pra me apresentar com eles e a gente se apresentou na praça e no teatro. Foram essas as duas vezes que eu cantei com a combo mesmo.

Tem uma diferenciação entre o grupo pedagógico e o grupo de performance? Você agora "tá" com bolsa no grupo de performance?

Isso, tem. "Tô". O grupo pedagógico funciona só com alunos e um professor que trabalha com eles. O grupo de *performance* trabalha com monitores contratados. Então, o caso do coro sinfônico, tem um monitor em cada naipe, que é um cantor lírico profissional contratado

pra cantar no coro e o resto são bolsistas. Não tem alunos convidados, só bolsistas. Então, pra opera, tem alunos convidados porque precisa de volume, mas o grupo em si não tem.

E diante de tudo isso que a gente conversou sobre as suas expectativas, de como você percebe o curso, como você avalia o processo até aqui?

Bom, como eu vim frustrado de uma graduação por não ter tido muito envolvimento prático, eu gosto muito do Conservatório. Eu me identifico muito porque eu realmente pensei, quando eu "tava" acabando a minha graduação, em fazer uma graduação em música popular e eu realmente pensei: "Não, vai ser a mesma coisa e eu não vou ter tanto espaço pra prática e se eu quiser fazer uma graduação em música popular vou pensar nisso depois, eu preciso ter as vivências". Então, esse foi o principal motivo pra eu vir pra Tatuí. Nisso, Tatuí no começo me surpreendeu e agora tem suprido essas expectativas que eu acabei criando em cima disso quanto às vivências práticas porque eu já acabei todas as matérias teóricas desde o semestre passado. Eu só tenho canto pra fazer e o resto eu faço como optativa, pra agregar mesmo porque eu já acabei tudo o que tinha de teórico pra fazer e isso é bem legal poder pensar só em prática por dois anos. É bem interessante pra mim.

AMANDA MARA MUTARELLI

31 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 6º semestre

Entrevista realizada em: 09/05/19

Amanda, me conta um pouco da sua história com a música, com o canto. Como é que foi, quais grupos que você já participou, suas vivências, como é que foi?

Eu comecei a cantar em um coral, no ensino médio. Aí, eu cantava junto com outras pessoas e no terceiro ano me convidaram para cantar uma música sozinha e eu cantei "Imagine" do John Lenon. Aí, quando eu estava cantando em outro coral também, eu fiz 17 anos e aí tinha um momento em que meus pais me pressionam muito pra que eu levar muito a sério a música. E aí e eu fiquei muito impressionada e pensei "Não quero mais fazer nada". Eu acho que fiquei uns pelo menos 7 anos sem fazer nada, sem fazer nada mesmo, meio que lutando. Aquela coisa da adolescência tardia que você acha que tem que fazer o contrário do que os pais estão falando.

Eu "tava" morrendo de medo e aí depois quando cheguei aos 25 anos, sei lá, num coral e aí a gente foi num concerto lá no Uruguai, um coral de 17 pessoas, com 3 pessoas atrás fazendo percussão com bumbo, caixa e pratos. É uma coisa tipo bem tradicional do Carnaval do Uruguai. É todo autoral, e as pessoas fazem músicas ao mesmo tempo com crítica social e humor. Eu fiquei encantada com essa coisa do coral e eu conheci um cara uruguaio que estava estudando aqui. Aí, fui conversar com ele e fiquei emocionada. Fiquei três dias sem conseguir falar por que eu estava assim... Por dentro eu pensava "Eu posso estudar aqui... não posso estudar aqui", viajando com a mente, sabe? Aí, no terceiro dia eu falei com ele e disse "Olha, eu "tô' viajando, mas será que eu posso estudar aqui?". Aí, ano seguinte eu perdi a prova, eu não entrei, porque foi aquela prova de percepção que tinha aqui antes. Eu não passei e fiquei pensando "Eu não sirvo pra isso e o que vou fazer agora? Já tô morando aqui". Ele me disse "Espera aí. Vai uma vez e quem sabe?". Em setembro, isso foi em janeiro e eu fiquei 7 ou 8 meses estudando música por minha conta, achando que eu sabia estudar música. E aí tirei a prova de ouvido e consegui tirar para entrar e assim eu "tô aqui" *(risos)*.

Amanda, como você interpreta a estética da voz no canto popular brasileiro?

O que eu mais consumo no canto brasileiro, porque é muito grande, ele vem assim da interpretação da voz, essa coisa que eu acho bem precisa. É tipo a voz mais instrumental, ela tem... ela consegue lidar bem, as vozes não têm aquela coisa do belting, a rítmica, a harmonia,

esse tipo de interpretação que eu consumo é essa coisa mais misturada com uma coisa de música instrumental. E essa coisa de lidar bem com a harmonia e com a rítmica também. Elas não são só intérpretes, elas têm letra e conseguem passar o sentido. Mas também tem essa outra coisa do conhecimento da música que pra mim diferente. Lá no Uruguai não tem tanto essas coisas. As pessoas não têm tanta vocação pra música, ainda menos os cantores. Então, eu acho que ser uma interprete mais ligada com o conhecimento musical e também com uma força de interpretação. A coisa da palavra é muito crescente assim. Elas passam um *feeling* de ancestralidade muito forte.

Que vozes você tem por referência e que te influenciam no seu canto?

Pra mim, a influência da Rosa Passos é muito forte. Ela improvisa, o timbre dela, a interpretação... a Vanessa Moreno também, pelas mesmas coisas (risos). Acho que também é o estilo que eu gosto e eu coloco atenção nas coisas que eu mais aprecio. Tem também a Ella Fitzgerald, a Camille Bertault, tem também que eu gosto muito que se chama... o timbre da voz é Tim Baker. Nossa, mas tem tantas coisas que eu não me lembro...

Amanda, que qualidade você acha que é mais importante ou que mais te agrada em uma voz?

Acho que uma mistura, sentir que a pessoa tem, não sei como chamar, mas é quando a sala fica cheia com uma voz. Não sei se é questão de espaço, mas que a voz não seja tão fraca, que tenha uma força, que me transpasse, sabe aquela voz com força de interpretação? Aí "tá" a mistura, uma coisa que tenha força, que saiba interpretar as palavras também. Isso é muito importante, mas também gosto dessa coisa mais afinada no sentido de "a nota é essa e depois você dá a interpretação, mas a nota é essa, a nota ter que estar".

Que defasagem ou que defeito, pra você, é pior em uma voz?

Não sei, acho que poderia ser isso. Tudo isso pode se desenvolver, mas se esse defeito está aí. Poderia ser desafinado, mas sem conduzir, tipo "Está desafinado, está fazendo uma coisa que não é musical e você nem ter consciência do que está acontecendo". É isso.

Que habilidades você acha que um cantor precisa ter pra fazer música popular?

Eu acho que o estudo. Se você participar de um grupo como a jazz combo, ou alguma coisa assim, se você acha que já conhece tudo, já conhece a canção, se você não se dedica ao estudo em tudo, nas notas, a respiração, a interpretação, a improvisação, a harmonia... se você não senta, não chega na sua casa e não dá um tempo pra isso, não vai acontecer de um jeito consciente e não tem espaço pra crescer se você meio que acha que já sabe tudo. Seria legal a gente ter um estudo e ter uma abertura às sugestões dos outros e também uma força para sugerir coisas para outros tipo "esse tom não fica bem pra mim". Coisas clássicas que quando você "tá"

num grupo assim, você não pode deixar de falar. As coisas que você precisa como um cantor e no palco também ter uma soltura corporal, o seu psicológico te permita, mesmo nervoso, conseguir fazer uma frase, só fazer... Na hora do estudo, na hora de fazer, você é um canal de canção e isso não sou só eu que "tô" aqui me apresentando. Eu tenho que pensar "tá, eu estudei o que eu tinha que estudar pra me comunicar junto com todo esse grupo, eu "tô" aqui na frente fazendo música e eu vou dar a minha colaboração pra entregar isso" e parar de ficar com medo de errar o tempo todo que é uma coisa que eu ainda "tô" trabalhando. Nem eles são deuses e nem eu sou. Aqui "tá" todo mundo fazendo o melhor.

Amanda, você veio pra cá por conta de um amigo seu, mas porque especificamente aqui no Brasil, no Conservatório de Tatuí pra estudar canto brasileiro?

Tem uma coisa muito importante que é que lá no Uruguai não tem nada de estudo de canto popular. Só tem erudito! Se você quiser fazer uma carreira lá, você tem que pagar aulas de canto com /x/, aulas de harmonia, todas as aulas você tem que pagar e é realmente caro. Se você colocar tudo o que está acontecendo aqui lá, mas pagando, vai viver pra trabalhar pra pagar isso e não vai dar tempo de estudar. Uma coisa que me chamou muita atenção aqui, eu vim visitar ele e eu vi a realidade. Ele trabalhando muito pouco aqui no Brasil, ele conseguia estudar 90% do dia e ele trabalhava o que tinha que trabalhar pra conseguir grana pra comer e dormir. O que mais precisa? Mais nada, porque a gente não é consumista. Lá precisa muito mais. Aí, ensino de graça e popular... e eu fiquei viajando três dias sem conseguir falar disso, só pensando. Foi forte! O impacto foi forte e lá no Uruguai eu não cantava jazz. Eu só sabia que não gostava de cantar lírico e aí eu comecei a surtar e comecei a escutar música brasileira quando eu vim pra cá. Eles todos escutavam música brasileira e eu apenas tentando falar português. Foi mais porque lá não existe ensino popular e a vida aqui, você pode estudar pra caramba, muitas horas por dia. Elas estavam trabalhando aqui e tirando muito mais. Lá no Uruguai eu trabalhava pelo menos 8 horas por dia e aqui eu trabalho 10 horas por semana e consigo viver e consigo estudar, criar, compor, gravar. Lá no Uruguai essa mesma situação eu não poderia fazer por causa da economia e aqui é uma maravilha que se junta tudo.

Amanda, você acha que o ensino de canto popular acaba de algum modo padronizando as vozes de quem estuda aqui?

Eu acho que tem o perigo de ficar assim, mas eu acho que não por duas razões. Uma, pelo menos aqui, o ensino de cada professor é tão diferente. Eu passei pelos três e cada um deles ensina coisas diferentes e em diferentes contextos. Se você ficar em um só, já dá pra ter uma liberdade de escolha. A segunda coisa é que enquanto a gente "tá" se formando, a gente traz também as coisas de antes. Então, eu, somando as técnicas que podem me oferecer, vou

resultar em uma coisa única, que não vai ser a mesma coisa que você, somando as mesmas técnicas que eu adquiri. Então, eu acho que aí a interpretação pessoal de cada um vai sair além. Ela vai acabar aparecendo além de ter a mesma técnica, as vivências e personalidades são tão diversas, além dos gêneros do canto popular e pra mim "tá" muito além. Tem coisa muito mais forte acontecendo em você do que a técnica que fulano te mostrou.

O que pra você é técnica vocal?

Pra mim é tipo como, são ferramentas, eu acho. O conhecimento ou forma de fazer coisas no seu corpo que você não nasce sabendo e alguém te informa ou você descobre sozinho. Acho que é um jeito de possivelmente melhorar o que você "tá" tentando passar.

Amanda, as perguntas que vou fazer agora são pra você falar sobre as suas aulas de canto. Então, dos três professores, você pode falar de forma geral, o que você percebe em relação à rotina das aulas. Algum tem e outro não? Começa com tal procedimento ou não...

Tem uma rotina sim. Não é sempre a mesma, às vezes pode variar, mas geralmente começa com vocalize pra aquecer e depois já vai, geralmente, para o repertorio, para a parte da música. Aí, começa a limpar algumas coisas, sempre começa pelas notas. Eu fiquei mais com a Ana. Ela começa a limpar as notas, depois trabalhar comigo a pronúncia. Depois, tira algo de rítmica e depois, no último, de interpretação. Mas também com a Bia, além do vocalize e do aquecimento, às vezes aconteciam coisas mais de técnica mesmo, de colocação ou de pensar mais em alguns fonemas ou sons das palavras. A Ana faz mais dentro da canção e o Edmo mais pra técnica do Belting. Ele fica mais tempo na parte da técnica do belting e só por último a canção. Acho que é isso.

Quais as ferramentas você vê que eles utilizam nas aulas?

A questão dos apoios com a Bia, um apoio, depois dois apoios na mesma frase...

Como você sente essa questão de dois apoios na mesma frase?

Então, eu acho difícil de aplicar e às vezes eu não lembro, eu tô cantando a música e não lembro de fazer os dois apoios. Às vezes, eu não consigo passar o meu estudo pra música e às vezes na música eu acabo focando em outras coisas e me esqueço de fazer o apoio. Essa questão de colocar mais ar ou menos ar também. Nem o Edmo e nem a Ana me falavam disso e eu nem sei como colocar a musculatura. Com a Bia, por exemplo, eu usei o canudinho com a garrafa de água pra sentir o espaço do palato, acho que é isso, aquele exercício que é [s], [f], /pa/ que é pra controlar o diafragma. A Ana sempre me falou que o que eu tinha que fazer é cantar só as vogais para equalizar tudo. Assim, coisas que um passa e outro não passa e é isso, cada um tem um tipo de coisa que vai te dando que o outro não. Cada um tem uma vivência com a música, super diferente e vai te dando uma vivência ali.

Amanda, em relação aos níveis do curso e a aula de canto, você sente que tem uma definição, por exemplo, no primeiro semestre se espera que você tenha tal domínio ou conhecimento, no segundo tal...?

Eu acho que tem coisas que são gerais, como a respiração no começo. Coisas básicas, mas eu acho que é muito mais focado no que o aluno está trazendo consigo mesmo. Se existe algo que fiquem esperando de você, eu nunca fiquei sabendo disso. Eu acho que o curso foi mais feito na base do repertorio da época, pensando mais nisso do que nas questões vocais. Eu acho, não sei. Essa informação nunca foi dada pra mim e você chega no primeiro semestre e é respiração, mas e depois? Então, varia muito do aluno porque eu não tenho ainda algumas coisas resolvidas e um amigo entrou no primeiro semestre e é cantor lírico formado e, mesmo no primeiro semestre, ele já faz coisas diferentes do que eu faço, e ele faz com a Bia. É isso, acho que depende do aluno mesmo.

Você falou dessa questão do repertorio conduzir a formação. Você acha que o repertório por si só já é uma ferramenta de formação da voz do cantor ou ele precisaria ser associado a esse trabalho técnico?

Ah, eu acho que por si só poderia ser, ajuda a formar. Ajuda! Mas se você junta com a técnica, com certeza pode ter mais proveito e eu acho que isso aí se faz bastante só que eu acho que às vezes eu tenho dificuldade de depois em casa quando eu estudo, fazer a junção da técnica e do repertorio. Uma coisa que agora eu lembrei e que está um pouco distante é a relação da aula de canto com o que acontece na aula de repertório (prática de conjunto), que é jazz. Na aula de canto não tem repertorio de jazz e nem técnica aplicada ao jazz e aí você vai ter aula de repertório e reza pra tudo dar certo. Acho que o modo como o curso foi construído não colocou nada de peso no jazz e o curso se chama MPB e Jazz. Eu acho que música brasileira é maravilhosa, mas você vai pra aula de repertorio e seria legal pelo menos ter umas aulas, trabalhar umas coisas mais focadas no jazz, nem tanto no improviso, mas a parte do jazz canção seria legal ter algumas coisas.

Você sabe dizer o que se visa desenvolver com a sua voz nas aulas, pra qual objetivo você está sendo direcionada?

Não, ultimamente eu tenho mais ideia tipo "Eu "tô" aqui, "tô" fazendo isso e "tô" precisando de /x/ coisas para chegar em tal lugar", mas nem sempre foi claro pra mim. Às vezes, a gente 'tava" na aula e o foco sempre foi o repertório e daí saia algumas coisas, mas sempre no contexto da canção e às vezes refletia em outras coisas. Mas isso é uma técnica que pode aplicar em outras coisas? Não sei. Eu fico na dúvida. "Será que eu não estava estudando suficientemente técnica ou eu não estava estudando direito o que eles estavam me passando pra

eu desenvolver como técnica?". Aí, eu fico com a dúvida. Eu não sei, eu acho que eu fico com as informações desorganizadas e com um monte de ferramentas. Eu não sei como eu vou organizar, mas só agora com esses últimos semestres eu consigo entender um pouco por onde vai.

Você falou que o Edmo trabalha com o Belting, você consegue perceber uma opção metodológica na Bia e na Ana?

Ah, não sei dizer. De repente eles estão vinculados a uma coisa maior e eu não sei o nome disso. Eu sei que a Ana é também do lírico e ela também vem de uma escola de ensino instrumental e aí eu vejo uma postura desses dois mundos, que eu acho muito massa, mas não sei se isso tem nome. E a Bia também não sei, não faço ideia (risos).

Que termos você ouvia mais com o Edmo, com a Ana e com a Bia?

A Ana falava de colocação, de mais nasal, lembro do gesto pra falar do giro da voz, fala de improviso, da musicalidade. O Edmo falava de borda fina, borda redonda, alguma coisa assim.

Como você vê a questão da avaliação aqui no Conservatório? Você sente que você sabe os critérios pelos quais você está sendo avaliada? Você tem o feedback dessas avaliações?

Não, sempre imaginei que o professor vai me avaliar no que a gente trabalhou durante o semestre. Se foi na respiração, na colocação... Eu acho que ele só vai estar vendo se eu consigo numa situação de pressão de palco se eu consigo fazer isso. Eu imagino isso. Nunca me foi dito. Às vezes, fica só um "tá tudo bem". Esse semestre foi a primeira que elas me deram um feedback na hora da prova, assim rapidamente. Eu achei legal porque a informação "tá" mais fresca.

Como você vê a relação dos alunos com os professores de canto?

Eu acho bastante carinhoso, assim, é linda, eu gosto muito. Não é uma relação de amigos, mas te dá uma confiança muito boa. Acho que de abrir questões que vão além da música, tipo se eu entrar na aula triste e dá pra ver e com a Ana dá pra se abrir, dá pra se abrir com eles. Dá pra ter uma relação que também tem outras coisas do ser humano.

Você falou a respeito da disciplina de repertorio que ela não caminha lado a lado com o de canto, mas você sente que o curso de canto é pensado de modo com que os conteúdos das outras matérias se relacionem?

Eu acho que tem que ir costurando. Eu tô no 6º semestre, o programa do curso não tem como saber se o aluno "tá" em percepção 3 ou teoria 1. Então, eu acho uma tarefa difícil pensar que no segundo o semestre o aluno deve estar cantando /x/ repertorio ou /x/ coisa e tal. O professor aí, se ele te pergunta e quer saber, aí dá pra ir fazendo algumas relações com coisas.

A Ana fazia um pouco assim: se você já estava pensando em coisas de harmonia e ia fazendo ligação, e eu achava legal isso. Mas não tem como todos pensarem nisso porque a realidade de cada um no semestre vai ser diferente. Se der, é legal fazer.

Amanda você sente que você tem liberdade pra flexionar o repertorio e sua para seu gosto nas aulas de canto?

Acho que é mais conduzido. Tipo, eu tive momentos de tirar dúvidas de outras músicas que não em nada a ver e a Ana super me ajudou, treinando pra cantar, umas músicas super difíceis e ela dedicou uma porção da aula pra isso e isso. Eu achei muito legal, porque também faz parte da realidade do cantor e do aluno. Imagina, se acolhe a parte emocional, como não vai acolher outras coisas? A Bia deixa escolher as canções da prova dentro do período que a gente tá, mas deixa livre. Já a Ana sempre dizia que queria escolher as músicas porque não é à toa.

Amanda, e como é que você vê a sua participação nos grupos pedagógicos aqui? Como é que é um pouco da rotina, que aprendizagens você acha que são trazidas para o canto, como é que foi?

Eu participei do jazz combo uma vez, aí foi tipo assim, por recomendação de uma professora, porque eles precisavam de cantor e quando eles não tinham aberto as bolsas ainda, aí eu participei. Foi uma das melhores experiências aqui do conservatório, porque eles te deixam participar do processo criativo. Então, isso foi muito legal. Aí eu também participei do jazz combo jovem, aí foi também ótimo sermos dez cantores, era uma coisa, assim, como um coral jazz. Uma coisa muito legal. E também tipo, um processo super pedagógico sempre. Sempre sabendo que todas as quartas, por exemplo, você ia improvisar. Tinham muitas pessoas, então, era tipo, além de ter improviso como matéria, você tinha espaço que você sabia que ia, e cada vez você ficava menos nervoso porque você sabia que ia fazer isso toda quarta. Então, vai, vai que vai. Você enfrentava esse medo, então, assim, super legal.

Aí eu participei da big band, e da big band jovem, mas isso foi mais convite tipo, mais particular. “Vamos fazer /x/ coisa, topa cantar uma música?” “topo”. Aí não fui parte do processo, por isso não sei dizer muito, tipo, acrescentou na minha vida sim. Só que como não fui mais parte do processo, mas acrescentou no sentido de me apresentar com uma formação de muitos instrumentos. Não só o violão, baixo e batera. Era tipo, você é mais um de todo esse naipe que está aí. Você é mais um, é maravilhoso. *(Risos).*

Amanda, e a última questão é de como você avalia o todo de Tatuí: as expectativas que você tinha, como é que foi, o que você acha que o conservatório tem que é destacado positivamente, o que poderia melhorar? Como é que é sua avaliação global agora?

Então, enquanto, assim, as expectativas... pra mim foram, como se diz? Excedidas" Assim, na verdade, eu cheguei com uma ignorância muito grande do que ia acontecer. Eu sabia mais ou menos as matérias, mas nunca, tipo, tomar consciência de tudo que pode chegar a ser e tudo o que você pode se transformar no processo. Porque, assim, pra mim, uma das coisas mais importantes nesse tipo de formação para o cantor é que não é só formação para ser cantor, é formação para ser musicista. Então, para mim, foi muito mais do que eu esperava. Que eu esperava tipo, vir aqui, conseguir cantar melhor, coisa que sim, "tá" acontecendo. Só que não tinha aquela pretensão... a expectativa de me transformar numa instrumentista, a parte disso ou de entender tudo o que está rolando na harmonia, na percepção, eu nunca imaginei isso. Até por ignorância minha também, de não saber tudo o que era possível de conseguir, mesmo sendo cantor, mesmo não tendo as teclas (risos).

E, olhando para o conservatório, o que você acha que é muito positivo, que "tá" no caminho e o que você acha que poderia melhorar, o que falta?

Então, pra mim, o que estaria faltando seria de repente um pouco mais de espaço. Por exemplo, existe a Combinho mas poderia ter outros grupos, que eles juntem mais, por exemplo, os cantores, misturando também com os instrumentistas, que nem o que acontece na Combinho. Não é que não aconteça, mas para meio que dissolver os preconceitos com os cantores. Vou dar um exemplo: a cantina antes se usava com mais frequência. Eu acho, de repente, se a direção disponibiliza uns equipamentos um, dois dias na semana, para eles ficarem aí e o pessoal for fazer um som... Acho que a presença dos instrumentos, às vezes, faz com que a gente se junte mais. E se junte numa situação menos estrutural que um grupo pedagógico em si, por exemplo. Eu acho que faltam espaços mais informais de encontro musical entre os cantores e entre os instrumentistas com os cantores também.

E eu acho que uma coisa que poderia, mas aí depende de grana, né? Mas de repente uma maior quantidade de bolsa de estudos pra gente conseguir estudar mais, ficar mais tempo aqui aprendendo com os professores e os alunos, seria muito legal. E que... outra coisa, eu tinha pensado é ter mais semestres de improviso. Pra mim quatro, tipo, acabaram assim, *(estalo de dedos)* eu nem senti *(risos).* Mais semestres de instrumento complementar, especialmente para o cantor, ou para os instrumentistas da parte melódica. Eu acho, tipo, quatro não é o suficiente. Ah, mais festivais. Eu fiquei sabendo que aqui rolavam muitos festivais, que o pessoal trazia pessoas do Brasil todo assim pra fazer workshops... isso agora não rola quase nunca. De repente, um workshop focalizado pra cada área, né? Ou pra cada instrumento. Pelo menos um por ano, sabe?!

LUTIANO NASCIMENTO DOS SANTOS

24 anos

Aluno do Conservatório de Tatuí: 3º semestre

Entrevista realizada em: 29/04/19

Me fala como foi o teu caminho, a tua história com a música?

Eu tenho um pai músico. Meu pai é baixista, foi de bandas de baile e, então, tinha música em casa sempre. A minha irmã mais velha também canta, cantava na igreja e eu comecei a cantar acho que por ver minha irmã, por exemplo, cantando e todo mundo elogiando ela, falando que era bonito e queria cantar tão bem quanto ela. Na infância eu sempre cantava, ficava cantando as aberturas de novela, tudo o que eu via na TV eu começa a cantar, mais ou menos assim que começou eu acho. Aí com uns onze, doze anos eu pedi para o meu pai me ensinar uns acordes de violão e eu comecei a tocar, a aprender sozinho e pegar gosto pelo negócio de ficar as tardes todas, depois que chegava da aula, ficar tocando violão e cantando. Mas sempre meio capenga, nada muito prodígio. Estava lá tentando, mas consegui, e vi que comecei a entender o mínimo da linguagem musical, que tipo aquelas coisas que eu fazia, faziam sentido para mim. Era uma linguagem da qual eu inconscientemente fazia parte, eu comecei a perceber isso e fui. Comecei tocando na igreja por um tempão com a minha irmã.

Que denominação que é?

A minha igreja é evangélica, mas não é dessas que tem uma... é avulsa, não tem ligação com a assembleia, não é reconhecida. E aí lá que eu comecei a me desenvolver musicalmente, de cantar para pessoas, de cantar no microfone, tocar violão, fazer umas aberturas de voz com a minha irmã. Depois com uns quatorze, quinze eu comecei a criar coisas, tipo compor umas musiquinhas e também a cantar em grupo vocal. Eu comecei a procurar, eu queria fazes coisa com música e fui correndo atrás. Nunca nada muito grande, teve grupos musicais que eu cheguei e os grupos já estavam acabando, já tinha passado a fase, parecia que sempre que eu chegava o grupo estava se desfazendo. E aí eu comecei a cantar mais e as pessoas perceberem que eu cantava e tal, foi esse lance de entrar nos grupos vocais.

Hoje você ainda participa de algum?

Não, nenhum. E é isso, mas o meu lance com a música sempre foi mais... não introspectivo, não sei, eu não tenho vergonha de aparecer, mas é muito de em casa eu tocando

o meu violão quando eu tenho vontade, sem pressão, cantando. Na real eu estou sempre cantando, acho que todo cantor talvez, eu acordo cantando e vou dormir cantando. E tem um lance que eu não me via como cantor porque ninguém me via como um cantor.

Ninguém quem?

As pessoas não viam como um cantor, não sei. E aí eu nunca me vi como um cantor e eu acho até bom isso porque eu nunca assumi essa coisa. Por um tempo eu achei bom de não assumir esse lance de eu sou cantor porque eu sou artista também. Trabalhava com arte visual, teatro. Então, era uma coisa que estava tudo meio junto. Daí com dezenove eu fui morar em Santa Maria que é uma cidade universitária perto da minha. E lá eu entrei em uma banda tocando baixo e cantando, uma banda autoral, tem até um EP gravado.

Como chama?

Chamava Pegada Torta. Foram os três anos que eu morei lá. Foi onde que eu me mais me desenvolvi e comecei a entender meu processo, compor mais e mostrar as coisas que eu compunha para as pessoas. Entrei em contato com um monte de artistas. Até o meu amigo que eu vim morar aqui em Tatuí, a gente se conheceu lá uns dois anos atrás e ele falou: "Eu toco de tudo para tu cantar". E a gente começou a fazer umas coisas.

E esses trabalhos que você foi fazendo eram de canto popular brasileiro, que tipo de som era?

Era, era uma música bem livre, mas tinha muito da música popular, tipo baião e coisas da MPB, dava para ver na sonoridade, os acordes e tal, tinham os outros dois cantores da banda que a gente fazia umas loucuras vocais de música popular. Era bastante música popular, ia do baião ao que a gente chama de *soul music* no Brasil, essas coisas assim.

E quando você decidiu e por que decidiu vir aqui para o conservatório?

Não foi por um anseio tão musical, eu... já tinha esgotado meu tempo lá onde eu estava e aí o Gustavo me falou que ele ia fazer uma prova para piano aqui. Ele sabia que eu já não queria ficar mais lá e começou a botar um monte de iniciativa, me pilhou muito: "Vamos, vamos, vamos" e eu vim e foi muito louco. A primeira vez que eu vim para São Paulo, aí vim aqui fazer a prova e aí fui daqui para o Rio depois e, no meio do caminho, eu descobri que eu passei no negócio. Eu estava pegando uma carona de Bla Bla Car e fiquei muito feliz e contando para o cara e ele tipo... "Parabéns", tipo nem aí para mim e eu explodindo e não tinha para quem falar. Mas eu pesquisei umas coisas antes do conservatório, não pesquisei a fundo porque eu não sabia que era tão voltado para o Jazz o conservatório. Eu achei que era mais para MPB, não imaginava, porque eu já tinha visto falar sobre outro conservatório que é o Bituca lá em Minas

e ele é bem mais voltado para MPB. E quando eu cheguei aqui eu me deparei com todo esse mundo da música instrumental, do Jazz, improvisação eu não estava ligado que era isso.

Mas você sente isso nas aulas de canto ou você sente isso na grade?

No geral. No geral de como funciona a logística da escola. Na aula de canto até agora não, acho que não porque tipo... em questões técnicas da voz eu saí de consciência, eu saí meio que do zero assim. Com padrões pré-definidos, com formatos de técnica vocal, no sentido de existir uma construção já de como aborda no canto. Eu nunca tinha contato com isso, eu cantava porque eu cantava, entendeu? Eu sinto que eu parti de um lugar muito assim que não tinha muita construção já. Então, está sendo meio devagar que eu estou entendendo coisas, entendendo em mim, no meu corpo e está caindo as fixas, criando algum tipo de consciência e o canto está se transformando também. A forma como eu vejo, que eu acho que eu sempre vi a voz meio que como uma extensão do corpo, sempre, e está se transformando essa extensão está crescendo, está tomando outras formas.

Para você como é esteticamente a voz no canto popular brasileiro?

É bem complexo. Não sei... eu acredito que muitas vozes que existem dentro do canto da música popular brasileira. Então, talvez a característica geral seja exatamente a multiplicidade no modo de fazer. Mesmo que tenha todas aquelas escolas, da época do rádio, que tenha surgido do canto lírico o modo de cantar na música popular brasileira, eu acho que a coisa mais marcante do canto popular brasileiro é a multiplicidade. Eu vejo bastante isso, mas direcionando para um lugar só, talvez, fragmentando. Eu acho que eu vejo algumas coisas assim, eu vejo muita nasalidade no canto popular brasileiro, nas mulheres e nos homens e eu vejo que o nosso canto é muito mais baseado num canto feminino, biologicamente talvez falando. Porque eu não vejo... se me perguntar referências de homens na música popular brasileira para mim, dentro do meu espectro, eu posso contar em uma mão talvez, mas se perguntar mulheres...

Você fala cantores, intérpretes?

É intérpretes. Se perguntar mulheres eu vou ter milhares e eu acredito que talvez a voz da música popular brasileira seja feminina. É muito ruim entrar nesse negócio porque é biológico, mas a construção da voz também é social. Então, eu não sei, como falar diretamente sobre isso sem parecer meio conservador. E eu acho que a gente aprende a não apreciar tanto a voz masculina. A gente só sabe ouvir e gostar, às vezes é claro, das vozes femininas e também de homens que cantam mais agudo, tipo se pegar o Milton Nascimento, o Ney Matogrosso, esses caras assim... porque também aprenderam com mulheres, vê o caminho deles, eu acredito que eles ouviam muitas mulheres cantar. Então, para mim é isso a voz na MPB ela é feminina.

Quais qualidades vocais você mais admira e que defasagens mais te desagradam?

Eu acho que o que me prende muito são duas coisas, que é uma certa naturalidade, uma naturalidade construída, mas usando essa palavra natural, uma naturalidade na voz e também um caráter experimental no modo de fazer, de se colocar como intérprete que use a voz. São coisas que me prendem muito. E o que me desagrada é, talvez, não sei se o excesso ou uma mania de parecer grande e ter que ser a todo momento gigantesco, sem perceber as nuances de uma canção ou de fazer de cada vez de um jeito, cada canção de um jeito e não parecer que toda canção que tu canta é a mesma voz, no mesmo lugar, com a mesma intensão. Isso me incomoda bastante. Eu gostaria de ter um termo técnico para falar porque tem coisas técnicas que me incomodam, mas eu não sei dizer. Mas acho que é meio que isso, essa grandiosidade exacerbada no jeito de cantar, é uma coisa que me incomoda.

E que cantores que você tem por referência?

Para mim a Gal Costa, ela é a que eu escolhi porque tem inúmeras, milhares tanto no Brasil quanto fora, mas quando a gente pensa em música popular brasileira acho que a Gal Costa, ela tem exatamente as coisas que eu gosto na voz, ela consegue ser natural, ela experimenta muito em alguns momentos do que eu conheço dela e que a cada canção, a cada disco é uma direção totalmente diferente na forma de se colocar como intérprete, como cantora. E eu acho que é por isso que eu gosto tanto dela e por outras coisas também, tipo fora da música, mas que tem tudo a ver, a estética atrelada a isso. E o repertório, acho o repertório dela fantástico.

E pensando um pouco na voz na música popular, nesse tipo de som que você vem fazendo, que competência vocais, musicais você acha que são necessárias para fazer esse tipo de música?

Eu acho que afinação é uma coisa que eu gosto, não sendo um chato, mas é uma coisa que eu tento, que eu busco no meu fazer. Estou sempre ligado nisso, por mais que naturalmente as pessoas sejam afinadas, mas sempre chega um momento que tu tem que estar atento porque, sei lá, acontece esses pequenos erros. E também eu acho que tem que ter um certo embasamento, no sentido de que eu às vezes penso a voz como quando a gente argumenta uma discussão, em um debate, às vezes, sintetiza um pensamento, mas se te questionarem sobre aquilo tu tem que ter algum embasamento para defender aquilo. Tipo eu assimilo a voz a um argumento que precisa de toda uma sustentação para funcionar, para soar bem e isso sem padronizar. Eu acredito que eu gosto de muitas coisas distintas e consigo ver essas belezas em quase tudo, mas eu acho que está conectado com aquilo que você está fazendo e ter uma boa base é essencial para cantar.

E essa base seria composta do quê?

Eu acho que de pesquisa de si mesmo, não necessariamente estar em uma escola até mesmo se padronizando, mas conhecendo a tua própria voz, o teu próprio corpo e fazendo essas pesquisas sobre si mesmo, da própria existência enquanto artista, cantor, ou seja, lá o que for. Mas eu acho que é essa pesquisa que tem que se fazer de realmente tentar se conhecer.

Você falou duas coisas que eu queria entender em um outro contexto: sobre a pluralidade no canto popular brasileiro e sobre essa questão de perpassar a padronização ou essa pesquisa de si. Você acha que a partir do momento que a gente começa a ter o ensino formal de canto popular, há uma formatação das vozes?

Eu acredito que sim. Porque... não a voz necessariamente, mas a forma de usar ela. A voz ela é distinta de cada um, mas a forma como se usa ela acaba se padronizando. Porque se tu for pensar aqui no conservatório nós temos três professores e muitos alunos, estudantes e existem grupos de alunos que fazem aula com determinado professor. Se tu for prestar a atenção, ouvir mesmo e se colocar nesse lugar de fora, conseguir se afastar e perceber existe um nicho e esse nicho, às vezes, faz com que o cantor, todos os cantores tenham as mesmas intenções, busquem as mesmas estéticas, por mais que às vezes um cante forró e outro cante samba, tu consegue ver que se cruzam em algum momento, tipo esteticamente. Acho que assim acredito que padronize e não a voz necessariamente, mas a forma de expressá-la e de usá-la. Tinha mais alguma coisa que tinha perguntado junto com isso?

Sobre essa questão, se o canto popular, você acha que é justamente marcado pela questão da pluralidade e o lugar que vai formar cantores, formaliza, sistematiza?

Sim. Só que aí existe uma coisa também que para mim é isso, eu no momento estou aqui e sei que estou construindo dentro de um padrão que cabe também a mim, outro artista, descontruir. Então, é isso que eu penso, o padrão existe, está ali, tu precisa saber dos padrões, para mim é necessário, por muitas questões até sociais, eu me apropriar dos padrões também me emancipa de alguma forma. Eu saber que eles existem, que eu posso usá-los é bom, mas cabe a cada artista dentro do que ele tem para usar, construir da sua forma e descontruir para criar uma própria identidade. É bem vago isso porque são muitas questões, mas eu acho que sintetizando é isso assim, cabe a cada um a desconstrução desse padrão.

Você enxerga uma rotina na sua aula de canto?

Existe um esqueleto que eu consigo ver. Eu chego na aula, a gente aquece, a gente faz os exercícios que ela me passa que são rotineiros, que eu aceitei que ela me direcionasse a criar um tônus, fortalecer os músculos e tal. Então, tem uns exercícios que eu sempre faço para isso. A gente chega na aula faz isso, se eu tenho alguma dúvida, se aparece coisas, a gente conversa,

a gente tira dúvidas e como tem esse lance da prova que tem que cantar uma música a gente acaba cantando a música. Talvez essa seja uma parte que eu não gosto muito, desse lance de na hora de eu cantar ter alguém me dizendo: poderia fazer assim, faz assim talvez. Mas é mais ou menos essa a rotina da nossa aula, chega, aquece, faz os exercícios, a gente começa com respiração, depois vai para os exercícios de emissão e é isso, tem sido isso esses dois semestres.

Como é a respiração que vem se desenvolvendo?

É uma versão diafragmática, eu acho que é mais ou menos isso. E de alguma forma acho que cabe a mim, não sei... Eu entendi que tem que tentar na prática usar essa respiração e é uma coisa que é um pouco difícil para mim isso. Mas é isso, reconhecer os espaços que eu tenho onde o ar passa, sentir como ele passa e apoio também.

O que é apoio?

Tecnicamente eu não sei. Eu expando as minhas costelas e quatro dedos abaixo do umbigo eu consigo colocar isso para dentro. Eu acredito que tem muito mais coisas para eu desvendar, mas no momento é isso e funciona.

E essa questão da emissão, o que seria esse trabalho de emissão?

É também um lance de reconhecer espaços, só que... onde... a aprender a usar as ressonâncias também.

O que são as ressonâncias?

São esses espaços que a gente tem, para onde a gente pode direcionar a voz e sem muito esforço na emissão fazem que com que tenha volume. Então, tem espaços como esse do maxilar, tem dois furinhos aqui onde é um lugar de ressonância, o peito, a máscara.

Você citou alguns termos que são mais relacionados com a fisiologia da voz, você acha que é importante o aluno ser apresentado a isso, ter domínio dessas questões?

Eu acho que depende de cada um, o que tu quer fazer com esse aprendizado, com o teu canto, tipo tu quer ser um professor de canto ou quer ser um intérprete, um performer, um artista. Acho que vai de cada um, não necessariamente é algo obrigatório saber sobre fisiologia. Mas aqui traz muito isso, não é inconsciente, a gente nunca parou para falar só sobre fisiologia, mas ela usa esses termos e, então, eu me apropriei disso. Então, você tem que saber exatamente sobre o que eu estou falando, mas eu me apropriei disso.

Que termos você sente que são os que mais ela utiliza em aula?

São esses, da máscara ela fala muito, também ela usa muito palato, fala muito do palato, tem palato duro, palato mole tipo essas coisas que eu acho que ela usa bastante.

E que ferramentas você diria que ela usa para desenvolver as habilidades que ela trabalha com você? Você citou vocalizes, trabalho com respiração, o que mais? Ela usa algum que tipo de exercício, algum tipo de proposta? Como ela desenvolve esses exercícios?

Eu acho que é mais uma coisa... querendo ou não é na base da repetição. Ela vai tocar ali, vai fazer o vocalize e sei lá, depende do que a gente está buscando, mas ela vai dar a nota ali, ela vai tocar e se eu não fizer, se eu não soar minimante parecido com aquele, vai estar errado.

Então, você sente que tem uma sonoridade a ser atingida na aula dela?

Sonoridade eu não sei se é exatamente essa palavra, mas acho que ela busca que eu tenha a partir do que ela me passa um aproveitamento 100% daquela técnica, acho que é mais ou menos isso, mas é meio que na repetição, vai fazer, vai reproduzir.

Todos os exercícios que você faz, você sabe para o que funciona?

Acho que sim. Na verdade, deve ter alguns que eu não sei, mas a gente faz muito o exercício (vibração de lábio). E aí ela se baseia nesse exercício, tentando desassociar o som da voz do som que faz esse sibilado. O exercício é esse e serve não só para fortalecer as musculaturas que a gente usa para cantar.

Que habilidades você acha que são necessárias para a formação do cantor?

A primeira coisa, talvez, que eu traria é uma prática de conjunto entre cantores, acho uma coisa importante. Eu acredito que a prática de conjunto é uma coisa importantíssima, tocar com uma banda, o canto muda totalmente, quanto mais informação tem, mas precisa estar consciente de si, buscar uma coisa bem interior no jeito de fazer. Harmonia é uma coisa importantíssima e a aula de instrumento é um lance que tem que ter.

Instrumento harmônico?

É, acho que aula de instrumento harmônico é uma coisa muito importante. Te dá uma certa autonomia, para o cantor. Talvez eu faria umas aulas de apreciação, tipo vamos ouvir música popular brasileira, já que a gente está estudando música popular brasileira. Ouvir tudo o que puder, desde o samba da década de 1930 até a vanguarda paulista, tipo tudo. E o que se está fazendo agora na música popular brasileira porque não acabou nos anos 1990 a música popular brasileira. Seria um pensamento muito importante de se trazer para cantores que buscam uma formação. Entender onde a gente está, o que se faz hoje na música popular brasileira, quem são as vozes, como se colocam. Uma aula de apreciação, ouvir discos, ver documentário.

Você sente que a Bia segue uma abordagem didática ou metodologia?

Uma vez a gente conversou sobre isso. Eu não sei dizer, ela é pedagoga também. Então, eu acredito que sim, não que não é perceptível para mim, mas ela é sempre muito enfática e isso deve ter alguma a ver com a pedagogia dela. Não sei se é natural ou é um método.

Como é a sua relação com ela? A relação professora aluno, como se estabelece?

Eu acho que se dá bastante livre. Acho que a gente constrói uma coisa bem legal. Eu acho que até fora daqui eu poderia contatar a Bia para falar sobre música, para pedir algum auxílio para escrever um edital, para fazer alguma nesse sentido porque a gente se vê na segunda só, mas é sempre com bastante intensidade, para além das questões técnicas musicais. A gente traz questões que perpassam a filosofia, a arte, a gente conversa sobre arte, além da técnica...

Como é que você vê a questão das avaliações aqui no conservatório? Você tem clareza dos critérios pelos quais é avaliado?

Acho que cada professor tem os seus critérios. A Bia já rolou, sim, eu sei quais são os critérios pelos quais eu seria avaliado, inclusive pela minha expressividade para além da técnica, como é a expressão artística individual de cada um. Eu não sei, para mim é bastante pressão fazer essas provas, mas pela experiência da última prova eu senti que realmente pelo menos as professoras que foram que me avaliaram da última vez, elas estão ligadas em entregar o que eu fiz nas provas anteriores. Elas percebem realmente as pessoas e os seus processos e eu acho que isso é uma coisa bem importante. Por exemplo, a Ana, a professora ela falou milhares de coisas na minha prova assim que eu percebi que ela me percebeu, me olhou, tentou entender.

Você acha que aqui no conservatório os níveis estão pré-estabelecidos em relação às habilidades ou conteúdos visados ou isso e uma coisa mais individual do processo de cada um?

Eu acho que é bem individual, tem sido assim para mim. Eu tenho essa demarcação para o período histórico, mas em relação a técnica não senti que ainda tenha isso demarcado porque também eu estou cantando coisas muito similares até então, no samba, dois semestres de samba, agora é samba canção está muito no mesmo.

A Bia tem seguido com você aquela estrutura da...?

Sim, por enquanto é isso.

O que para você é técnica vocal?

Acho que pressupõe que alguém criou isso. Para mim tudo é consciência daquilo que se está fazendo, seja lá consciência que for. Para mim a técnica é tu estar consciente daquilo que está fazendo.

Você estava falando do caminho do repertório, você sente que esse caminho por si só já promove um desenvolvimento técnico e formativo do cantor popular ou ele só serve como um aliado do ponto de vista do conhecimento de apreciação e repertório?

Eu acredito que sim porque se aprende ouvindo, se reproduz e até uma coisa que eu não falei antes, mas eu acho que o cantor popular brasileiro, o cantor em geral no mundo ele aprende ouvindo e reproduzindo até certo momento. Eu não acredito que forme tecnicamente, mas esteticamente, acho que é uma formação válida.

Você sente que tem liberdade para flexionar o que você está aprendendo na voz ou o repertório que você está usando para a sua realidade como artista, como cantor?

Não sei se é uma coisa minha, mas eu não sinto que eu tenha essa liberdade no ambiente aqui. Talvez seja um lance se só de eu falar em algum momento, não gosto de usar minha voz assim, mas eu sinto que não tem uma abertura, não está escrito na testa das pessoas você pode não gostar disso, você pode não usar a voz desse jeito. E esse é o meu conflito ao mesmo tempo que eu posso ser quem eu estou pescando aqui essas ferramentas porque fora daqui eu faço outras coisas, eu uso a linguagem da música popular brasileira, mas eu faço coisas mais hibridas. Então, eu não sei se estéticas únicas são tão interessantes para mim, só que se eu falar isso eu não vou ter o que estudar aqui, que é isso que a escola tem para oferecer, tenho que saber transitar.

Como é que você vê a relação com as outras disciplinas além do canto? Você acha que está tudo integrado como uma grade pensada para a formação do cantor? Ou isso é meio que um quebra cabeça e você junta as peças?

Eu tenho dúvidas quanto a isso, mas eu acho que tem que ser muito autônomo para conseguir lincar essas coisas a tempo, não deixar para depois que acabou o curso, mas em tempo real conseguir fazer essas ligações. Eu acho que é uma competência individual, a gente não é muito direcionado, até porque acho que não existe essa ligação entre os professores. Existe a grade pré-determinada, mas ela está ali e aí você anda nesse trilho, mas não existe uma construção em grupo, do corpo docente...

Como é que, então, a partir de tudo o que a gente foi conversando, você avalia o conservatório?

Eu acho o conservatório muito importante, na real, tipo eu faço críticas, muitas, mas a partir do meu processo, mas acho que como um todo, no geral, é muito privilégio poder estudar nesse lugar e poder usufruir desse ambiente. Agora pessoalmente eu com certeza vou ter críticas quanto aos métodos, processo e tal. Mas no geral, eu acredito que é uma escola que está tentando preservar uma história e faz isso. E como toda instituição brasileira de educação tem seus problemas estruturais, mas no geral show de bola o conservatório.

SANTIAGO FACUNDOR ABILEZ RODRIGUEZ

28 anos

Aluno do Conservatório de Tatuí: 3º semestre

Entrevista realizada em: 28/05/19

Santiago, a primeira questão é sobre a tua caminhada com a música. Como foi até aqui?

Então, tenho 28, quando eu tinha 15 eu comecei a tocar violão. O meu contato com a música até este momento era muito pouco, assim como qualquer pessoa, de escutar música que está na rádio. Então, eu comecei a estudar violão e comecei a cantar muito pouco. Era muito mal, eu era muito ruim pra cantar, muito. Eu era muito desafinado, não tinha muito registro, só mais a voz falada.

E não tinha um registro muito grande e também eu não tinha muita expressão. Então, depois de dois, três anos que comecei a cantar um pouco mais e comecei a cantar também Murga, que é um estilo. Não sei se falei pra você?!

Eu acho que, não lembro se foi você ou a Amanda que comentou, que são várias vozes e tem percussão...

Isso. Então, eu comecei a cantar um pouco mais forte. Tipo, sabe, bem, bem forte. E aí, então, eu comecei a estudar a minha voz e comecei a entender um pouco mais o que eu estava fazendo. Um pouco mais. Ainda não tinha muita ideia do que estava fazendo. Mas comecei compreender um pouco mais e nesse mesmo ano, 2009, 2010, eu comecei a cantar em coro. Comecei um coro, no outro ano dois coros, depois três coros. E aí, depois de dois, três anos cantando no coro eu comecei a conhecer mais o que eu estava fazendo, é outra ideia, né? A Murga é coro, mas sem tipo /nhé/ canta bem forte assim. E quando, mesmo no coral você tem que ter outra abordagem da voz, outras possibilidades também. Então, eu comecei a ver como fazer, como usar minha voz de outras maneiras.

Depois de três anos, em 2013, eu decidi que queria estudar canto lírico porque eu tinha conhecido umas pessoas que estudavam em um colégio de coro. E eu gostava da técnica que eles tinham, e eu pensava que tinha um potencial, uma voz forte para cantar ópera, eu gostava da ópera também. Não era apaixonado pela ópera, eu gostava um pouco, mas gostava muito, eu fazia muito música popular. Sempre fiz. Então, nesse mesmo ano, eu comecei a estudar para

ser professor de música. Nesse mesmo ano entrei nas duas carreiras e comecei a estudar aí canto lírico. E a cada ano foi crescendo meu "apaixonamento" pelo canto lírico, eu gostei muito e acabei, "tipo" nesse mesmo ano, já cantando em um coro de uma ópera, uma ópera muito grande e continuei estudando muito. E assim, cinco anos eu canto oito, nove óperas de produções grandes do Uruguai, sempre no coro. E depois fiz personagens de solistas, mas para apresentações da escola mesmo, que tem umas produções mais como de estudante mesmo, não grandes, mas boas.

Essa escola lá ela equivale ao conservatório aqui ou é como uma universidade?

É terciária, mas não é universidade ainda. Eles estão querendo que ela tenha o valor de uma universidade, internacionalmente, mas não é universidade. Tem as coisas que é melhor, pra ópera mesmo é o melhor lugar para estudar no Uruguai. Porque a universidade ela te forma de uma maneira mais "solistica", mas não é tão específica para a ópera. Não tem atuação, poxa, não tem teatro, que é uma coisa muito importante. Então, isso. Eu fiz depois, no ano 2007, eu decidi viajar para Nova Zelândia e morei em Nova Zelândia um ano e dois meses e eu tipo, e eu deixei de cantar ópera. Eu só tinha meu violão e cantava todos os dias, como agora. Eu decidi, na verdade, deixar o ambiente, a formação erudita porque eu comecei a deixar de gostar muito o "clima", como se fala?

O ambiente

O ambiente, porque tipo essa coisa do ego "Eu sou cantante" (risos). Assim, às vezes eu fico... pessoas falam que ficaram dois anos pra ser um bom cantante, outras que se dedicam dez anos. Aí você pode começar uma carreira depois de dez anos de estudo, assim como, forte. E tinha pessoas que estudava dois anos que tipo "eu sou tenor, eu sou soprano, eu sou baixo" qualquer coisa. E eu comecei a olhar pra isso e comecei a pensar que não gostava muito desse ambiente, não era todo mundo, todas as pessoas, mas era uma coisa, assim, como no geral, que vem de fora também, que as pessoas, quando você fala: "Eu sou 'cantante' lírico", "Ah, você é 'cantante' lírico?!". Mesmo a pessoa que canta uma música popular.

E uma coisa que tem assim como que essa ideia, eu comecei a pensar, eu já sabia, mas comecei a afastar mais essa ideia de melhor: muitas pessoas que cantam popular, que o som é muito mais gostoso, muito mais bonito de escutar que pessoas que cantam lírico que o som, só porque eles cantam lírico, cantam forte, cantam com vibrato não é melhor. Eles só, tipo, uma maneira que tem que ser bem trabalhado, que não seja muito agressivo, que seja gostoso de escutar. E eu sempre gostei muito da música brasileira, desde criança.

Uma coisa maluca que meus pais escutavam: Caetano, Chico, Vinícius. E sempre, conheço umas músicas de Caetano, Chico, Vinícius, Tom Jobim, desde que tenho cinco anos,

uma coisa assim. E sempre cantava mais, gostava mais da música brasileira e tinha pessoas que me falam do conservatório e essa ideia começou a ganhar espaço na minha cabeça até um pouco em que eu "tava" em um restaurante e aí pensei tipo "eu quero ir pra lá". Eu falei com a Amanda, eu não conhecia ela, um amigo passou, me deu o número dela, e aí eu mandei tipo "Ah, eu sou o Santiago, um amigo passou o seu número pra mim. Eu queria saber como é o conservatório pra estudar e que música você está estudando" e ela me mandou um áudio (risos) tipo onze minutos falando todas as coisas: como era a vida, como era, tipo, os trabalhos, como era o estudo, os professores, os colegas, o conservatório, tudo assim, tudo. E gostei tanto que falei tipo "Uou (risos), muito, muito obrigado. Tenho muita vontade de ir pra lá agora". E a gente falou tipo o ano inteiro sem se conhecer e a gente continuou falando até que ficamos muito amigos, assim falando por WhatsApp. Até que ela me convidou para morar aqui mesmo. Então, eu já tinha, 'tipo', um lugar pra ficar, a casa dela é muito boa. Mas tudo isso foi o que aconteceu pra que eu chegasse aqui.

Santiago, como é que você vê a voz no canto popular brasileiro?

Ah, tem muitas coisas. Porque tem... canto popular pra mim é tudo que não é erudito. Tem sertanejo, bossa nova, baião, todos os ritmos, samba... Então, tem muitos tipos, e eu acho que eu não conheço muita coisa.

Mas você acha que é possível ver algumas características comuns nas vozes brasileiras populares?

Hum, parece mais o som do nariz, um pouco mais nasal no geral, assim, que acho que por isso também é uma questão da língua mesmo. Que a gente tem, você tem mais /ão/, que a gente, no espanhol, não tem isso. As vogais são só [a], [e], [i], [o], [u]. Não /ão/. Essas coisas aí que vocês falam que é mais nasal. Então, acho que também, como acontecem em muitas línguas, francês, por exemplo, ou inglês, eles têm mesmo, a língua deles é mais aberta. Então, eles têm uma maneira mais aberta de cantar pela língua mesmo. Então, acho que pode ser uma influência para que o canto fique um pouco mais perto do nariz que em Uruguai, que em outras... que em Uruguai por exemplo, Argentina, outras. Mesmo sotaque diferente, em Uruguai fica assim, a voz fica diferente. Os cubanos, por exemplo, em espanhol falam muito mais como *(grave na voz)* "Buenos días", um pouco mais assim *(volta ao tom normal)* e no Uruguai a gente fala um pouco mais assim. Então, tudo isso eu acho que, não sei se posso falar que tem uma identidade da voz brasileira, mas é sobre isso, uma coisa tipo uma voz mais nasal. Mas tem muitas coisas. É a doçura também, acho que tem como uma questão, doçura se fala?

O que seria?

Que seja doce

Delicadeza?

Delicadeza, sim. Por isso, mais delicadeza. Acho que outra coisa que gosto de muitos cantantes, essa delicadeza, sim.

E que voz você tem por referência?

Ah, não sei se tenho, mas eu sempre gostei muito da voz de Caetano Veloso, por exemplo, que é uma pessoa que eu tenho assim, como, eu admiro muito como poeta, como compositor musical e como 'cantante' mesmo. Aí depois Paul McCartney, assim como, pode ser uma coisa mais eclética, pode ser Caetano, Paul McCartney, Cesare Siepi, conhece? Um baixo italiano, dos anos 1950, 1960, 1970, que tinha uma voz de baixo, uma voz de baixo bem forte.

No lírico você fazia qual tipo de voz? Baixo ou barítono?

Baixo barítono na verdade, porque tipo, por exemplo Figaro, mais tipo baixo Mozzartiano, que eu cantei muito, que não é baixo mesmo. Que, você sabe que os baixos, são baixos, quando eles têm tipo 40 anos, 45. Então, eu comecei a estudar e minha professora, minha primeira, que foi a que eu mais gostei, uma mulher mais velha, tipo 70 anos, uma gênia, uma mulher muito assim, maravilhosa. Ela falou assim... vocês falam "pichón?" tipo, os filhos dos pássaros?

Passarinho?

Sim, mas, *pichón* a gente fala como os filhos pequenos dos pássaros

Tipo, o pequeno pássaro que vai ser pássaro. Então, ela falava "você é o pichón do *pichón* do baixo, você vai ser baixo quando tiver 45". *(Risos)*. Então, eu cantava, mas no começo eles tentam trazer seu registro mais pra cima.

E que qualidades vocais que você mais admira ou que você acha que são mais relevantes em um cantor? E por consequência, quais defasagens que seriam as piores?

As coisas que eu mais gosto, e que eu acho que todo mundo, mas, sem pensar muito nisso é o legato e o fraseado. É, que é a questão original. É a questão que faz tipo, você ser cantante. O timbre, mas o timbre é uma coisa que você pode controlar um pouco, pode escolher, que timbre você gosta mais, sua voz. Mas, a coisa mais assim, linda para escutar, que eu gosto mais, e que eu acho que os cantantes, os primeiros cantantes, assim como popularmente, mesmo na música popular, na música erudita, é o legato e o fraseado. Tipo, como você, uma frase pode se cantar de infinitas formas. Então, cada pessoa acho que tem sua maneira, os próprios timbres que essa pessoa faz, essa ideia, essa história que se conta, do princípio até o fim. Eu acho que são as coisas que eu mais gosto.

E o que seriam as piores defasagens de um cantor?

Acho que é a desafinação, que é o mais básico também. Se você não afina a nota, tipo, não é bom, assim, ninguém vai discutir isso. E depois, pode ser assim o contrário, seria não ter o legato, a voz fica muito estridente. Não é estridente... Sem união. Você compreende?

Sim

Ou com mudança de timbres. Que tem pessoas, eu acho, que tem muitas que são bons cantantes, tem técnica e tudo, mas eles não estão conseguindo ainda fazer uma, que todos temos. Eu acho também que às vezes consigo isso e às vezes não consigo, se fico um pouco mais distraído ou simplesmente não consigo porque preciso estudar mais, praticar mais, que é não ter o mesmo timbre do registro ou um timbre ao menos. O registro é mesmo, que faça sentido com o que você "tá" cantando. Uma voz muito escura, pra frente, com muito ar, muito apertado. Tem muitas vezes que isso não faz sentido, não é uma escolha, mas, é a única coisa que você pode fazer. Pra fazer não é preciso apertar, é preciso usar ar. Se eu não uso, eu não consigo fazer. Senão é outra coisa, sai fino ou sai um "Ah!" *(exemplo vocal)*. Inclusive, as pessoas que não sabem, não tem técnica, não sabem como é que se canta bem, eu acho que uma informação que chega à pessoa, que posso escutar sem saber nada de canto, e posso "Ah, ele canta bem, mas não estou sentindo nada".

Você acha que a aprendizagem formal do canto popular formata as vozes?

Ah, na verdade ninguém tem como saber. É que às vezes a coisa que "tá" fazendo agora, mas se olhar pra...

Mas você olhando, por exemplo, para os seus colegas aqui, cantores, você consegue perceber se tem uma certa homogeneização nas vozes?

Sim, pode ser. Mas acho, por exemplo, que a Bia respeita muito o processo individual e não é como uma máquina que fica "todo mundo vai cantar assim!". Se os professores, não conheço os professores, se todo mundo tem essa abordagem de respeitar o trabalho próprio, o timbre próprio, a forma que uma pessoa tem de construir seu próprio canto, eu acho que não tem porque ficar assim como essa máquina, como essa indústria. E também acho que, na verdade isso, as duas coisas vão acontecer. Acho que sempre que você tem um sistema pra ter uma tendência aí de todo mundo, ou muitas pessoas reproduzem isso. Mas também acho que as pessoas são muito, todo mundo é muito especial e tem seu próprio caminho, e sua própria vontade, assim como muitas pessoas vão produzir isso, essas mesmas vão tentar sair disso e outras vão tentar sair mais disso. Então, acho que as duas coisas vão acontecer e não vão acontecer *(risos)*.

Você sente, pelas suas aulas com a Bia, que ela segue alguma metodologia específica?

Sim, acho que sim.

Qual seria?

Ainda “tô” descobrindo. Porque, vamos supor, dois meses, tipo, um pouco mais de dez aulas, e não é tanto tempo para entender. E eu acho que porque as coisas que ela fala, ela tem que fazer com uma abordagem diferente comigo por causa do canto lírico. Ela sempre fala disso. Então, eu sei, porque eu falo com a Amanda, por exemplo, que as aulas dela são diferentes. Então, eu posso entender que ela, porque também tive muitas aulas de aulas de violão e canto, porque, mais de trinta alunos em três, quatro anos, ou quarenta, por exemplo. E eu também entendo como é, como uma pessoa trabalha quando ela “tá” fazendo, quando ela “tá” experimentando, que também acontece. Mas eu acho que se ela tem uma ideia sim, que é sempre um foco na expressão. E a respeito do processo individual com cada pessoa e também, com essa confiança na própria capacidade do aluno.

Você sente que as aulas da Bia têm uma rotina estabelecida? Uma sequência que ela sempre segue?

Mais ou menos.

Como que seria?

É a mesma coisa, eu sei para as outras pessoas ela tem uma rotina, mas...

É no seu caso mesmo.

Comigo?! Eu acho que ela tentou fazer alguns exercícios de vocalização e de respiração também, mas ela desistiu. Eu fazia muitas vezes a mesma coisa. Eu acho que ela tem muito, muito pra me ensinar de vocalização e respiração. Mas eu também fiz muito exercício de respiração, e de vocalização muitos anos também. Então, ela falou de boa “faz esse exercício *(exemplo vocal)”* e eu fazia porque já fiz muitos anos. E depois de cinco minutos ela falou “tá, tá, vamos deixar isso” *(risos).* Eu gostaria muito que ela me desses outros exercícios novos, assim, mais raros, que eu fique mais seguro, porque ela tem muitas coisas que eu não conheço. Então, comigo, a aula tem uma forma assim que eu canto e ela me dá umas dicas, mas não foi sempre assim. Não tem um padrão, uma ideia fixa que seja sempre assim. Vai mudando um pouco.

Que termos você sente que ela mais usa durante a aula?

Hm... pode ser expressão, sentir, expressão, é... conexão com o que estou cantando: se é mais falado, se é mais cantado, pensando na melodia, esquecer um pouco da melodia e pensar mais nas consoantes. Isso é o que ela sempre falou, os filtros da canção como diferentes abordagens, diferentes ideias, praticar mesmo a canção.

E como você descreveria essa questão dessa ferramenta dela dos filtros?

Ainda estou conhecendo, cada aula gosto um pouco mais, eu entendo um pouco mais. A princípio eu pensava que era mais, tipo, eu não conseguia entender isso, ela falava filtros da canção, mas achava algo mais abstrato. E com mais sentido na canção. Beleza, mas, não entendo. Mas agora, nessas últimas aulas, acho que ela "tá" mexendo um pouco mais com: "Agora você vai tirar o vibrato, vai cantar a canção inteira sem ele", "Agora você vai fazer /x/ coisa". Então, aí eu "tô" descobrindo um pouco mais, os processos, e a canção muda, todas as vezes é diferente. Então, "Agora, o que você sentiu?". Eu senti que preciso de um tempinho, não sei como fazer essa nota porque tem muito ar ou qualquer coisa. Então, eu "tô" gostando mais agora e entendendo mais o que ela quer fazer com isso de filtros da canção, de tirar mais profundamente o conhecimento da canção, que não é só a melodia, harmonia e expressão. Não, você pode fazer muitas coisas, tipo, pensando nas consoantes, pensando nas vogais, fazer tudo mais forte, fazer tudo mais suave. Então, tem um trabalho muito, muito gostoso, muito interessante.

Você já fez uma avaliação ou ainda não?

Sim, fiz.

E como é que você vê essa questão das avaliações?

Ah, eu acho que não tenho muita experiência com elas eu só tive uma. Ah, duas se você contar a primeira para entrar no 'conserva'.

E como foi a experiência nessas?

Ah então, minha primeira, eu não sei muito, sei que eles gostaram porque eu fiz a primeira prova. Eu não sabia se tinha sido muito boa ou se... fui bem ou se foi ruim, eu não sabia qual era também o universo das pessoas. Eu gostei, fiquei, tipo, tranquilo, seguro, eu me expressei, tipo, cantei com confiança. Eles falaram "Ah tal, você está dentro". Eu não sabia. Então, a primeira eu não tive muita devolução. Depois disso eu fui para o conservatório, fiz a matrícula, essas coisas. Encontrei a Bia e falei, ela falou "Ah parabéns, a gente gostou muito da sua voz". Eu falei "eu quero ser muito seu aluno". Então, depois, na aula, ela falou tipo, "a gente gostou muito da sua experiência, que você vem do canto lírico, que a sua voz é muito boa, a gente gostou muito da sua expressão" tudo isso. Mas, ela não falou muito assim, tipo, coisas técnicas, porque era só a primeira vez. E a primeira avaliação ela falou também que eu tive uma evolução, que não foi tanto técnica como foi a primeira vez, que foi pra me conhecer. Então, a devolução foi, assim, um pouco mais superficial. Foi bom, mas que, eu toquei violão. Então, ela achou que era melhor eu ter um acompanhante. Então, foi por ela não falou nada assim da técnica ou da expressão. Ela gostou muito, que era pra ser dez, mas ela me deu nove que era pra que eu me esforçasse um pouco mais, pra me incentivar.

Você acredita que há objetivos de aprendizagem definidos para cada semestre do curso ou o processo é mais adaptado a cada aluno?

Acho que é relativo a cada processo. Eu sei porque ela fala isso, que ela faz coisas comigo que não faz com outros e faz coisas com os outros que não faz comigo. Tem pessoas que cantam e que tem muito conhecimento de técnica, são muito afinados, mas não sabem muito o que estão fazendo; pessoas que sabem, mas que precisam saber outras coisas. Então, pra mim, eu acho que a gente "tá" descobrindo em todas as aulas, como qual é o objetivo, porque eu acho que não sei bem ainda. E acho que a Bia também não sabe, mas que não é uma coisa ruim. É uma coisa que a gente "tá" construindo, olhando o que acontece, pra onde é melhor. É porque é o primeiro semestre, então, acredito que a gente tem que se conhecer.

E você sente que você teve liberdade nesse semestre pra pensar o seu jeito de cantar, a sua interpretação, a sua escolha de repertório?

Sim, muita. Eu acho que eu gostaria de menos *(risos)* porque me parece ser melhor quando uma pessoa marca: "Você tem que fazer isso", marcando o que fazer para experimentar um caminho aí. Quando eu vou para a aula eu fico "Eu vou fazer o que você diz". Se ela me diz: "Não, você tem que deixar de cantar dessa maneira e cantar assim", eu vou fazer! Eu não vou ficar tipo: "Ah não, eu tenho minha técnica". Eu não vou falar isso. Eu estou em tuas mãos. Então, sim, muita liberdade. Eu tenho que escolher Noel Rosa num período de tempo, um tipo de música, mas do songbook eu falei "eu gosto disso, disso e disso", "Ah, então, dessas que você gosta? Essa eu não acho que é tão boa pra você porque tal... essa é melhor. Pode cantar pra mim? Então, sim, muito melhor pra fazer que do meu jeito, tipo, meu caminho, meu processo. E ela fala muito, quase em todas as aulas ela fala disso, quase todas as aulas.

Do seu processo?

Sim. De que é pessoal, de que a gente "tá" construindo, de que... Sim. De ter liberdade pra escolher e pra fazer, que não vamos mexer com a técnica por enquanto, porque ela sabe que eu estudei por um tempo e não é pra mudar ou desconstruir tudo, e pra aproveitar o que eu aprendi antes.

Você "tá" fazendo outras disciplinas também ou só canto?

Eu gostaria de fazer violão, mas não, só canto.

Teórica também você não "tá" fazendo?

Sim, harmonia, percepção.

Você sente que os conteúdos estão relacionados com a aula de canto ou é uma coisa que "tá" meio que cada um num canto e você tem que ir misturando tudo isso?

Ah, pra mim são coisas que sempre tão relacionadas, porque eu "tô" cantando uma coisa e "tô" aprendendo que a cadência, dois cinco um, acordes dominantes, substitutos. Eu olho dominantes e substitutos quando eu "tô" estudando uma canção eu sei melhor o que é. E, então, eu acho que, é sim, tudo "tá" relacionado, eu posso trazer o processo de uma coisa pra outra. Quando eu escuto uma canção que eu não sei a cadência, eu vou pra harmonia eu entendo. Mesmo em percepção, quando eu canto, estudo como cantar um acorde maior com sétima menor e eu posso olhar que tem isso na partitura e na melodia tem (exemplo vocal).

Como é que você vê a relação professor aluno nas aulas de canto?

Muito boa. Eu tenho uma relação muito boa com todos. Tô com o Marcelo em harmonia e percepção e o cara é muito legal, todo mundo gosta dele. Bia é também, tipo, gosto muito. E eu também estava acostumado de como eram as pessoas no Uruguai, em canto lírico, muito mais distante, assim como é o professor e o maestro que é assim "boa noite, bom dia, boa tarde professor". *(risos).* Já ela é como se fosse tipo amiga mesmo. Isso para o trabalho é muito bom, porque você tem muita confiança com a pessoa e pode falar "estou assim, me sinto assim". Eu gosto disso, não gosto disso.

Só falta mais uma questão. Como é que você faz essa avaliação geral do curso, do conservatório e das suas aulas?

Ah, o que eu gostei daqui no geral assim é de morar aqui, sai um pouco do conservatório mesmo, mas a vida é muito fácil, trabalho poucas horas, tenho muito tempo pra estudar. Todo mundo fica numa energia assim, como, muito foco no estudo, e com uma coisa assim como, que se contagia. Então, eu gosto muito, um ambiente muito bom para estudar. Porque, às vezes, por exemplo, você fica no Uruguai, mora com pessoas que não fazem música, são amigos, tudo bem, mas tenho muitas coisas para fazer: família, amigos, coisas como sair. E agora é como viver no meio da música mesmo, todo mundo, vou pra um lugar são músicos, moro com músicos, cantantes, incríveis *(risos)*. Então, isso é uma coisa que gosto muito, como o ambiente, a energia, todo mundo, como foco mesmo no estudo. Ah, e que o conservatório é de graça e é muito bom, que os professores são muito bons, e eu gosto de tudo isso. E "que coisa pra melhorar"?! Eu não sei na verdade. Alguma vez você vê algumas coisas como... que a cidade fique com mais atividades. Que tem o teatro, são coisas que reúnem todo mundo, mas por isso um pouco mais disso como, que os músicos possam trabalhar também fazendo música, uma coisa muito boa. Trabalhar fazendo música, tem as coisas, mas lugares que é mais coisa do governo, da cidade, eu não sei. Mas um teatro assim, que contrate músicos além do conservatório, para que os músicos tenham mais vontade de apresentar seus projetos, banda. Às

vezes, tem, que é novo, todo mundo fala que é novo. Então, a gente fica aqui estudando muito e tocando pouco.

JEFFERSON RODRIGUES DA SILVA

22 anos

Aluno do Conservatório de Tatuí: 1º semestre

Entrevista realizada em: 06/06/19

Jefferson, como foi a tua caminhada com a música, com o canto?

Cantar eu comecei mais ou menos por volta dos 10 anos. Foi sempre e até hoje é dentro da música religiosa, dentro da igreja. Até então, comecei num coro de crianças, aí depois e passei pra um grupo de canto, no caso eram menos pessoas, umas 4 pessoas cantando e isso tudo por volta de uns 5 ou 6 anos. Aí, depois, eu tive uma experiência de coral que daí no caso era um coral universitário lá na Uniso em Sorocaba e mais ou menos, não isso foi antes ... Na verdade, dentro desse tempo eu tinha mais ou menos uns 14 anos de idade e comecei a fazer o coral com o Maestro Cadmo, não sei se você já deve ter ouvido falar dele?

Sim, mas nunca participei de nada com ele.

Eu fiquei mais ou menos em torno de 1 ano e meio lá com ele no coro. Eram músicas populares, algumas eruditas também, era bem mesclado o repertório. Como eu "tava" com 14 anos de idade, era bem a minha fase de transição de voz e eu lembro que ele me colocou no tenor, mas eu não alcançava as notas e aí ele me colocou no baixo *(risos).* Fiquei ali e depois sai e isso foi acho que por volta de 2011, 2012... por aí, foi essa faixa-etária. Aí, depois eu comecei a cantar em grupo de oração, cantava na missa e no grupo de oração também. Em 2015, já nesse tempo tinha feito aula de canto em 2008, fiz o coral com o Cadmo e depois do coral fiz por volta de 2013 e 2014 mais um ano de aula. Aí em 2015 fiz o curso lá com a Poly (Pollyana Demori) e logo depois disso que eu acho que....Ah é, em 2016 entrei na faculdade e voltei à aula com a faculdade. Aí até hoje não tive intervalo, não parei. Desde então, quanto às experiências, sempre foram muitas essas dentro da igreja. Aí eu fazia, por exemplo, backing vocal em festival na igreja, cantava em festival, em algum ou outro..., mas a maior frequência era a missa e o grupo de oração sempre. Aí, teve algumas outras apresentações esporádicas nas escolas de canto que eu fiz, que eram apresentações em teatro, barzinho e tal. E agora, de uns 2 anos pra cá eu tenho cantado em casamentos.

Como é que você vê esteticamente a voz no canto popular?

Então, por experiência própria, como falei... Até comentei com o Edmo isso na semana passada, eu vejo que tudo o que eu trago, eu trago do que eu gosto, eu trago da música religiosa. Então, eu percebo em mim alguns vícios e algumas coisas. Diferente de outros cantores, eu percebo que esteticamente há algo um pouco mais suave, né? Comparado àquilo que eu tenho experiência é algo muito mais acho que interpretativo até mesmo, mas acho que ao mesmo tempo não sendo. Pra mim, é muito diferente assim. Eu lembro do gospel, daquelas questões de altura, tem as questões de improviso e tudo mais. Eu ainda não cheguei na parte de improviso aqui do canto popular, mas, até então, eu percebo muito isso. Logicamente que tem agudos e graves e tal, mas tudo muito numa naturalidade, acho que é essa a palavra, pelo menos o que eu interpreto. É muito na naturalidade e uma diferença que eu acho que é bem grande do gospel é que às vezes, na maioria das vezes pelo que eu escutei de MPB e de música popular e tudo o mais, a mensagem dela é muito mais ressaltada do que a voz ressaltada. No gospel, a voz é mais ressaltada do que a própria mensagem musical. Então, eu percebo muito isso, esse trabalho da mensagem, da interpretação enfim, mais ou menos isso.

Que referências musicais você tem? Não precisa ser popular, nem brasileira.

Hoje eu acho que em questão de interpretação, por exemplo, eu gosto muito da Ziza (Ziza Fernandes), sempre gostei muito dela. Assim, questão de técnica vocal eu gosto muito de alguns cantores como Jessie J, Alicia Keys. Eu particularmente gosto muito de referências de vozes femininas, mas de vozes masculinas eu gosto muito de cantar "All of You", mas eu acho que uma grande referência é John Legend. Essa música é muito desenvolvida na questão de interpretação.

Que qualidades vocais que você acha mais admiráveis ou mais importantes e por consequência que defasagens que são piores?

Gosto de ter expressividade na voz. Assim, eu gosto de ornamentos, mas acho que quando fica só ornamento ou domínio técnico, acho fica uma mensagem vazia e eu sou muito apegado a composição das coisas, principalmente a expressão daquilo, a expressão a transmissão da mensagem daquilo. Às vezes, ouvindo uma música que eu não conheço, por exemplo, esses dias eu "tava" ouvindo uma música de uma cantora africana chamada Nneka. Ela "tava" cantando junto com a Joss Stone, conhece?

A Joss sim.

A Joss Stone, também, nossa eu gosto muito dela. Eu não entendia nada, mas a mensagem você sentia, o sentimento a expressão dela ali na voz. Acho que isso pra mim é mais comovente assim, mesmo que seja uma coisa lisa. Mas isso pra mim é o que mais me chama a atenção.

Você acha que o ensino formalizado do canto popular formata as vozes?

Então, eu acho que essa questão como eu falei do MPB, é uma coisa muito de opinião mesmo, eu percebo pelo menos é que música popular de certa forma sempre traz histórias e sempre traz essa questão de às vezes você estar falando alguma coisa e, mesmo que não seja uma história que você tenha tocado ou experimentado, você "tá" falando o que você pensa de alguém ali. Então, eu acho assim, padronizar é difícil essa questão, porque pelo menos pra mim que "tô" chegando agora, já me é perceptível a visão que eu tenho e eu não posso generalizar, mas acho que, de uma certa forma, é perceptível você chegar no estudo de canto popular e perceber essa expressividade.

Por conta disso, então, eu acho difícil padronizar. Eu acho que a técnica, ela vai dar todo embasamento pra isso, mas enquadrar, deixar quadrado... Como eu "tava" falando do gospel, o gospel muitas vezes faz isso, de você fazer forminhas e encaixar todo mundo. Eu percebo que na música popular já nem tanto. Até mesmo ouvindo professores de canto, ouvindo alguns alunos e agora uma pesquisa um pouco mais aprofundada, porque nem mesmo na faculdade a gente se aprofundava tanto nessa área de pesquisa da música popular. Eu percebi muitas vezes, por exemplo, pra pesquisar as músicas eu via as diferentes interpretações que tinham e eu pensava "Caramba, pra onde eu vou? Qual é o certo? O Edmo estava falando disso na semana passada. São as mesmas músicas, mas interpretações tão diferentes umas das outras. Eu acho que isso é o bacana, sabe? Então, padronização? Eu acredito que não. A questão de ter um estudo específico é muito bom, porque vai te dar exatamente um embasamento pra isso.

Falando agora especificamente do Conservatório, por que você escolheu estudar aqui?

Por alguns motivos. Ele é muito conhecido por todo mundo, na verdade não só por isso, mas por causa que eu sabia a profundidade do estudo que eu teria aqui. Então, eu "tô" bem na região aqui. Eu moro bem próximo da região aqui e foi exatamente o que me fez querer estar aqui. Então, eu tinha tentado o ano passado e não deu certo. Tentei esse ano de novo justamente porque eu sabia do potencial do Conservatório tinha e também... e aqui na minha região não teria nenhuma escola de música que tem a vantagem que o conservatório tem. Também porque de certa forma o canto popular e o jazz são linguagens que eu ainda não me aprofundei e eu vi uma oportunidade, embora tivesse também o canto lírico. Mas não era uma linha que eu desejo trabalhar no futuro, tanto música quanto canto erudito, mas o que se aproxima mais é o canto MPB e o Jazz. Mas é por conta disso, principalmente por conta do ensino, conteúdo e tudo que é trabalhado aqui. Não só pela região, mas se for comparar no estado e no Brasil, a potência nesse sentido. Então, foi por conta disso, pela profundidade do ensino daqui.

Em relação a sua aula de canto, você percebe alguma metodologia específica que Edmo utiliza?

Ele sempre comenta comigo a questão do Belting, que foi o que ele estudou com o maestro Marconi. Então, percebo muito dele trabalhando nesse sentido e pra mim foi muito bom, muito bom mesmo e até ele comentava que desde o início das aulas, assim na primeira prova e eu notava em mim. Assim, a minha percepção via uma diferença muito grande no canto e até mesmo na fala e eu percebo muito ele trabalhando esse tipo de técnica. Eu também não conheço, desejo me aprofundar mais depois no futuro. Acredito que tenha outras técnicas que vão se aplicando a ela também, mas, até então, ele comenta muito do Belting Contemporâneo.

O que você entende de forma geral que seria essa abordagem?

Eu sei que foi uma técnica vocal desenvolvida por conta do teatro musical, visto que os atores quando cantam tem um desgaste muito grande por conta de horas de canto e às vezes não tem o tempo necessário de descanso necessário por conta de as peças serem próximas, as sessões umas das outras. Aí foi o desenvolvimento do maestro Marconi dessa técnica vocal. Isso é a história. É mais ou menos isso. Agora a técnica mesmo? O que o Edmo tem comentado um pouco é de tirar o esforço da região da laringe, de ser utilizada a faringe para o canto e algumas coisas assim que tecnicamente eu não sei dizer.

Você percebe uma rotina nas aulas com o Edmo? Uma sequência que ele costuma seguir?

Sim! Acho que desde o início, por exemplo, ele deixa claro que trabalha a região médio-grave e a partir disso ele foi sempre fazendo adaptações nas músicas referente a isso, mas sempre embasado na música. Por exemplo, quando eu cantei a primeira música, ela tem as partes mais agudas. Daí, ele foi mostrando a partir da técnica do belting como ajustar os agudos sem ter muito esforço e a partir daí uma música foi gerando bagagem pra próxima e aí foi facilitando quanto a isso. Mas sim, percebo sim. Foi sempre trabalhando pela música, mas também regiões específicas da voz: grave, médio e tal.

Que ferramentas ele utiliza para desenvolver esse trabalho?

Ele trabalhou comigo com exemplo vocal. Acho que foi a principal questão. Vocalizes também a partir de exemplo vocal, ele ia trabalhando vocalizes.

Você sente que você tem liberdade em relação à escolha de repertório e da estética da sua voz?

Então, na questão de repertorio ele me deixou bem livre pra que eu escolhesse. Então, as músicas que eu quisesse trabalhar foi assim, todos os músicos que a gente trabalhou fui eu quem escolhi. Eu ainda não tive essa oportunidade, mas eu não tive esse pensamento “Não, eu

quero trabalhar dessa forma". Até porque, como eu falei, eu "tô" no primeiro semestre e "tô" tentando me ajustar às questões. Eu acho que pra mim é bom nesse sentido pra poder entender, pra poder aprender também e até porque é quando eu fui tomando essa postura de "deixar-se modelar", digamos assim, eu fui vendo o quanto foi fazendo diferença pra mim. Nesse caso, cantar, pra mim, é muito mais esforço do que antes "Eita. Aqui eu "tava" fazendo coisa errada", digamos assim. Mas até, então, não. Pra mim é muito cedo. Eu percebo que eu não tenho tanta bagagem, tanto repertório e tudo mais. Ainda não cheguei a mergulhar de fato na música popular e no jazz. Então, eu acho que quando eu conseguir criar um repertorio, quando eu conseguir ter um pouco mais de "Ah, se eu fizesse assim", vou ter mais base em outras coisas e vou conseguir.

Como é que você vê a avaliação aqui no curso, pra poder ingressar?

Eu acho que a avaliação, a primeira que eu fiz, que eu não consegui vaga, foi muito boa pra mim nesse sentido, pois foi justamente de um feedback de questão vocal e foi inclusive o Edmo mesmo quem me disse e eu trabalhei a música e voltei e fiz a mesma música, inclusive. A questão era ajuste de tom e ele disse "Olha, não tenha medo de trabalhar o agudo. Vai mais para o agudo. "Tá" muito grave, trabalha mais agudo que acho que vai ficar bonito". Aí eu fiz o ajuste e trouxe pra segunda prova e até foi super de boa, foi tranquilo. Acho assim, a questão de avaliação, as duas avaliações foram tranquilas. Eu acho que a principal marca que eu tive é a questão de estar à vontade, e acho que não teve nenhuma daquelas coisas "enrijecidas", sabe? Nenhuma das duas vezes e acho isso super bom.

Você tinha clareza de que em que pontos você estava sendo avaliado?

Acho que na primeira, tanto em uma quando nas duas, eu percebi mais por esse detalhe do Edmo. Mas até então, eu acho que os critérios de avaliação eu não tive muita clareza. Nessa daqui acho que também não, até porque não me lembro de nenhuma explicação. Ah quais critérios, né? Fiquei até em dúvida porque a questão de interpretação nem "tô" pensando muito agora. A minha maior preocupação, até comentei isso na semana passado com o Edmo também, a minha maior preocupação agora é conseguir entender a técnica que ele tinha me passado. Então, assim, eu nem "tô" pensando na interpretação.

Você sente que há objetivos definidos de aprendizagem para cada semestre?

Eu acho que é mais subjetivo. Aliás, eu estou aceitando como subjetivo até então. Pelo que eu percebi até agora, que, até então, no início do curso... eu até fiz essa pergunta semana passada, quantas músicas normalmente se trabalha, porque, até então, não foi esclarecido nesse sentido e pra mim até hoje não ficou claro. Até então, eu vejo que é subjetivo à questão de cada aluno mesmo.

Como você vê a questão da relação professor-aluno aqui? Nas suas aulas com o Edmo?

Ah, eu acho super bacana. Eu acho que é uma coisa bem horizontal, sabe? Não é nada vertical, distante. Até então, porque depois da aula a gente sempre sai conversando por conta de dúvidas e eu tento sugar ao máximo possível, mas é super tranquilo. Ele é super tranquilo e super compreensivo também.

A última questão, como é que você faz uma avaliação geral da experiência aqui do conservatório?

Acho que a questão de aulas individuais. Isso superou muito a minha compreensão em relação ao Conservatório, eu esperava não só a questão da aula individual, eu esperava algo mais enrijecido. Mas não, até então, tendo sido assim muito livre. Acho que até porque minha experiência na faculdade foi assim e eu fiquei meio que .... Mas foi a questão de eu ficar mais a vontade de entender meu nível e a partir daí trabalhar dentro das aulas me fez evoluir. Não me sinto forçado a nada. Acho que na questão de melhoria, eu acho que poderia ter uma integração, pensar acho que numa integração maior entre os alunos do próprio curso desde o início. Por exemplo, se eu tivesse uma maior integração com os alunos, nem digo do Conservatório, mas do próprio curso, seria melhor pra mim, até mesmo pra ter esse feedback que no caso a gente “tá” tendo. Pra mim seria isso.

LISIANE DE LIMA ORMONDES

27 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 6º semestre

Entrevista realizada em: 16/05/19

Lisi, me fala um pouco da sua trajetória com a música, de onde você começou a cantar?

É, então, eu estudo música desde que me conheço por gente, comecei lá com os meus pais. Meus pais são músicos de igreja. Então, assim, tipo, só que o meu pai não ganha dinheiro com música. Ele não trabalha com música, ele toca na igreja, ele ensina na igreja. Minha mãe também. Mas...

Que denominação que é?

Congregação. Daí tipo, meu pai é carregado de uma orquestra lá. E minha mãe... desde criança tem música na minha casa. Então, meus tios são músicos na igreja. Vem tudo aí da família. Só que o que acontece? Quando eu era bem criança, não tinha essa coisa de música igual a gente vê hoje. Musicalização infantil, por exemplo, igual tem hoje, que você trabalha. Era o Bona. Meu pai deu o Bona pra mim e eu era obrigada a passar uma lição por dia, do Bona. A passar uma lição assim, digamos, solfejar inteirinha sem errar. E eu odiava porque era chato, né? Imagina uma criança de oito anos, que ele começou a ensinar as notas pra mim com desenho, aquelas coisinhas, mas não era muito lúdico não. Era tudo muito assim... Então, assim, meu pai gostava e... eu adorava cantar. Cantar, eu sempre gostei de cantar. Pegava o violão, ele começava a cantar junto comigo, eu adorava. Mas a questão de aprender mesmo eu já não gostava muito, porque não era aquela coisa que me chamava atenção. Mas, enfim. Aí ele falou... só que eu queria chegar num resultado, digamos assim. Eu tinha vontade, eu via alguém tocando, por exemplo, piano, tocando instrumento. Assim, eu queria chegar naquilo. Mas eu odiava o processo porque era muito chato pra mim que era criança. Mas, mesmo assim, eu fazia tudo o que o meu pai falava pra eu fazer.

Só que, daí o que aconteceu, tem pessoas que quando acontece isso a pessoa fica com raiva e não quer mais saber, depois de uma certa idade. Eu não, eu fui aprendendo. Até que quando eu comecei no órgão, que eu comecei a tocar mesmo, que eu comecei a tocar aquelas coisinhas, aqueles métodos todos, é que eu comecei a pegar gosto porque já saia um resultado, poxa, tocando. Daí, "tá" bom. Só que eu, mesmo assim, eu não tinha intenção de trabalhar com música, eu achava que música era *hobby*. Por quê? Porque os meus pais não trabalham com

música. Eles têm música desde criança, eu tenho lá dentro de casa, mas meus pais... não é o ganha pão deles, digamos assim. Então, achava que não daria certo também. Música era só hobby, não dá dinheiro, essas coisas tudo. Só que daí, o que aconteceu: eu fiz outras coisas, estudei outras coisas, e aí, quando eu entrei na adolescência... Só que eu era muito tímida, tinha uma timidez assim, imensa. Eu era aquele tipo de pessoa grudada com a minha mãe. O que me ajudou a perder essa timidez foi o fato de eu começar a cantar.

Daí, meu pai mesmo, por exemplo, ele tirava uma música lá comigo. Eu cantava com o meu pai. Na hora que chegava uma pessoa, meu pai queria mostrar eu cantando, por exemplo, eu me escondia *(risos)*. Eu não queria, eu tinha vergonha, eu morria de vergonha. Só que eu tinha referências, assim, eu comecei a escutar, principalmente gospel. Eu escutava muito gospel. Então, eu tinha referência de cantoras que eu achava muito legal e eu tentava imitar, fazer igual. Tanto que hoje eu tenho bastante influência do gospel. E daí, o que aconteceu: quando eu tava no ensino médio, eu era aquele tipo de pessoa tímida, mas eu gostava de tirar sempre as melhores notas. Se eu tirava um nove e meio, por exemplo, eu questionava "Por quê? O que eu errei que eu tirei nove e meio?". Esse tipo de coisa. É... Eu queria sempre saber, sempre melhorar.

Aí quando eu "tava" no ensino médio eles fizeram um sarau na escola e nesse sarau todos os alunos que participassem, que apresentassem alguma coisa diferente na questão artística, ganhavam um ponto na média das disciplinas. E eu falei "Cara, eu preciso participar agora, né?". Eu tinha quinze anos, mas eu era bem vergonhosa. Eu sempre fui o tipo de pessoa que não ia no banheiro na escola porque eu tinha vergonha de pedir pra professora pra ir ao banheiro. Eu segurava até a hora do intervalo pra não precisar levantar e passar na frente de todo mundo, pra mim isso era difícil demais. Daí, essa professora que organizou o sarau veio e falou isso e eu falei assim "Não, eu tenho que participar". Daí que eu comecei a ensaiar uma música e, na primeira apresentação do sarau, mas eu tremi igual uma vara verde *(risos)*. Eu lembro que eu cheguei, assim, estavam todos os alunos que iam apresentar. A gente "tava" lá atrás do palco, lá, cortina fechada. E eu abri uma frestinha da cortina, olhei... Lotado, mas lotado de gente.

Daí tinha uma escadinha lá trás, tinha gente em pé na escadinha, tinha um monte de gente. Meus pais na frente, logo na primeira fileira assim, meus pais, minha família, minhas primas. Falei "Ah, eu não vou participar". Daí uma amiga minha, disse "'Você vai! Imagine, Lisi. Você já ensaiou todos esses dias". Só que mesmo no ensaio eu sofria, nos ensaios, imagine, eu ficava vermelha, eu sentia minha orelha queimar de vergonha, porque eu "tava" cantando, tinha só as pessoas ali que iam participar no ensaio, mas mesmo assim eu já tinha vergonha.

Então, quando eu vi tudo cheio eu falei assim “Eu não vou”. Daqui a pouco minha mãe me chamou “Lisiane vem cá. Você ensaiou, você vai participar agora, “tá” todo mundo contando. “Tá” lá na programação seu nome, você não vai participar? Você tem que participar”. Tudo bem, participei. *(Risos).* Só que na hora da apresentação, foi como... na hora que falou meu nome, que eu entrei, é... Eu toquei e cantei né? Então, eu fiz o acompanhamento no teclado e “tava” o microfone aqui *(gesto).* Eu lembro assim, que eu tremia, eu tremia, só que no DVD não apareceu. Eu tenho o DVD até hoje. Daí esse sarau foi apresentado mais uma vez depois, e depois mais uma vez ainda. Ou seja, foi apresentado três vezes o mesmo sarau. Então, eu apresentei três vezes.

A partir daí, eu tenho um amigo meu que é pianista, desde antes do sarau ele falava pra mim “Lisi, vamos tirar umas músicas aí, vamos cantar e tal”. Eu tinha vergonha. Eu cantava com ele, mas eu não cantava em público. E aí que ele ficou sabendo que eu me apresentei no teatro, no anfiteatro da escola, e cantei, ele falou assim: “Lisi, agora você se soltou pra cantar em público, que eu vi no vídeo lá, “tava” lotado aquele negócio. Não é possível que você não vai cantar agora. Vamos tirar umas músicas, vamos cantar e tal”. Resumindo: comecei a cantar.

Só que mesmo assim, no comecinho, sofria um pouco. Fiz alguns casamentos de graça, que eu comecei a ser chamada pra cantar em casamento. Aí sempre tem aqueles casamentos que você faz de graça no começo. E esse amigo meu, ele cobrava, ele já cobrava, ele já era assim, desde os treze, catorze anos ele já trabalhava com casamento. E ele dizia “Lisi, olha aqui. Nós ‘tamo’ ensaiando, “tá” vendo quanto tempo a gente “tá” perdendo aqui, a gente “tá” gastando pra gente organizar essa música e deixar ela bem certinha? Então, você não vai cobrar nada?” Então, ele começou a falar isso pra mim. E foi indo até que eu comecei a pegar gosto mesmo, assim. Lógico, o frio na barriga nunca passa, né? Sempre vai ter um frio na barriga quando vai cantar, mas assim, eu perdi aquela coisa, sabe, aquela coisa que prendia assim. Eu comecei a cantar direto.

Só que mesmo assim eu não achava que ia trabalhar com música. Terminei o ensino médio, eu queria fazer arquitetura. Só que antes de fazer arquitetura eu fui fazer edificações no Paula Souza. Me formei em edificações. Assim, porque a minha intenção era trabalhar em construção civil. Me formei na edificações, só que quando eu fiz estágio, que eu fui vivenciar, né, eu falei “Ah, não! Volta, volta *(Risos)* Não é isso que eu quero”. Então, foi a melhor coisa que eu fui fazer, foi eu fazer edificações. Eu fui fazer estágio com uma arquiteta. E essa arquiteta, eu via ela trabalhando, eu ajudava ela em tudo. Então, eu percebia o estresse, eu percebia tudo ali. Falei “Não, não dá. Não é pra mim”. Ainda bem que eu fiz edificações, mas

enfim. Aí, só que o que aconteceu: eu comecei a dar algumas aulas particulares, só que as aulas particulares não...

De música?

É. Não cobria as minhas despesas. Então, eu comecei a trabalhar na farmácia. Trabalhei um ano na farmácia, depois trabalhei num mercado, de caixa. Até que eu peguei, sai do mercado, porque começou ter bastante procura nas aulas particulares. Aí eu falei "Ah, vou arriscar". Sai do mercado e comecei a dar bastante aula particular. Depois, logo depois, abriu uma escola de música na minha cidade. Fui chamada por essa escola de música e comecei, assim começou. Daí eu comecei a fazer educação musical só que hoje eu tranquei a matrícula lá, mas eu fui até o terceiro semestre eu fiz, daí depois eu tranquei. Mas daí, o que aconteceu: abriu concurso na minha cidade. Um concurso pra dar aula na prefeitura pra criançada, de música, porque lá eu sou instrutora de musicalização. Daí abriu esse concurso e eu passei e primeiro lugar. Daí passei, a vaga era minha. Fui chamada pra trabalhar, comecei, faz três anos e pouco agora que eu tô na prefeitura. E isso depois de ter trabalhado na escola de música. Trabalhei em escola particular, trabalhei no Colégio Dom Bosco, antes ir pra prefeitura. E assim, eu trabalhando na prefeitura fez eu me apaixonar mais ainda porque eu percebi que "Puxa, as crianças chegam na escola cantando certos tipos de música...". Não sei se você viu uma publicação que o Diego Garbin fez esses dias.

Não.

O Diego Garbin fez uma publicação bem legal esses dias a respeito disso. "Pô, brasileiro não gosta de música, gosta de refrão". Então, assim, eu percebo que a criançada chega cantando. E qual é a minha missão? Pegar, mostrar pra eles coisas que eles não veem na mídia. Na minha cidade lá, a prefeitura, as crianças do primeiro ao quinto ano tem aula de música no currículo.

Que legal.

Então, digamos: eles têm duas aulas de artes na semana, uma dessas aulas de artes é música. Daí, entra eu e os meus colegas lá, que a gente trabalha. Eu trabalho em duas escolas com musicalização infantil, do primeiro ao quinto ano. Agora entrou na educação infantil também, musicalização. E eu trabalho também no centro educacional. Tem duas turmas de canto coral. São crianças e pré-adolescentes. É um coral infanto-juvenil, bem dizer. Daí, eu tenho duas turmas lá, daí o que a gente faz, eu junto eles todos.

Aí a questão de cantora mesmo, eu fiquei cantando em casamentos, em eventos desse tipo. Daí, ultimamente eu comecei a cantar, porque igual, hoje em dia a gente é obrigado a cantar até coisa que a gente não gosta. Alguns tipos de música eu me recuso a cantar realmente. Às vezes, chegam pra mim e falam assim "Ah, vai ter o evento lá, daí você pega aquela música".

Assim, “Não! Essa eu não vou cantar!”. E eu me recuso mesmo. Tem umas músicas que não tem condições. Sai totalmente fora da ética e moral da gente né *(risos).*

Hoje em dia é bem complicado. Mas, assim, tipo, sertanejo eu ‘tô’ cantando. Funk eu não canto não *(risos),* mas o sertanejo eu ‘tô’. Aí eu faço algumas participações em alguns eventos, em festa à noite mesmo. Faço baile também. Então, digamos assim, minha vida durante o dia é dar aula durante semana e vir para o conservatório.

O Conservatório eu entrei em 2016 né. Quando eu entrei aqui, o conservatório na verdade era um sonho desde quando eu era novinha. Só que eu não tive condições de fazer antes o conservatório. Então, não teve como eu fazer antes. E quando eu trabalhei em farmácia, trabalhei em... não tem condições porque você trabalha de segunda a sexta e não tem como.

E por que você queria vir para o Conservatório de Tatuí?

Então, o conservatório, meu pai estudou aqui. O meu pai estudou aqui clarinete durante um tempo e ele falava muito do conservatório. E eu tenho uma amiga que desde pequena ela estudou aqui, ela se formou em piano aqui. Eu ouvia ela tocando, achava a coisa mais linda. Daí, o que aconteceu, eu pesquisava muita coisa sobre o conservatório por mim mesma e na minha cidade o conservatório é muito falado.

Então, assim, era minha vontade vir pra cá porque, digamos assim, eu pensava comigo “Nossa, lá eu vou ter a oportunidade de conhecer mais coisa, de aprender muito mais coisa”. Porque, lógico, eu estudei música desde criança, meus pais entendem de música, tudo, mas eles não trabalham com isso. Daí, aqui, o que eu escutava falar: “Ah, lá em Tatuí o povo respira música. É aluno estudando música pra tudo quanto é lado”. E daí eu falei “Não, eu quero entrar aqui. Eu quero entrar no conservatório”. Só que eu tinha muita vontade, só que eu não podia fazer. Então, a partir do momento que eu comecei a dar aula de música mesmo, que eu entrei na prefeitura, que eu passei, fui registrada, porque nas outras escolas eu trabalhava por contrato. No momento que eu fui registrada na prefeitura, daí, lá eu posso pegar... eu tenho vinte quatro horas aulas, é o mínimo que eu tenho de carga horária, eu posso pegar até quarenta se eu quiser. Mas, que se eu pegasse o mínimo eu percebi que eu conseguiria juntar essas aulas em três dias, e sobravam dois dias pra fazer. Falei “é agora”.

Aí antes de vir pra cá e fiz aulas com o professor Dauri. O professor Dauri ia nessa escola de música que tinha na minha cidade lá. Ele ia dar aula de guitarra lá. Eu comecei a fazer aula de harmonia com ele. Porque eu não tinha noção de harmonia boa. Eu não tinha noção nenhuma. Eu aprendi, era tudo erudita o que eu aprendi. Então, eu fiz aulas com ele, pedi pra ele me ajudar ali. Ele me preparou bastante pra entrar aqui. Porque quando eu comecei, quando

eu cantava, eu sempre tive uma percepção, questão de percepção musical eu sempre fui muito boa porque eu vivenciei desde criança. Mas, a questão da pegada popular eu não tive.

E como você enxerga essa questão da qualidade da voz no canto popular?

Então, como eu falei pra você né. O lírico, eu tive uma base muito boa... no gospel. Daí, depois eu fiz um pouquinho de aula de lírico com uma outra professora, antes de entrar aqui, enfim. Então, eu cantava, por exemplo, era tudo, qualquer coisinha era só de cabeça, por exemplo, assim, só que antes de entrar aqui eu não cantava sertanejo ainda. Antes de eu entrar aqui eu não cantava sertanejo, eu não cantava essas outras coisas. Eu falo que o conservatório ele abriu isso pra eu cantar essas outras coisas também. Porque a minha voz era fraquinha, eu via minha voz como fraca. Então, quando eu escutava certas músicas, digamos assim, eu ouvia aquelas músicas que pegava aqueles agudos com aquela voz encorpada, forte, eu achava "Nossa, eu não consigo cantar isso. Quer dizer, eu até consigo, mas não vai ficar bom na minha voz. Minha voz não é pra esse tipo de música". Eu tinha muito isso na minha cabeça.

Então, quando eu comecei a fazer aulas com o Dauri, ele começou a puxar eu pra esse lado. Daí eu comecei a fazer uma bossa nova. Mas uma bossa nova ela até encaixa, ela é aquela coisinha mais leve, né? Então, foi assim. Aí o que aconteceu, quando eu entrei aqui, que eu comecei a fazer aulas com o Edmo... O Edmo, ele trabalha todo aquele, eu falo, eu sempre falo que eu me identifiquei muito com essa técnica dele, porque me ajudou, não só pra eu cantar MPB, mas pra cantar outras coisas também. Então, assim, quando, antes de entrar aqui, já tinha essas músicas: sertanejo, um monte de coisa. Mas, eu não achava legal na minha voz, porque a minha voz era fraquinha. Eu falava "Nossa, eu vou cantar isso lá ninguém vai gostar né". Então, eu tinha muito isso comigo.

Quando eu comecei a cantar bossa nova, eu entrei aqui e falei "Nossa, vou entrar lá cantando só bossa nova *(risos)*, porque é o que dá certo pra minha voz". Eu pensava comigo assim. Só que quando eu entrei aqui, eu via assim um mundo na minha frente, porque eu cheguei aqui, logo de cara fui assistir umas aulas de prática, eu não podia fazer prática ainda, mas fui assistir só aulas e eu "Meu Deus, olha o que esse povo faz. Vou passar apuro aqui. Vou passar apuro".

Então, assim, ali eu já fiquei meio assim, sabe? Então, assim, eu falei "Meu Deus" eu vi que era muito mais do que eu pensava. Porque quando eu cantei na prova, eu cantei Wave, Tom Jobim, e daí as outras duas músicas lá que eles pedem que faz tantos anos que é a mesma música, que é Estrada do Sol e Carolina

Quando eu cantei aquelas músicas na prova, a Ana Malta, na hora da minha prova, na hora que eu terminei de cantar, ela falou assim "você tem uma voz forte!" Então, ela já meio

que captou na hora assim. Por causa da minha colocação de voz. Entendeu? Daí, o que aconteceu, eu percebi que, quando eu comecei a fazer aulas com o Edmo aqui, que bem no começo, logo de cara eu não conhecia os professores. Então, tanto fazia o professor que eu caísse né. O importante era ter o horário ali que encaixasse ali pra mim. E o horário que encaixou foi com o Edmo. E o Dauri falou na hora pra mim "Você pegou com o Edmo". Ele falou assim "Olha, ele vai trabalhar bastante essa questão da sua voz encorpar, você reclama bastante", porque eu reclamava para o Dauri. "Você reclama bastante de algumas coisas que você acha que não dá certo na sua voz. O Edmo vai te ajudar nisso".

E percebi que deu certo. Daí, eu lembro que ele começou a fazer os exercícios comigo e logo quando ele entrou no *speaking*, porque ele gosta de pegar lá no *speaking*, nos agudos, aquela voz encorpada só que aguda, ele foi subindo no piano assim, tocando a nota, e eu percebi que eu cheguei no Ré e eu falei "Meu Deus!"

Daí o que aconteceu, tinha uma música da Beyoncé que eu sempre gostei, que é *Listen*. Essa música é muito legal. E eu sempre achei linda essa música, só que tipo, não é pra mim. Nunca nem tinha tentado cantar, nem me atrevia. O que aconteceu: peguei, comecei a tentar cantar essa música e saiu perfeita, subi para o agudo lá em cima, aquela voz... Falei "caramba!". Então, assim, abriu um mundo na minha frente sabe?

Antes de eu entrar aqui eu não tinha essa noção, do universo que é isso aqui. Aí o que aconteceu, daí como eu comecei a fazer essas vozes encorpadas, mais encorpadas, o pessoal lá em Capão, sempre surgia um convite pra eu cantar, pra eu substituir algum cantor, banda, ali na minha região sabe, sempre alguém me ligava e eu sempre recusava porque eu falava "Não vai ficar legal na minha voz". Lógico que teria ensaio antes, e tal, mas eu achava que o pessoal não ia gostar. Falei "Caramba, eu vou tentar cantar essas músicas". Daí comecei com baile. Daí eu percebi que ficou muito legal. Cantei num evento, em Itapeva, eu falei "Caramba, que máximo, né?". Daí, depois que eu cantei nesse evento, daí já surgiu convite pra eu fazer sertanejo. E daí eu entrei, comecei com uma dupla lá de Itapeva. Eu era backing vocal e nos intervalos eu cantava pra eles. E tipo assim, nossa, aí eu percebi o quanto de diferença.

Então, aqui abriu porta pra mim, não só para o MPB, jazz e tal, mas pra tudo. Eu percebi que eu posso cantar qualquer coisa, sabe? Então, assim, hoje, até eu conversei esses dias com a Melissa, eu percebi que assim, algumas músicas, por exemplo, internacionais, a minha dificuldade, às vezes, é no inglês. Mas quando eu pego, trabalho o inglês na música, consigo cantar normalmente porque ficou perfeito pra mim. Então, abriu o mundo. Tanto que, tem gravações minhas mais antigas cantando... Eu não me reconheço mais, eu não reconheço mais a minha voz. Tanto que esses dias atrás, 'tava' o meu pai lá com o celular e uma gravação que

eu gravei num estúdio uma música, faz tempo já. E quando eu ouvi, falei “Quem é essa pessoa?”. *(Risos).* Não sou eu. Aquela voz fraquinha, afinadinha, bonitinha, mas... Sabe?” Bem água de salsicha. E assim, eu vejo o quanto que abriu, entendeu? Então, melhorou bastante essa questão da minha voz, assim. Então, abriu pra um todo assim.

Que qualidades vocais você mais admira? E também o que você acha que é uma pior defasagem numa voz?

Ah, eu acho bonito potência... Potência eu acho muito legal. Bom, tem as coisas que são ‘base’ né? Afinação, potência, também identidade, acho que é bem legal assim. Ter uma identidade própria. Porque tem pessoas que cantam que puxam muito do outro artista, que às vezes são praticamente cover. E eu não acho tão legal. Eu acho legal quando você pega uma música e você faz aquela música ser sua.

E o que seriam defasagens pra você?

Os piores defeitos? Ah, se dúvida falta de percepção, que causa desafinação. No caso, quando a pessoa, por exemplo, força demais a voz, muitas vezes quer demonstrar potência, quer demonstrar ter uma potência que às vezes ela não tem e ela acaba forçando e acaba, isso, pra quem “tá” assistindo não fica legal. Às vezes, quando “tá” suavezinha, quando “tá” ali dentro da sua limitação fica muito mais do bonito.

E que vozes você tem por referência?

Vozes que eu tenho por referência? Nossa, sem dúvida Beyoncé, Whitney Houston. Falar brasileiras também, Gal Costa, gosto muito da Gal Costa. Eu acho que assim, eu gosto muito de voz encorpada, essas vozes encorpadas.

Você acha que a aprendizagem formal do canto formata as vozes?

Em alguns casos sim. Eu percebo que algumas pessoas aqui no conservatório... eu vejo às vezes algumas pessoas que cantam de modo muito parecido com outras. Eu vejo muito isso quando eu vou assistir as provas, por exemplo. Prática, provas de... Enfim, canto. E eu já cheguei a comentar com o professor isso, inclusive. Eu falei “nossa, parece que as vozes ficam iguais, ficam parecidas né?”. Cheguei a comentar, mas assim, tipo, em alguns casos, não é todo mundo que fica igual. Eu percebo, assim, que tem alguns cantores, não é nem questão dos professores, nada, né. Mas assim, tipo, tem cantoras aqui no conservatório que eu admiro muito. Alunas que estão aí bem mais avançadas que eu. Nossa, admiro super. Mas, assim, mas tem sim algumas pessoas. Só que alguns casos, não são todo mundo.

Você consegue enxergar uma rotina nas suas aulas de canto?

Tem. Ele sempre começa igual você vê. Ele começa sempre com exercício, ele sempre tem essa questão do encontrar aquela voz novamente, pra ele ver se eu ‘tô’ lembrando da

colocação da voz. Ele faz um procedimento de exercícios e depois ele pega a música. Então, assim, tem sim uma rotina.

Esses exercícios que ele utiliza, você sabe pra quê, especificamente, que estão sendo utilizados?

Sim. Quando eu fico com dúvida, assim, em algum exercício, eu acabo perguntando pra ele. Porque, às vezes, alguns exercícios ficam... acabam ficando vago. "Ah, mas esse exercício é pra quê?" E aí eu acabo perguntando pra ele. Mas na maioria dos casos ele explica muito bem. Ele fala assim, bem detalhado. Fala assim "Olha, esse exercício eu vou fazer pra você trabalhar a musculatura tal, pra você encontrar a sua voz nessa região e tal". Ele sempre dá um jeitinho de explicar. Mas como não entendo às vezes eu pergunto.

E que ferramentas você diria que ele usa para desenvolver as aulas?

Ele gosta muito de exemplificar. Ele gosta muito de, acho que você viu hoje, ele sempre gosta de mostrar. Assim, ele tenta mostrar na voz dele e tenta fazer a gente reproduzir. Ele mostra, por exemplo, a diferença de um som na voz dele e tenta fazer a gente reproduzir pra entender o que ele quer. Ele sempre usa através de exemplo. Ele usa vocalize também, mas é bem mais o exemplo.

Você consegue dizer uma abordagem metodológica que ele usa nas aulas dele?

Sim. Na maioria das vezes sim. Ele cita, ele se especializa muito no Belting. Então, assim, eu percebo que é uma coisa que ele gosta bastante, tanto que ele dá muita... Muito exemplo pra gente de cantores que usam o Belting. Então, assim, ele fala "Ah tal cantora fez isso. Você viu que ela fez isso? Aqui ela fez o Belting. Você viu que ela jogou lá pra trás? Jogou a voz pra trás. Ela abriu bem a boca pra fazer esse [o]". Ele gosta muito de analisar esse tipo de coisa. Então, assim, ele baseia bastante mesmo no Belting. Tanto que ele se especializa, ele vai fazer aula, ou ele mesmo vai se especializar direto. Enfim. Ele trabalha bem em cima disso mesmo.

E o que você diria que é essa técnica do Belting?

Bom, pelo que eu entendo, não sei se eu vou saber, assim, explicar, mas pelo que eu entendi é uma forma de você cantar, você conseguir alcançar notas. Às vezes, talvez que você não tinha capacidade pra alcançar, mas o Belting mostra que você consegue chegar lá de forma confortável, sem forçar a voz, sem cansar. Tanto que, segundo o Edmo diz, é muito usado em musicais, porque em musicais os cantores atuam além de cantar, e aí tem que se movimentar bastante. Então, assim, é uma técnica que é usada por cantores americanos, principalmente. Ele dá muito exemplo da Beyoncé mesmo pra gente. Ele já mostrou vídeos dela, falou assim "Olha, aqui você viu? Ela "tá" fazendo um [o], mas ela "tá" abrindo a boca para o [a]". Então, assim,

ele falou assim “Ela faz confortável, a voz sai limpa”. Então, eu acredito que o Belting é isso. Ele é pra trabalhar, ele ajuda a encorpar a voz, ele ajuda a sua voz a ficar mais forte digamos, a ter uma força maior assim, mas sem prejudicar a gente, sem a gente sofrer pra fazer aquilo.

Como você descreve a questão das avaliações aqui no conservatório? Você sente que, quando você está sendo avaliada, são claros os critérios?

Nem sempre, nem sempre. A questão de critérios, isso até é uma questão bem legal porque, já teve vezes, por exemplo, na prova de canto, na maioria das vezes é só o Edmo que acaba avaliando. Agora que eles estão tentando juntar os professores pra todo mundo avaliar. Mas eu percebo assim, o Edmo avalia bastante a questão vocal. Uma coisa que eu percebi dele é isso. Porque ele avalia bastante ali a questão de voz, as técnicas que ele passou, se eu vou aplicar o que é certo. Eu percebo assim, porque depois que passa a prova, na próxima aula ele fala pra mim “Olha, na prova você acertou isso, mas naquela nota lá ficou desconfortável pra você porque você esqueceu de fazer isso”. Então, eu tenho assim essa noção de critérios quando ele me fala né, quando ele faz o feedback da prova. Mas assim, às vezes, tem vezes que não fica tão claro. Tem vezes que eu tenho que perguntar “ah, aquilo lá eu aceitei? Eu fico na dúvida, se aquilo lá deu certo.

E você tem clareza de pra onde ele “tá” levando a tua voz? O que ele visa treinar? Você tem essa clareza de pra onde ele “tá” construindo a sua voz?

Sim. A percepção que eu tenho é que a intenção dele é... ele quer que eu cante. Ele, por exemplo, não se importa se eu vou sair daqui cantando sertanejo, ele não é o tipo de pessoa que vai me criticar por isso. Então, ele prepara. Eu percebo que ele prepara a gente pra cantar de tudo. Eu já cheguei a escutar até de outros alunos aqui, inclusive, que o Edmo prepara pra vida, não é só pra cantar o jazz, não é só pra cantar a MPB. Ele prepara você para o mundo de coisas. Tanto que ele já chegou em aula aqui fazendo eu cantar sertanejo uma vez. Falei assim “Professor, quando eu sair daqui eu vou apanhar no corredor”. *(Risos).* Eu falei. Mas assim, eu percebo que ele quer que eu cante, independente de qualquer coisa, ele quer que eu cante. Tanto que ele chama bastante minha atenção pra isso “Nossa você foi cantar lá em tal lugar e você não gravou nenhum vídeo? Você não postou? Você tem que gravar. Porque as pessoas têm que saber que você existe”. Ou seja, ele quer que a gente cante. E ele quer que eu cante qualquer coisa que eu me sinta confortável, cantando o que eu quiser cantar. Ele não gosta muito que eu tenha limitação. Se eu chegar aqui e falar pra ele, falar assim “Ai professor, essa música, nossa ouvi tal cantor cantar tal música. Mas, aquela música é muito difícil. Eu não consigo cantar aquela música”. Se eu falar isso é batata, pois ele vai pegar a música e vai fazer eu cantar, entendeu? Então, assim, eu percebo que ele quer que a gente não sinta dificuldade. Ele quer

que, digamos assim “Ah, eu quero cantar essa música”. Vou cantar. Ele quer muito passar isso pra gente.

Você sente, então, que você tem essa liberdade pra flexionar o repertório de acordo com o seu gosto, ou a interpretação que você quer construir de cada canção?

Sim, tenho.

Em relação às outras disciplinas do curso, você sente que elas estão alinhadas com a disciplina de instrumento, de canto?

Eu percebo, assim, que aqui, eu acredito que os professores se reúnem. Acho que em todo lugar é assim, pra discutir ali um conteúdo e tal. E às vezes tem algumas exceções. Já aconteceu na aula de repertório lá o professor falar “Ah, vamos fazer essa música. Bom essa música não seria pra você. Vamos fazer só pra treino aqui, vocês não vão fazer na prova porque não é do semestre de vocês”, tipo isso. Mas acontece sim, de vez em quando. Agora a questão, no geral mesmo, “tá” alinhado.

Você sente que o Edmo ele segue aquela estrutura do repertório de cada semestre?

Segue. Segue porque assim, ele gosta de abrir bem. Ele gosta que a gente se sinta à vontade, mas ele segue. Tanto que no semestre passado, eu tive que cantar músicas que não me representam em nada, mas eu tive que cantar e interpretar as músicas. Mas assim, não tinha nada a ver comigo. Não é o tipo de música que eu vou sair cantando por aí. Mas assim, como era música do semestre, eu cantei na prova né.

E você acha que essa proposta das canções de cada semestre por si só fazem um caminho de evolução vocal ou é um repertório que precisa ser aliado a um trabalho de técnica vocal?

Ah, eu acho que tem que estar alinhado a uma... Assim, por exemplo, tem músicas que de acordo com o semestre, quando os semestres vão passando, por exemplo aquela música que você viu eu cantar na aula passada lá, ela é muito fácil eu acho, pra cantar. É que eu ‘tava’ tendo um errinho lá que eu não tava conseguindo encaixar na melodia. Mas é muito fácil aquela música se você for ver bem, em questão de técnica. Mas ela faz parte desse semestre no caso, entendeu? Já cantei músicas muito mais difíceis. Então, assim, é... Eu percebo que é uma questão histórica. Não é uma evolução por questão de dificuldade. É mais histórica mesmo.

O que você entende por técnica vocal, Lisiane?

Bom, técnica vocal assim tem várias. Tem muitas técnicas se a gente for ver bem. Professores de canto trabalham... cada um tem uma forma diferente de trabalhar e tem técnicas diferentes pra passar inclusive. Então, assim, técnica vocal eu acho que ela abrange desde a respiração, da base ali que é a respiração, a questão de você trabalhar a sua emissão, você

trabalhar... isso que o Edmo passa, por exemplo, Belting, é uma técnica. Então, assim, eu não sei definir a palavra pra você, mas eu acho que a partir do momento que você estuda canto e que você "tá" ali buscando com pessoas que conhecem do assunto, pessoas que já aprenderam sobre o assunto, você "tá" trabalhando técnica, porque a pessoa vai te passar técnicas pra você melhorar no que você precisa melhorar: na sua voz, na sua respiração, na sua emissão, ou no conforto da sua voz.

Só tem mais uma questão. Como é que você vê, numa avaliação geral, a formação daqui do Conservatório?

Então, o que eu acho que a gente tem aqui prática de conjunto e tal que eu acho que é muito importante. Prática de conjunto é essencial, mas eu acho que falta mais... Porque eu percebo assim, tem alunos que são extremamente envolvidos com o conservatório, por exemplo, quando tem apresentações no teatro, por exemplo. Você vê participação com a Big Band, você vê participando às vezes alunos que não são nem bolsistas, mas eles acabam participando. E eu percebo que acabam sendo as mesmas pessoas. Então, assim, o que falta: eles abrangerem. Eles podiam, por exemplo, assim, igual esses dias. Eu fui assistir a Big Band aqui nossa, maravilhoso, incrível. Mas, assim, falta eles abrangerem mais pessoas nisso, entendeu? Porque o que a gente faz aqui, a gente faz prática de conjunto e faz prova de prática. Falta mais essa coisa de apresentação. Então, assim, eu percebo que são sempre as mesmas pessoas que estão ali, que tão participando, que eles chamam pra fazer, pra cantar uma música com a Big Band, que eles chamam pra cantar uma música com a Jazz Combo. Às vezes a pessoa não é bolsista, nada, é só um convidado que "tá" ali na apresentação. Eu falo assim porque eu sempre venho assistir as apresentações aqui no teatro. Então, eu acho que é o que falta. Eles abrangerem mais os alunos. "Ah, tal aluno participou, agora chama outro, que não participou ainda, que não fez ainda", sabe? Outras questões eu acho super legal. Questão das provas, que eu acho isso muito importante ter. Já foi levantada a questão de que queriam tirar provas, mas eu acho que o que faz o conservatório ter esse nome todo é a questão das provas, é a questão de avaliar mesmo o desenvolvimento dos alunos. Acho que se virar uma escola livre ele vai perder a qualidade. Então, acho que é muito importante. Então, a única coisa que falta é isso, eles envolverem mais pessoas nas apresentações, que são sempre as mesmas.

MARA FONTES VECCHIA

40 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 3º semestre

Entrevista realizada em: 26/09/18

Mara, me conta como é que foi o seu caminho com a música?

Então, eu comecei a cantar por uma coisa assim que eu acho fantástica, eu comecei a cantar em casa e eu tinha três anos e minha mãe descobriu que se ela colocasse eu e minha irmã gêmea pra cantar, a gente não brigava. Então, acabou virando uma coisa que acontecia muito em casa. A gente fazia cantorias e não tinha um dia que a gente ficasse sem cantar. No começo, a minha mãe ensinava as músicas que ela conhecia pra gente e aos três anos eu cantava Paulo Nogueira, porque eram as músicas que ela gostava e depois a gente começou a trazer também pra essa cantoria as músicas que aprendia na escola, depois as músicas da novela, o que tocava no rádio e o que a gente gostava e isso acabou influenciando inclusive no meu gosto musical.

Eu gosto muito de música brasileira e eu gosto muito de MPB porque era o que a minha mãe escutava. Outros estilos vieram depois, eu percebi que tinha coisa bacana fora disso. Aí, quando eu tinha 17 anos meu pai tinha uma choperia e tinha o lugar dos músicos que tocavam lá e aí eu comecei querer dar canja. Mentira, "tô" pulando uma coisa importante. Quando eu tinha 12 anos na escola teve uma apresentação chamada "Vinicius de Moraes" e como minha mãe cantava as músicas e eu conhecia todo o repertório do Vinicius, eu cantei junto o tempo todo com o pessoal e o artista que "tava" fazendo o show, que eu não lembro nome, ele me elogiou porque tinha uma pirralha lá cantando todas as músicas do Vinicius e no final do show ele me chamou e disse "Vem cantar aqui com a gente que eu vi que você cantou o show inteiro" e eu pensei "Gente do céu, eu nunca tinha cantado em público", eu gelei, aquela coisa toda, mas fui e adorei e isso também acabou gerando uma outra apresentação na escola que os professores me chamaram pra cantar e eu fiquei conhecida na escola como a "cantora da escola" e aí por causa disso decidi estudar violão, aí eu fui fazer violão popular.

Meu professor era muito atrapalhado comigo, por que eu estudava por conta e ele nunca sabia o que eu sabia ou não sabia e eu tinha muito contato com músico em função do meu pai ter choperia e eu ficava atormentando ele direto "Toca isso, como faz aquilo? Como faz isso?" e aí o professor desistiu de mim: "Não, quero te ensinar violão erudito" e eu não quis aprender

na época, era um preconceito grande meu porque eu só queria tocar popular. Aí eu continuei com esse contato. Aos 17 anos um músico me chamou pra cantar com ele, desses que tocava na choperia do meu pai. Fui chamada pelo Mazinho Quevedo pra fazer backing no show dele e meu pai não deixou e aí depois disso teve vezes que outro músico chamou pra trabalhar e ele não teve como falar não e não tinha como me dar a "grana" que ia "rolar" e ele teve que deixar.

Aí eu trabalhei com esse músico por oito anos em barzinho e eu não tinha técnica vocal nenhuma, não conhecia, tinha o que eu cantava em casa e aí começou acontecer uma situação muito interessante e tinha pessoas que me vinham cantando e me chamavam pra conversar. Tive três fonoaudiólogas fantásticas que exatamente nessa situação me chamaram pra conversar "E aí, como é sua experiência e blábláblá e eu sou fonoaudióloga e percebi que você faz isso errado" e eu "Como é que é? Me explica esse negócio direito!" e coitadas eu simplesmente exprimia esses profissionais, né?

Tinham outras pessoas também, eu escutava muito o que as pessoas falavam a respeito do meu canto e aí eu conheci o André do Mandinga e o André começou me passar um monte de trabalhos inusitados. Então, fui fazer jingle, que é muito diferente de cantar em barzinho e aí um dia o André virou pra mim e disse "Ah me convidaram pra dar umas aulas de canto em Porto Ferreira, você não quer ir?" e eu pensei "Ah, eu nunca tive aulas de canto como é que eu vou dar aulas de canto?" e ele me disse "Ah, você pesquisa aí e vai dar!" e eu entrei nessa. Eu fui lá pra tal aula de canto e aí eu comecei a tentar estudar sozinha pra poder dar aula e aí que surgem os materiais do Lyba Serra, que ele fala "pelo amor de Deus não usa isso" e essa coisa toda e também nessa época eu "tava" nessa minha necessidade de estudar pra poder passar.

Comecei a fazer um curso com a Silvia Pinho e aí que eu vi "Poxa, tem um mundo pra ser descoberto que eu não conheço" e esse curso da Silvia Pinho, na verdade é um curso dado por uma moça que trabalhava com ela e elas me colocaram em contato com o Juvenal de Moura que era profissional do Crossover e elas diziam que eu deveria estudar lírico, porque o lírico ajudava no popular, mas tinha que ser com um profissional que tivesse essa característica de conseguir fazer a passagem pra que eu não ficasse engessada no lírico, né? Eu adorei a ideia e aí eu marquei umas aulas com o Juvenal e aí eu fiz duas aulas com ele e ele pediu pra eu fazer uma videolaringoscopia porque ele "tava sentindo" um ruidinho na minha voz. Fui fazer a videolaringoscopia com um otorrino de São Carlos e ele me disse que eu nunca poderia fazer canto lírico porque eu tinha uma fenda triangular posterior (risos).

Mas isso possivelmente é...

É! (risos) Eu entrei em tremendo desespero e parei de estudar nessa época por causa disso. Mas era uma fenda natural e acontece que o otorrino daqui não entendia nada de voz

estilística e deu palpite onde não devia, né? Ele falou “A fenda existe mesmo e não tem como fazer o canto lírico” e eu acreditei no médico e não voltei no Juvenal. Ai que raiva, né? Continuei cantando o meu popular e fazendo os meus estudos como autodidata mesmo e muito continuando em cima do Lyba. Aí eu parei de trabalhar, meu formei como Terapeuta Ocupacional, parei de trabalhar com música, fui trabalhar como T.O que era o que eu era formada e depois de dois anos trabalhando como T.O eu tive uma depressão que acabou comigo e eu falei “É, não vai dar pra continuar nessa profissão”, prestei um concurso e fui trabalhar em um banco.

Quando eu “tava” trabalhando num banco eu comecei a fazer contato com músicos e me chamaram pra cantar numa banda de samba e aí eu comecei a cantar nessa banda que era um estilo que eu não curtia, mas a partir daí surgiu à oportunidade de montar um coral na USP e a partir daí eu me casei com o Chico e aí o Chico me falou” Não, você tem que continuar estudando aquilo que você realmente gosta que é a música”. E eu esqueci de contar mais uma coisa importante. Quando eu entrei na T.O, que isso aconteceu quando eu tinha 17 anos que eu comecei a cantar e fazer a faculdade, eu conheci a Ilza, tinha uma menina que fazia parte da minha turma, ela tocava piano e conhecia a Ilza e a menina me arrastou. O resultado é que eu passei mais tempo no departamento de imagem e som, dentro do laboratório de musicalização, do que na T.O em si. Lá no laboratório de musicalização, a Ilza “tava” no processo da construção do curso de educação musical e, então, ela trazia muito curso pra cá. Aí a gente fez curso do Dalcroze, curso de Yoga, a gente fazia nosso estudo com Gaínza e isso foi muito legal, né? Eu não lembro de ter tido nada voltado para o canto de forma específica nessa época, mas o estudo de música em geral foi muito forte nesse período. Eu acho que toda a minha teoria musical, vem tudo daí. Aí que fui ver realmente partitura e atendendo junto, ensinando e aquela doideira, foi muito legal.

Aí eu me formei em T.O na própria UFSCar e achei que tinha que ir trabalhar como T.O e aí que aconteceu esse rolo que trabalhei dois anos como T.O, larguei de tocar com o rapaz que eu tocava e aí teve um motivo pra eu largar a música, porque esse rapaz confundiu as coisas. Ele namorou minha irmã uma época, ele quis terminar e aí ele confundiu as coisas e achava que eu tinha que virar namorada dele e eu parei de cantar com ele e tive um estresse auditivo. Passei seis meses sem ouvir música popular e olha lá música erudita. Acho que foi um bolo de coisas que acabou levando à depressão depois no processo de T.O. Então, realmente foi complicado. Mas voltando, terminei o curso, trabalhei no banco, fiz contato com música, trabalhei com coral, comecei a fazer Educação Musical...

O coral você estava à frente ou estava participando?

Como regente, maior doideira. Nunca tinha regido nada. Então, aquela coisa, tudo o que eu fiz na minha vida sempre foi assim, nessa "pauleira". Se não sabe, aprende. Mas aí fui ter a oportunidade de estudar pra valer e reconhecer importância disso e como é absurdo as instituições que me acolheram antes de eu ter esse estudo né? Eu posso até falar assim, na minha avaliação, que eu fiz um trabalho razoável porque na verdade eu buscava coisas eu não ficava "Ah, eu vou fazer de um jeitinho, vou engambelar do meu jeito". Eu buscava realmente estudar e entender por conta um monte de coisa. Mas não chegava perto do que depois a faculdade de educação musical me trouxe, do que a especialização no FIV com a Mara Behlau, aquilo pra mim foi sensacional, na área de canto eu acho que foi o máximo, entendeu? Eu trago muitos conceitos daí, por exemplo, a importância da flexibilidade vocal.

Em Tatuí eu tive aula com a Ana, todo o trabalho com voz de cabeça, tipo de ressonância, tipo de voz, aí agora acabei caindo com o Edmo e "tô" achando ótimo porque é outro tipo de voz, outra colocação completamente diferente e a gente percebe que você pode fazer uma colocação e depois você muda pra outra e você não perde aquela porque você "tá" fazendo essa. Na especialização da Mara Behlau, eu consegui conversar com o Juvenal e ele me disse "Você foi boba, você deveria ter voltado, porque se você tivesse voltado eu ia ter te falado que o que o médico falou era pura bobagem" e aí eu viciei no negócio da música e aí agora Tatuí e eu já fico pensando quando terminar canto popular vou fazer canto erudito e depois piano, violão *(risos)*, quando chegar aos 90 anos a gente vê se dá uma pausa, tira umas férias *(risos)*. Mas é isso!

Mara, me fala como que você interpreta técnica e esteticamente o canto popular?

Então, essa questão da flexibilidade vocal que eu "tava" falando, é no que eu acredito e acho super legal. Eu não acredito num tipo de canto, eu acho que a gente tem capacidade de fazer diferentes tipos de canto e eu vou até contra a ideia de que você não consegue ser um bom profissional nas duas áreas, tá? Eu tive contato com a Sara Sarres no último curso que eu fiz da Jeanie LoVetri, esse é o perigo de fazer vários cursos *(risos)*, a Sara Sarres faz um canto lírico fenomenal, muito, muito lindo e ela faz um belting perfeito. Quer dizer, ela é uma profissional das duas áreas, ela interpretou a Maria no West Side Story fazendo um "beltinzão" assim *(risos)* e depois ela fez O fantasma da Ópera usando *legit* o tempo todo. E lindo também. Quer dizer, a gente tem essa flexibilidade, se você quiser cantar samba como samba, sertanejo como sertanejo, MPB como MPB, jazz como jazz, dá pra fazer, dá pra ter essa variação.

Eu vejo assim da mesma forma como quando a gente fala com uma criança a gente usa uma voz, quando vai falar com o patrão você usa outro tipo de voz, quando você "tá" brigando você usa outro tipo de voz. Então, eu vejo uma laringe nova, moldável, flexível e fantástica, o

cuidado só realmente é a questão da tensão. Como você tem que fazer pra não prejudicar as suas pregas vocais, pra não prejudicar o aparelho vocal e aí entra que não é só o aparelho vocal. A gente tem o aparelho digestivo, que vai sofrendo influência dessa nossa atividade light, né? Então, a pessoa tem que cuidar das gastrites da vida, do refluxo e você acaba entrando, se você quer trabalhar com a música, você tem que ter um estilo de vida voltado pra isso. Não dá pra ser "baladeiro" e trabalhar com música, só se você "tá" do lado do profissional *(risos)*, mas frequentador de balada não dá. Uma vez na vida e outra na morte tudo bem, mas não dá pra ser assim. Você não dá conta e você prejudica sua corda vocal, seu estômago, seu sono.

São todas coisas importantes no meu conceito pra você ser um profissional da voz e é interessante observar, principalmente no público leigo, as pessoas que não têm interesse em ser profissional da voz, mas que elas estão querendo aprender canto pra cantar melhor, pra se divertir e etc. A descoberta da voz vinculada à questão da identidade e eu acho isso fantástico, porque a gente não precisa ser uma coisa só, do mesmo jeito eu a gente não precisa estar vinculado numa voz só e como é difícil muitas vezes você aceitar uma voz diferente, principalmente nas mulheres. Uma tendência mais adolescente ou só de fazer aquela voz de cabeça muito levinha, muito princesa da Walt Disney e se você sugere uma coisa um pouco mais agressiva, aquilo fica como ousado, porque eu acho que tem aí uma questão de identidade. Quer dizer, essa voz mais amadurecida, as pessoas não vão aceitar e "Como é que eu fico em relação ao olhar dos outros pra mim?". Assim, tem um mundo nesses estudos de canto. Eu fico assim encantada também quando eu aprendo uma técnica diferente que eu acho que vai ser uma coisa eterna. Você aprende, tem tantos tipos de canto que dá pra estudar uma vida todos os tipos de cantos.

Eu acho que o entendimento, a aceitação das vozes que você consegue fazer é como aceitar pedaços de si mesmo, eu encaro muito por aí. Então, pessoalmente a pessoa que vem sem o intuito profissional, mas ela vem com um olhar de autodescoberta. O canto é fantástico nesse sentido, muito mais do que qualquer outro instrumento. Ele traz uma carga muito grande de descoberta a respeito de si mesmo e os estilos estão no meu conceito como uma força de trazer pra gente novos personagens. Então, quando você coloca uma voz com um samba, outra voz pra bossa nova, eu me sinto mergulhada em personagens que existem dentro de mim. Então, quando eu vou cantar determinados tipos de samba, daquela coisa de incorporar a Dona Ivone Lara, aquela coisa. A minha pele quase fica escura (risos). Eu tenho uma coisa assim, parece que eu "tô" incorporando aquele personagem sambista. Quer fazer uma voz mais grave ou com uma profundidade ou um peso maior dentro do samba? Quando vou cantar um jazz, eu acho que tenho uma coisa, uma ideia de trazer uma sofisticação, uma coisa diferente, puxar o

personagem mais sofisticado dentro de mim mesma, entendeu? Então, eu acho que os estilos, eles trazem esses personagens pra gente. Isso me ajudou a não ser tão preconceituosa com outros estilos também porque a gente tem uma coisa de preconceito, mas quando você pode se apossar da música e transformar ela numa coisa sua, é muito gostoso.

Mara, o que você entende por técnica vocal?

Bom, pra mim é "tão" pessoal à colocação que eu vou fazer.

A ideia é essa, a gente entender o teu pensamento. É a Mara!

É porque eu penso que a técnica seria um conjunto de aprendizados ou instrumentos que você vai utilizar pra chegar num determinado ponto. Então, assim, eu acho que a técnica do canto... A Ana, ela tem uma técnica, que ela ensina e o Edmo, tem outra técnica diferente, os objetivos, o ensino do canto, é o mesmo objetivo geral, mas os objetivos específicos são muito diferentes. Você chega em resultados muitos diferentes. Então, não dá pra imaginar que essas técnicas fossem iguais, elas são diferentes, o conjunto de exercícios usados pela Ana, são exercícios diferentes dos usados pelo Edmo. Tem as partes comuns como respiração, por exemplo, no meu conceito a maior parte dos professores, se você for ver como um explica e como o outro explica é diferente, mas na prática você acaba percebendo que as coisas são muito semelhantes, pelo menos na minha experiência eu não vi diferença do que o Edmo explicou, a Ana explicou, a LoVetri, a Melissa Cross, a Mara Behlau ou a Silvia Pinho explicou de respiração. Por mais que sejam concorrentes, estão ali explicando a mesma coisa nesse sentido. Agora como objetivo do resultado final, ele acaba sendo diferente e o professor "tá" focado naquele resultado. Ele vai passar um conjunto de técnicas diferentes e eu acho muito legal poder aprender essas diferentes técnicas, saber pra que elas servem né? Então, eu não consigo imaginar um ensino de canto onde você fala "faz assim, faz assado" e não mostra para o aluno que você "tá fazendo assim e assado" pra chegar ali. Outra coisa é que o certo e o errado, eles acabam nesse sentido ficando muito, muito... é uma linha tênue! Eu vejo como errado o que é errado mesmo, é algo que vai prejudicar. Então, você fazer um som com uma tensão muito grande. Mas a gente sabe, por exemplo, que sertanejo vai ter um pouco de tensão. Então, como a gente vai trabalhar pra conseguir fazer essa tensão com menor prejuízo possível? Eu acho que isso "entra dentro" da ideia das técnicas vocais e não de uma técnica.

Quais qualidades vocais você considera mais relevantes?

Capacidade expressiva, sem dúvida nenhuma. Eu acho que o canto pra mim, ele tem que estar a serviço da expressão. Talvez por isso eu busque tantos recursos diferentes, porque esses recursos diferentes, no meu conceito eles aumentam a gama de recursos expressivos que eu posso utilizar.

Quais cantores você tem por referência?

Ixi Maria! Olha, eu acho que pra mim uma cantora que sempre foi referência é Elis Regina. Eu concordo com muita gente que fala "Ah, mas ela não tinha um timbre tão bonito", mas a capacidade expressiva dela pra mim é algo invejável. Ela cantava pra caramba e eu sei que ela buscava a voz pra cada música. "Que voz vou usar nessa, que voz vou usar naquela música" e, então, pra mim ela foi mito forte na minha formação. Agora, tem muitos outros cantores que também acabam fazendo parte disso. A Ná Ozzetti, por exemplo, ela me trouxe essa questão da fala na música, que eu acho fantástica, uma voz que não precisa ser uma voz tão pura, mas uma voz expressiva. A Vania Bastos, ao contrário, uma voz super técnica, super pura, redonda, aí você pega a Mônica Salmaso fazendo a mesma coisa só que no grave. Então, eu acho assim, tem a Elba Ramalho que é uma cantora que eu ouvi muito, com uma sonoridade muito diferente, nasal muito forte, uma cultura musical diferenciada, a Baby Consuelo, eu acho fantástica também. Eu escutei tudo isso. Dentro da música estrangeira, Ella Fitzgerald, esse pessoal assim... um cara que eu persigo é Milton Nascimento. Ele tem uma técnica, faz músicas muito estranhas, palatáveis e coisas que você consegue assimilar de uma forma gostosa, tanto que acabou se tornando um cantor popular. O Milton eu acho que é um exemplo do cantor popular que faz músicas em 7/4, todo mundo gosta, né? É um negócio esquisito. Tem muitos outros, os mineiros, no geral a técnica toda deles, a forma de cantar, uma coisa que também traz uma certa influência, são cantores que eram de uns programas que meu avô gravava em fitas na década de 1950 e 1960 e eram programas que passam buscas bem antigas. Então, tinha Francisco Alves, Vicente Celestino. O Vicente Celestino como base interpretativa, é algo que você não pode deixar de lado. Nossa, falei muito *(risos).*

Mara, que tipo de música hoje você sente que definiria a sua atuação como cantora?

Na verdade, assim, eu acho que eu tenho transitado bastante pela música brasileira. Eu "tô" buscando ampliar isso. Eu fui muito radical e achava que a melhor música do mundo era a música brasileira e só ela. Com a maturidade, idade né? A gente vai vendo que tem outras coisas que também são muito legais ou tão legais quanto. Eu "tô" em busca dessas coisas. Eu "tô" em busca de me globalizar, não gosto deste termo, mas eu tenho buscado escutar um bocado de músicas estrangeiras. Eu tenho buscado escutar também umas coisas mais estranhas, um pouco de música atonal, já fiz alguns esforços pra escutar outras coisas que não consegui até agora. Acho que a gente tem que ir em busca do diferente, como artista. Então, eu diria que eu transito hoje em dia por um estilo muito MPB, um bocado samba entendeu? Agora, eu gostaria de.... Eu tô buscando conseguir transitar em outros estilos. Em Tatuí, por exemplo, eu "tô" em busca do jazz.

O que você acha que precisa constar na formação do cantor popular?

Então, essa é uma pergunta importante, porque eu acho que passa por muita coisa. Então, eu acho que tem de passar fortemente por percepção, os meus alunos eu "boto" no piano pra tirar música de ouvido, todos conseguem, acho muito legal. Aquela ideia que antigamente de fazer teste pra ver se o aluno tem ouvido, acho furada. Uma coisa que acho fundamental é que eu acredito piamente no desenvolvimento pelo treinamento. Eu não acredito em dom. Eu acho que as pessoas aprendem ouvindo. Outra coisa que eu acho importante da vivência é que alunos desafinados têm como se tornarem afinados. Isso demanda paciência por parte do professor e do aluno, demanda esforço, um esforço consciente que você não faz quando você vem de uma família com muito estímulo musical porque você já vem afinado, mas é possível, eu tenho vários exemplos. Os meus alunos em média demoram dois anos para ficarem afinados. Então, tem esse lado aonde a pessoa chegue com um problema de afinação e aí não tem jeito, porque "tá" envolto em percepção.

A percepção é uma questão de consciência e a teoria eu acho importante. Mesmo que você não siga a leitura musical, porque tem alunos que são altamente resistentes a isso e eu acho bobeira forçar, mas você tem que passar a teoria de outras formas. A pessoa tem que ter consciência de intervalo, pra buscar um canto consciente, essa é a ideia. Eu acho que tem uma parte no canto que é a descoberta cinesiológica. Você descobrir que você tem laringe, que você consegue baixar laringe, que você consegue subir palato, descer palato, que se colocar a língua mais pra fora você vai ter um som, se colocar pra trás vai ter outro som. Então, toda essa coisa cinesiológica, eu acho fundamental pra gente poder cantar.

Eu acho a passagem por diferentes repertórios importante e novamente aquele trabalho da voz em relação a identidade, vinculado a expressão. Eu acho que você tem que estar muito bem consigo mesmo, definindo muito bem as suas questões hereditárias, pra se expressar de uma forma livre. O que a gente encontra muito são pessoas presas. Eu imagino que em outras modalidades artísticas, isso deve acontecer também. Às vezes, eu fico imaginando alguém que faz teatro e tem que fazer um papel sexy, a dificuldade disso, acho que é a mesma dificuldade de você usar uma voz que expressa alguma coisa que você não tem muito liberado dentro de você ou você que teme. Às vezes, você não é uma pessoa agressiva, mas você consegue expressar isso através da voz. Então, essa liberdade expressiva é o trabalho de uma vida também.

Mara, por que você decidiu fazer aula de canto em Tatuí? Quais eram as suas expectativas?

Quando eu terminei a educação musical eu falei “Eu preciso de um tempo, pelo amor de Deus não suporto mais isso” e seis meses depois já “tava” me dando crise de abstinência de estudar música (risos). Aí eu busquei o Juvenal novamente em São Paulo, mas financeiramente era impossível, muito complicado, porque as aulas são muito caras, a viagem pra São Paulo é muito cara. Eu teria como ficar lá, mas, mesmo assim, seria um gasto que eu não ia dar conta. Talvez, eu desse conta se fizesse uma aula a cada duas semanas ou uma aula por mês e eu sei que isso, não é que não funciona e não traria um algo a mais, mas seria pouco, muito esforço pra uma coisa muito lenta e muito difícil. Eu tinha amigos fazendo Tatuí e quando coloquei essa questão, eu não encontrava ninguém aqui em São Carlos que pudesse me passar algo e esses meus amigos falaram “Ah, vai pra Tatuí, vai ser legal e tal” e aí eu fiz uma pesquisa e vi que realmente fazer Tatuí seria, inclusive financeiramente, mais viável do que fazer aula de canto e além de tudo, eu percebi que teria algumas coisas a mais.

Eu “tava” trabalhando com um rapaz, um baixista que se formou em Tatuí e comecei a “sacar” que ele sabia muita coisa que eu não tinha visto na faculdade. Aí eu pensei “Pô, vou ver em Tatuí”. Quanto à expectativa, “tá” acontecendo o seguinte: eu achei que ia ver essas coisas novas mais no final do curso. A gente já “tá” entrando numas coisas que *(risos)*... a questão dos modos, os acordes, a improvisação, na verdade Tatuí “tá” sendo melhor do que o pensado anteriormente e uma outra coisa também é que eu tinha pensado em seguir uma linha única de canto e aqui eu “tô” sendo beneficiada por ter diferentes professores de canto. Inclusive, eu brinco de pegar uma música e penso “Vou cantar essa música estilo Ana, vou cantar essa música estilo Edmo” e “tá” me dando curiosidade em saber da Beatriz que tipo de aula ela dá. O que essa mulher vai me ensinar ainda? Como será que é esse canto Beatriz?

Mara, como você descreve, então, que tem sido desenvolvidas essas habilidades no Conservatório?

Pô, você me pegou de uma forma agora. Dá a impressão que cada professor transmite a si mesmo, a princípio. Mas tem algumas coisas que são norteadoras. Então, eu acho que uma coisa que a gente acaba vendo muito é que a teoria tem que estar vinculada a uma escuta. Então, mesmo na aula de Harmonia 1 e agora na Harmonia 2, a gente continua com esse incentivo de não entender só matematicamente, mas sonoramente. Eu acho legal! Às vezes, eu fico um pouco assustada porque eu acho que a quantidade de percepção exigida, porque a percepção em Tatuí não é exigida só nas aulas de Percepção, mas nas outras matérias também e acaba ficando uma quantidade muito grande pra pouco tempo e eu vejo no geral uma expectativa em cima do aluno, muito maior do que na própria licenciatura e talvez maior do que nos bacharelados. Porque me

parece que os cursos são todos formados pra realmente formar um instrumentista e um cantor sem uma vinculação acadêmica necessária.

Então, a gente vê nos cursos acadêmicos que você tem que ter uma parte de pedagogia, de sociologia. E Tatuí não "tá" vinculado, pelo menos até esse momento, eu não vi Tatuí vinculado a isso. Então, vai ser uma teoria bem robusta, uma percepção robusta a respeito disso. Eu tenho uma expectativa de aprender a escrever partitura sem a referência de um instrumento. Eu trabalho com isso, eu tiro muita música no piano e eu tenho tentado fazer um esforço nesse sentido, até agora frustrado *(risos)*. Mas, você vê como é que é? Eu "tô" falando que, na verdade, Tatuí exige que em pouco tempo você tenha muito ouvido. Mas, por outro lado, eu mesma quero fazer um pouquinho mais do eu "tô" sendo pedida até o momento. Ah, tudo bem, eu acho faz parte! *(risos)*

Como você encara essa predominância de ensino mais técnico?

Na verdade, é uma coisa que "tava" buscando, após a licenciatura, um desenvolvimento maior como instrumentista, como cantora, a parte técnica e até a parte teórica eu acho muito rica, por que traz esse desenvolvimento. Eu acho que na área de educação, cada instituição tem seus objetivos específicos, seus focos, mas o que eu acho "pena" é que isso é muito pouco passado. Por exemplo, um estudante de 17 anos, quando ele vai decidir qual faculdade ele vai fazer, ele decide pela profissão, mas ele não tem a menor ideia de que a USP dá uma ênfase em "não sei o que lá", a Unicamp dá uma ênfase em "não sei o que cá", a UNESP vai dar uma ênfase diferenciada e no meu conceito é péssimo que isso não seja divulgado. Eu acho que as instituições deviam ter clareza nisso e isso tinha que ser posto para o estudante como motivo de escolha. Não essa coisa que o pessoal faz "Ah, vou fazer tudo de acordo com onde eu passar eu fico", é uma pena que esse processo não possa ser feito de uma forma diferenciada pra que a pessoa seja encaminhada pra aquilo que ela "tá" procurando naquele momento.

Pra mim, quando eu busquei a licenciatura, foi muito importante porque eu "tava" procurando um aprimoramento do ensino. Eu tinha tido com a Ilza, quando fiz as aulas de musicalização, que eu era monitora enquanto fazia T.O, mas eu não tinha como foco de vida que eu ia ser uma professora de música e é interessante isso, como a gente muda. Eu "tava" buscando exatamente isso e foi o que eu encontrei. A parte técnica musical eu achei muito fraca, mas a parte da instrumentação pedagógica, fantástica. Aí eu já sabia que eu ia encontrar em Tatuí exatamente isso. Se eu fosse fazer aula particular, eu ia encontrar uma coisa técnica. Embora, seja engraçado, na última aula do Edmo ele falou que era diferente dar aula pra mim porque eu ficava fuçando tudo como professora e não como aprender e pronto. Então, não tem

jeito, você incorpora. Eu acho que sou mais professora do que cantora, eu sinto isso. Eu adoro cantar, mas a curiosidade do ensino é uma coisa que pra mim é muito forte.

Mara, me fala um pouquinho das experiências que você teve com o Edmo e com a Ana, como foi a rotina de aula com cada um, qual era a abordagem de cada um, que conteúdos que você sentia que eram mais trabalhados.

A Ana, ela trouxe coisas incríveis no meu conceito. Ela trouxe um canto mais próximo do erudito, embora não seja erudito, é popular, mas tem um pezinho talvez pela formação dela no erudito. A Ana é muito organizada, a estrutura da aula. Você inicia fazendo os exercícios. Eu vou fazer uma crítica tanto a um quanto ao outro, nenhum deles no meu conceito fazem aquecimento, eles já entram nos vocalizes, os [f], [v], [s] e [z] da vida e exercícios respiratórios, eles pulam tudo isso e eu não sei se todo mundo que vai lá tem essa carga de conhecimento. Eu acho uma pena, eu acho que tem que "dar". Assim, a Ana, então, já começava com os vocalizes e ela tinha comigo todo um trabalho de homogeneização, ela deixava as vogais homogêneas. Então, eu vejo muito como uma busca maior para aquela voz pura que a gente encontra na Vânia Bastos. Assim, ela tinha um foco muito grande em que você fizesse como "tá" escrito na partitura, que é um exercício muito bacana, você pode variar e coisas diferentes é muito legal, mas você pegar uma partitura exatamente do jeitinho como ela "tá" escrita e tornar essa partitura expressiva é um trabalho muito bacana. O Edmo é totalmente vinculado a questão do Belting Contemporâneo e tem uma idolatria pelo Marconi que eu acho questionável por um lado. Ele começa já trabalhando com as vogais "musculares", trabalhando a musculatura que ele vai querer utilizar direto no trabalho com vogais fora da música e aí você já vê uma forma bem diferente de trabalho. Poucas vezes fiz vocalizes com o Edmo, é muito mais a busca pela sonoridade através da propriocepção, o sentir, pra onde "tá" indo, pra onde "tá" jogando, que movimentos você "tá" fazendo com a laringe. Ele passa bastante tempo nisso e quando você vai pra música, ele não "tá nem aí" se você "tá" fazendo a partitura ou não. Ele "tá" preocupado se você "tá" colocando o som no lugar que ele quer que seja posto, que é uma riqueza de trabalho também.

Desde que eu comecei a trabalhar com o Edmo, aumentou a minha percepção da minha laringe mais um pouco. E acho que já sou uma pessoa que tem bastante percepção do que "tá" acontecendo na garganta, na boca, a minha percepção de quando eu faço uma coisa errada é imediata. Além disso, eu "tô" criando uma percepção muito forte da colocação dos músculos através das aulas do Edmo e uma busca por um som diferenciado, que tem de ser um som expressivo, mas tem que ser um som projetado, sem força, essa é minha maior dificuldade porque eu "tô" muito habituada a cantar com uma certa explosão de ar e ele "tá" querendo

exatamente que use mais a projeção e menos voz em si. É muito interessante! Uma coisa que eu acho legal de comentar é que quando eu fiz a minha prova e fui selecionada em Tatuí, eles fizeram várias perguntas pra mim e uma das coisas que eu falei para os três...

Na sua prova ainda tinha a Andrea?

Sim, "tava" a Andrea ainda e eu falei para os três que eu tinha uma preocupação com o meu agudo. Quando eu comecei a cantar lá nos meus 17 anos eu cantava muito agudo e eu percebi que eu fui perdendo esse agudo e depois que eu cantei samba... quando eu fiz o curso da Jeanie LoVetri, ela disse que na verdade meu sistema "tava" desiquilibrado, provavelmente eu "tava" com a musculatura muito fortalecida no grave pouco no agudo, ou seja, muito TA e pouco CT e eu achei que aquela primeira fala da gente ia ser esquecida, porque eles viram "trocentas" pessoas naquele dia e a Ana a primeira coisa que me falou foi "Vamos trabalhar esse agudo" e eu pensei "Gente, ela lembra, que legal" e o Edmo me disse "Tá vendo como você consegue fazer agudos quando você usa essa técnica?". Então, que riqueza é você ter professores preocupados com os objetivos do aluno também. Eu sei que eu "tô" fazendo agudo pra caramba, os agudos estão aí, super legal!

Mara, me fala um pouquinho sobre esse processo de ingresso no Conservatório.

Olha, todo processo competitivo no que se refere à arte, eu sou contra tá? *(risos)* Porque eu acho assim, tinham duas vagas e posteriormente abriram mais duas, ao todo foram quatro pessoas que ingressaram. Quem me garante que não tinham seis pessoas com vozes super trabalhadas, legais e com um baita potencial que poderiam entrar? E aí, você desclassifica um ou outro de acordo com quais critérios? Eu acho isso muito difícil. Eu não queria estar no papel de nenhum daqueles profissionais tendo que fazer isso, entendeu? Porque eu acho... poxa vida, que difícil você fazer uma avaliação assim. É o que acontece em "The Voice", tem umas sacanagens nesses programas e não é o nosso caso, mas é muito sem critério. Tem umas coisas que você pode até utilizar "Poxa, se o aluno é afinado, currículo talvez", eles não olham currículo né?

Geralmente, pelo menos quando prestei foi mais um momento de conversa sobre as experiências...

É, mas assim nada muito específico, uma análise curricular, não vejo isso. Então, eu tenho essa preocupação. Agora, quanto às etapas, eu achei tudo muito divertido na verdade, muito gostoso. Talvez, eles devessem incluir um pouquinho de uma avaliação básica de teoria...

Ah, a sua não teve?

Não. Pra mim foi só a prova de canto.

Ah, então, a sua foi a primeira que mudou.

Ah, então, antes tinha?

Tinha!

Ah, eu não sei, eu acho que uma base eles deviam manter. Eu já tive colega que a gente percebe que não consegue acompanhar não por esforço, mas por falta de uma base teórica. Então, não sei, mas devia continuar. Pra mim foi divertido, eu acabei tendo contato maior com algumas pessoas, foi gostoso esse processo, fazer o vídeo, mandar, apresentar as músicas...

E o que você cantou?

Olha no vídeo foi "Espada Branca" e na audição era "Carolina", "Estrada do Sol" e uma de livre escolha que eu fiz "Pé sem Cabeça". Então, eu achei a seleção bem legal.

Mara, me fala como é a sua relação com os professores.

Então, o que eu acho bacana é que na academia gente vê uma distância muito grande entre professor e aluno. O professor, ele é tão superior, tão inatingível e os professores com quem tive aula até agora parecem pessoas muita fáceis de acessar, quase como colega. Então, o aprendizado fica mais interessante, mais gostoso. Tem uma questão em Tatuí, que excede, mas eu não sei faz parte da classe profissional e tal, mas é de uma flexibilidade muito grande e pouca organização, tem umas coisas que falha. Então, o ano passado a gente fez um grupo no WhatsApp com o professor e ajuda muito, deu muito certo por causa dessas coisas de organização e nesse semestre a gente já não conseguiu porque os professores já não aceitaram. Mas são professores mais organizados do que os do semestre passado. Então, também cada pessoa vai sentindo a sua necessidade e colocando o seu nível de flexibilidade.

Como você vê as avaliações em Tatuí?

Olha, vamos lá. A avaliação é sempre um problema no meu conceito, em qualquer processo pedagógico. Eu não tenho problema pessoal nenhum com as avaliações. Mas vou tentar trazer uma "visão" de fora. É muito o critério de cada professor, no estudo do canto eu acho que a avaliação em si é bastante subjetiva, eu não participei de nenhuma banca até agora, todas as provas que eu fiz foram sem banca e eu acho ruim. Acho importante porque se vai ter uma avaliação subjetiva e acaba sendo subjetiva, não tem como, por que você vai fazer uma apresentação e depende da atenção do professor. Eu acho que tem que ter a banca, porque você vai ter pelo menos opiniões diferenciadas, acho que tem que ter um retorno...

Você não tem um feedback da avaliação?

Não! Você tem que saber o porquê, entendeu? Não recebi isso, não tive feedback de nenhuma das avalições, um feedback direto tipo, "olha sua nota foi por causa disso". Em relação às provas teóricas, elas passam pelo problema eterno de que às vezes o cara não dormiu a noite e aí ele passa um processo de meses que ele vai ser testado em um momento que às vezes não

é o melhor momento pra testar aquilo. Eu gosto das avaliações continuadas. Eu acho que sempre é uma ideia melhor. Mas no fundo no fundo, nós fazemos prática de conjunto e precisa ter esse tipo de coisa. Eu não sei como a instituição pode melhorar isso dentro da forma como a gente trabalha, como a gente vive, entendeu?

Me fala um pouquinho desse processo de você formar banda pra fazer um repertório, apresentar, da avaliação ser aberta...

Isso é terrível! A avaliação ser aberta é uma delícia porque eu acho que quem... bom eu por estudar canto, eu trabalho com canto porque eu adoro cantar, eu tenho uma relação muito boa com público, eu gosto muito de apresentar aquilo que eu "tô" fazendo. Pra mim, isso é muito sossegado, muito legal né? A formação de banda é difícil, porque na verdade você depende da boa vontade das pessoas envolvidas e aí na questão da boa vontade tem os alunos de instrumento que "tão" lotados de atividades, de repertório e às vezes eles não dão conta mesmo de fazer mais alguma coisa.

Semestre passado eu dei sorte e encontrei um pessoal que "tava" doido de vontade de tocar e esse semestre já foi difícil porque o meu contato com outros instrumentistas acontece nas aulas teóricas. Por que eu não "tô" fazendo prática de conjunto ainda. Depois da prática de conjunto, talvez possa ficar mais fácil porque aí você conhece pessoas como instrumentistas. Agora de uma forma ou de outra, esse sistema é uma forma que te obriga a fazer contato com alguém. Eu entrei em contato com o Dani, que tocou comigo semestre passado, e ele não podia, o Gustavo e ele também não podia, "tava" enrolado pra caramba, aí falei com a Mê, "tô desesperada, me ajuda" e ela me indicou o Noel que é já formado e que topa fazer de todo mundo se quiser. É um barato porque graças a isso, eu conheci um instrumentista novo, diferente, super "gente boa" e, então, você acaba sendo obrigada a travar esses conhecimentos que são legais. Agora, se não tivesse aparecido ele, eu não sei o que eu teria feito.

E as canções que você cantou, elas foram indicadas pelos professores ou você teve liberdade pra escolher? Como foi?

Com a Ana, sempre era indicado pela Ana. Com o Edmo não. Ele deixa bastante livre e eu acabei estranhando. Ele me falou três vezes que eu precisava escolher músicas até eu incorporar que realmente o negócio era comigo *(risos).* Foi uma mudança de sistema grande e, então, eu acabei obrigando ele a escolher duas músicas pra mim, que uma eu me apaixonei e a outra eu fiquei meio assim e ele falou "Ah, desiste dela então" e eu falei "Não, eu não quero desistir, eu já comecei". As outras três músicas foram escolhas minhas e aí, o meu critério foram duas músicas que eu já conhecia e tinha dificuldade e uma que foi a primeira vez e foi bacana.

O Edmo trabalha de uma forma completamente diferente. Porque a Ana trabalha “Nós vamos fazer essas três músicas durante esse semestre”. Então, você trabalha uma música, depois outra, super organizadamente e o Edmo é “Ah são cinco músicas, e aí? Você viu ou não viu? E aí, o que a gente vai fazer hoje?” e ele deixa isso na mão do aluno, o que é uma coisa super legal, mas por outro lado, é mais desorganizado. E ele traz uma coisa também que a Ana não traz que é a liberdade de você trazer questões suas do seu cotidiano profissional. Então, assim, eu tinha uma música que eu “tava” trabalhando com a Paula aqui na escola que era uma música voltada para o lírico praticamente e a Ana não deixa, vamos mexer naquilo que “tá” organizado pra ser mexido. O Edmo se eu quiser fazer 10 músicas durante uma aula que eu “tô” em dúvida, vai rolar, entendeu? Então, é isso.

Como você enxerga essa questão de você formar uma identidade de um cantor que é diferente em cada um? Há flexibilização com os professores?

Então, existe aí um grande problema, porque existe a organização em que os mais velhos na instituição escolhem primeiro o professor que eles vão estudar. Só que assim, eu acho que isso podia ser muito mais vem organizado pra que isso ocorresse verdadeiramente com objetivos. Não acho que ficaria todo mundo com um único professor se isso fosse feito. Os trabalhos são muito diferentes. Então, eu acho que tinha que se pensar primeiro em quem está no sistema com um único professor e que gostaria de manter só esse sistema. Eu acho que tinha que ser garantido, entendeu? Começou com um professor, continua com esse professor. Mas se é um aluno novo, valia ser explicado que existe diferença entre os professores. Aí assim, as vagas que você vai ter, você vai ter para aquele professor. Eu acho que isso seria interessante ser colocado entendeu? “Olha, têm duas vagas, uma com o Edmo e uma com a Beatriz, a Ana não tem mais vaga. O Edmo trabalha Belting Contemporâneo e a Beatriz trabalha com sei lá o quê!” Você percebe que eu “tô” falando de uma professora nova numa escola de canto e eu não tenho a mínima ideia do que ela faz? Isso não é legal. Pra mim foi sorte, eu tenho essa característica que busca um monte de coisa diferente, agora pra um aluno que “tá” querendo se especializar em um tipo de voz...

Mas dentro de cada uma dessas aulas, você sente que tem uma flexibilização pra você?

Ah tá! Mais ou menos. Eu acho que é aquela coisa, eu fiquei super contente deles falarem, deles lembrarem, por exemplo, do meu objetivo de agudo. Quer dizer, existe um nível de flexibilização? Sim! Mas não é que o professor esteja preparado com um monte de técnicas diferentes pra te oferecer “O que você quer aprender agora? Quer aprender algo para o teatro musical? Você quer aprender uma coisa mais voltada para o lírico? Você quer um popular e um lírico?” O que acontece muito, por exemplo, a música *Think of Me* do Fantasma da Ópera, que

todo mundo cantarola, né? Então, não é dado pra você um leque de opções daquilo que você quer fazer. Existe um programa e esse programa tem que ser seguido. Existe um programa específico pra Ana, um para o Edmo...

Uma questão que toca na pesquisa é que se o canto popular vem de um gesto interpretativo, ele vem de uma identidade, de uma construção vocal relacionada ao sujeito, como que no momento em que eu adentro na instituição isso não é quebrado? Ou como isso é potencializado? Como você vê isso?

Eu acho que é quebrado e aí vai depender da postura do aluno frente a isso. É difícil porque na verdade, dentro da minha visão, isso é legal. Por que é legal você aprender diferentes técnicas, só que nem todo mundo está buscando isso, né? Eu entendo que as pessoas não estão atrás disso, entendeu? Então, eu acho que é restrito. Você aprende Belting Contemporâneo com o Edmo e você não vai aprender a cantar, a buscar uma voz mais pura, próxima da voz de cabeça, mais próxima da técnica lírica com o Edmo. São coisas completamente diferentes. Então, eu acho que tem uma quebra.... Sim, a aula não é composta inteiramente de acordo com o perfil do aluno. Existe um programa que tem que ser seguido e pode ser flexibilizado até..., mas é restrito.

Na sua visão, isso não necessariamente é ruim por conta da sua busca por versatilidade?

Exato. Eu acho que todos os caminhos levam a uma conscientização maior na parte cinesiológica da laringe. Então, uma coisa vai ajudar a outra de um jeito ou de outro né?

Mara, eu tenho mais duas questões. Como você enxerga a questão da canção norteando o processo?

Bom, eu compartilho um pouco da opinião do Edmo. Eu acho, a princípio, isso super legal tá? Porque obriga todos os cantores a terem uma visão geral da música do seu país. Quer dizer, isso é muito bom, tem um lado muito bom. Mas, por outro lado o curso é MPB e Jazz e em paralelo tinha que correr a MPB, mas tinha que correr o Jazz também, entendeu? Então, eu acho que falta essa coisa do jazz. Agora, essa divisão em época, décadas, estilos, muito legal. Até eu "tava" falando para o Edmo que eu acho que eles podiam fazer a mesma coisa para o Jazz. Acho que tinham que colocar diferentes tipos de jazz e pensar como o jazz foi sendo construído. Se você for ver mais ou menos a mesma época até bate umas coisas e eu acho que seria possível fazer. Teria que ter as duas coisas. Porque aí, o que acaba acontecendo? Eles enfiam o jazz lá na prática de conjunto e na improvisação. Eu vejo que existe uma improvisação jazz e uma improvisação MPB, tá? Eu fico pensando, o pessoal trabalha com essas duas coisas? E eu acho que todas as disciplinas deveriam trabalhar com as duas coisas.

Então, eu tenho expectativa que as técnicas sejam adequadas às épocas também, entendeu? Não importando se o Edmo faz o Marconi e a Ana mais próxima do lírico, eu acho que eles têm que se adequar. Na hora que você entrar, por exemplo, em um Caetano, eu espero que se adeque. Mas assim como estrutura geral, eu acho interessante porque faz com que exatamente você tenha que adquirir a flexibilidade que eu achei legal, de quando você vai fazer cada estilo, você pegar as caraterísticas desse estilo. Então, eu acho bom. A crítica que eu faço é de que como não é um curso de MPB e sim de MPB e Jazz. Eu acho que tem que ter as duas coisas em paralelo. Se não a gente fica com toda uma técnica vinculada a MPB, que é bacana, mas sem ter comparação com as técnicas do Jazz que não são iguais né? Então, eu acho que tem que ter.

A última questão: como você tem avaliado esse processo, em vista de tudo o que você tinha esperado, como você avalia Tatuí até esse momento?

Maravilhoso! Eu acho que ter a possibilidade de estudar a quantidade de coisas que a gente estuda por estar lá dentro por um custo baixo, lógico que é um custo baixo relativo, porque você tem viagem, tem tempo que você perde, é um negócio que o governo tem que manter *(risos)*. Poxa vida, é um dos pouquíssimos recursos que a gente tem pra estudar música e não em só a gente, tem a criançada que é marcada pelo Conservatório. Então, assim, se a gente for pensar no músico, mesmo se tiver a música dentro da escola, por onde que se caminha? Como é que você faz? Não tem saída? Então, o Conservatório de Tatuí é um dos poucos recursos que você tem, além dos polos, mas tinha que ter espalhado por todo quanto é canto para as pessoas terem acesso. Acho que acima de qualquer crítica, a gente sempre tem, sempre vai ter, é um trabalho fantástico, onde você reúne um monte de profissionais de altíssimo nível dando as aulas. Eu vou fazer uma avaliação que não tem nada a ver comigo e olhando os editais, acho que o professor "tá" recebendo muito pouco. Então, você tem um Conservatório que é referência, é super importante e o professor ganha menos do que numa aula particular. O professor dando aula lá ganha menos do que eu aqui dando aula particular e isso "tá" errado e não sou eu quem estou errada (risos). A estrutura precisa ser mantida de uma forma bacana, pra que o nível continue, porque a gente precisa disso.

DANIELLA GOES RUBIO PROSDOCIMI

31 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 10º semestre

Entrevista realizada em: 10/10/18

Como foi a sua história com a música, Dani?

Desde criança eu sabia que eu queria ser cantora, de onde e de como eu não sei. Eu sei que eu já falava para minha mãe, desde cinco, seis anos de idade, falava: vou ser cantora. E quando eu tinha uns nove anos ela me colocou em uma escola para aprender violão, mas era bem lúdico, aprendia músicas como "Cai, cai, balão", bem da educação musical. Aí fiz umas aulinhas, mas eu não continuei. Fiz umas aulas de teclado, umas aulas de canto, mas foi uma coisa bem do começo. Depois eu comecei a ouvir muito rock, gostava muito de rock. Comecei a estudar o canto erudito por causa do rock que tinha algumas músicas com o canto empostado no "metal". Então, assim, desde criança eu ia estudando em escola de música por prazer, gostava muito, mas eu ainda não sabia exatamente qual estilo iria fazer. Eu só ia fazendo o que eu ouvia e sentia prazer.

Então, eu cantava em festival de música, banda... Toquei em banda desde meus doze anos, tocando em eventos, festas, mas era muito mais por diversão do que trabalho, sinceramente, depois que foi se tornando um trabalho mesmo. Eu fui recebendo para fazer, foi meio que nesse caminho. Daí eu passei uns três anos estudando canto erudito, bem "eruditão" mesmo e depois senti dificuldade. Eu sempre gostei de samba, bossa, então, eu sentia dificuldade de cantar bossa, larguei o erudito e, depois de um tempo, entrei na Federal (UFSCar) por vontade de estudar o popular e lá eu comecei a quebrar o "eruditão". E aí eu tive contato com a Thais dos Guimarães, que me ajudou muito porque eu cantava muito empostado ainda, eu cantava o popular super... e ela foi me ajudando, colocando minha voz para frente. Ela me ajudou a entrar aqui. Eu não acreditava que pudesse entrar aqui por esse canto empostado, porque me disseram. Entrar aqui era um sonho de criança, um lugar que eu via que eu podia crescer musicalmente, e foi um sonho. Mas eu não acreditava que eu pudesse entrar aqui por causa disso. E ela falou: você pode entrar, é só a gente estudar as músicas que são da prova e a gente vai trabalhando e tudo bem, eu acredito que você pode. Então, ela me ajudou a acreditar nisso. Quando eu ouvi falar daqui eu ouvi falar de linguagem e falei: ferrou porque minha

linguagem não está rolando. Daí eu fui estudando com ela, estudando bastante tempo, fiz a prova no começo de 2013, eu fiz na prova de remanescente. Eu lembro que eu cheguei estava a Andrea, a Ana e a Erica e eu estava tremendo e elas falaram "Pode assinar" e eu não conseguia escrever de tão tremendo que eu estava. Daí cantei, fiz a prova, cantei Noel Rosa, cantei Triste do Tom Jobim à capela e foi sensacional, estava muito nervosa, mas consegui. Eles viram que estava muito a fim de fazer e na entrevista acho que eles perceberam que eu estava disposta. Daí passei no último ano da UFSCar, eu estava no último ano lá e passei aqui e fiquei fazendo os dois até acabar lá.

Quando eu entrei lá na UFSCar eu já comecei a dar aula de canto, mas eu comecei dando aula meio assim, quase que de graça porque, como eu estava começando a aprender outra linguagem, eu preciso ser sincera, ser honesta com meus alunos e vou usar esse ensinar para aprender também, preciso aprender a dar aula, a aprender fazer. Então, desde o começo do curso da UFSCar eu comecei a dar a aula, comecei a cobrar R$50 por mês, depois R$60, depois R$80 eu fui aumentando aos poucos conforme eu fui melhorando. Dei aula em escola. Então, uma coisa foi puxando a outra. Quando eu passei e vim para cá eu já estava tocando na noite lá, barzinho, voz e violão, banda... Sempre toquei em banda, mas lá eu estava começando a fazer mais MPB que não era o que eu fazia antes, porque eu sempre fazia mais pop rock e rock. Aí vim para cá e comecei a cantar bastante MPB, pop rock, bossa, um pouquinho de jazz. Agora eu toco bastante, tipo contratada para backing vocal para outros grupos também. E é isso, trabalhando, dando aula de canto particular, aula em oficina, em igrejas, em escolas, já trabalhei em escola de música e estou cantado na noite sempre. Qualquer chamada, estamos lá. Tive o prazer de gravar uma música com o Fabinho, (Fábio Leal). Tem alguns momentos bem fortes que aqui na escola que aconteceram. Agora a formatura... Pretendo, e já estou com um disco pronto, só falta a gente gravar. Talvez em abril eu e a Gi gravemos o que a gente já compôs, já arranjou, está tudo esquematizado para me formar e ir atrás disso. Então, uma coisa vai puxando a outra... Como é que é a minha história com a música? Acho que é isso daí.

Dani, você estava falando de linguagem, como é que você pensa a técnica e a estética do canto popular?

Eu acho que a linguagem vai muito por senso estético, assim, particularmente eu gosto muito do canto claro, do canto mais próximo quase da fala, mas que tem uma questão da interpretação bem forte na canção dentro do canto popular. Tanto o jeito que eu ensino... às vezes, fico me policiando porque, o que eu busquei aqui é o jeito que eu gosto de cantar, cada um tem sua identidade. Então, para mim, quanto mais eu estiver cantando claro, colocado, a pessoa está entendendo o que eu estou falando, está próximo ao meu timbre, minha identidade,

eu acho que mais esse seria um canto popular. A técnica é conseguir cantar relaxado e passar tudo o que você tem que passar.

E que vozes você tem por referência, Dani?

A Lívia Nestrovski, a Vanessa Moreno, a Luciana Alves, a Elis Regina diva, mas ela é mais pela interpretação porque o tipo de voz dela para mim, a minha voz é um pouquinho mais aguda então, na referência de voz nem tanto, mas acredito que são essas principais que eu conheço.

Masculina tem alguma?

Edu Lobo, ele é homogêneo, ele tem aquela voz presente, tem o Edu, o Dorival Caymmi, tem umas vozes que eu escuto e falo: "Caramba!". E é muito próximo à fala deles, todos esses que eu falei se você escutar falando e cantando.... Tem uma técnica, mas é muito parecido assim. Djavan...

Quais características você gosta em uma voz e quais não gosta?

Principalmente timbre. Timbre é a primeira coisa que eu observo, se eu gosto mais ou não. E timbre trabalhado também. Então, às vezes a pessoa tem um timbre até mais anasalado só que combina com a voz. Ou, se a voz brilha no grave, médio ou agudo. Se está brilhando de um jeito homogêneo, se está timbrando legal, é de fato o timbre para mim, todos esses cantores que eu falei, eu gosto do timbre.

E negativo, Dani?

Quando usa muitos recursos, toda hora. Quando pega tipo, eu sei fazer, sei lá, posso fazer um suave com a voz, colocar ar ou vou fazer melismas, vibrato, tudo que é feito sem equilíbrio eu não gosto. Eu mesmo tenho que me policiar também porque, às vezes, eu aprendo um negócio novo e eu quero usar toda hora. Os recursos são legais, mas se eles são usados conscientemente, não de qualquer forma.

Dani para o tipo de música que você faz hoje, quais são as competências vocais que você acredita que são necessárias para bem executar?

As músicas que eu mais gosto de cantar que estão até na formatura, para mim são músicas que não importam se elas vão pegar grave, médio, agudo, eu tenho que ter o meu timbre desenvolvido no grave, médio, agudo para poder executar. E a afinação. A afinação para mim é básica, assim, mas uma afinação junto com o timbre, uma afinação alta. E questão expressiva, eu brinco isso até com os meus alunos. Às vezes, eu falo assim, a música para afinar precisa de entusiasmo. Quando eu estou entusiasmada e vou comentar alguma coisa para alguém eu já respiro de um jeito diferente, eu já chego de um jeito diferente. Então, eu acho que as músicas, todas as músicas que te passam uma verdade, que é a sua verdade e você vai passar para frente,

você faz com entusiasmo. Eu acho que precisa de entusiasmo e entusiasmo é aquela coisinha fina entre a técnica e a expressão. Sabe assim, você consegue usar o entusiasmo com o seu diagrama. Então, eu acho que as músicas que eu canto, que eu acho elas precisam é de um domínio, e que eu estou nessa busca ainda, estou sempre estudando isso... Mas é um domínio, um conhecimento harmônico de onde você está indo com a voz, que sensações você está criando, a expressão, o timbre, tudo né, é tudo... trocar com as pessoas... eu quero muito conseguir trocar mais com as pessoas. Então, eu acho que é isso usar a técnica a favor da expressão.

Dani, pensando agora na formação, como você acredita que deveria ser essa formação de um cantor popular? Que competência, que saberes que deveriam estar envolvidos nessa formação?

Quanto mais ele souber de música de todas as formas, estiver envolvido de todas as formas, tocar na noite, ouvir as outras pessoas, estar ouvindo outros discos, ouvindo instrumental também, todas as formas de som eu acho que ajuda. Eu acho que também que a questão de autoconhecimento, quanto mais ele se conhecer, não só na música, mas quanto mais ele se conhecer mais vai se desenvolver musicalmente. Acho que é não perder isso, eu até debati isso com um aluno meu, essa semana, de que o intelecto, a nossa razão... às vezes a gente conceitua muito: vamos colocar a voz de tal jeito, vamos fazer de tal jeito porque a técnica é isso e aquilo e tal. E a intuição, ela é uma coisa assim, o seu corpo já sabe fazer, seu instinto, sua intuição, já sabe fazer só que às vezes a gente racionaliza tanto que a gente perde essa beleza sutil. Então, eu acho que é equilibrar esses dois, essa intuição com essa razão e mesmo no comecinho das aulas, o pessoal é leigo, está começando a estudar, eu acho que tem que ter os dois. Por isso que eu fico brincando do entusiasmo, ou coisas do cotidiano para dar exemplo para os alunos porque eu vou explicar o que ele está fazendo, mas ele precisa ter aquilo natural para ele. Até porque a hora que ele for cantar tem que ser prazeroso, assim como tem que ser para mim, eu acho que aqui eu senti isso também.

O que para você é técnica vocal?

Para mim técnica é eu ter conhecimento da minha fisiologia, eu saber onde minha voz vibra, como é que eu posso usar o meu organismo, como é que eu posso usar tudo a favor de facilitar a minha expressão. Acho que técnica é isso um caminho, não é o resultado. *Quais foram as motivações para você estudar aqui em Tatuí? Dentre tantos conservatórios você escolheu Tatuí? Por que esse ensino conservatorial?*

Sendo muito sincera, primeiro porque eu sou do interior e eu gosto do interior. Então, saber que tinha um conservatório tão conceituado que é aqui, saber que amigos meus já fizeram

aqui e que estavam tocando um monte de música bonita e que eu sempre gostei dessas músicas bonitas assim, sempre gostei de bossa, bossa nova principalmente. Então, eu via o pessoal, alguns amigos de Ourinhos que estudaram aqui e eu admirava. Eu falava: "Nossa, deve ser da hora lá". Por mais que eu achava que seria uma coisa totalmente fora... e eu me lembro um dia em que meu pai falou para mim assim, quando eu passei na UFSCar, a gente passou por Tatuí em umas das viagens e ele falou "Imagina você estudando em Tatuí também" e já era um sonho meu. Então, ele meio que me ajudou a reafirmar essa vontade. Nunca pensei muito, apesar de achar legal Ibirapuera, EMESP e até outras faculdades e tudo. Eu não sei, foi meio que eu senti, lá parece que o lugar pelo que eu tinha escutado, é o lugar massa para aprender.

Dani, você fez aula com quem aqui?

Fiz com os três professores aqui. Um ano com o Edmo, um ano e meio com a Ana, que agora eu estou com ela de novo e dois anos com a Andrea.

Dani, e se você pudesse falar de cada um deles, pelo que você passou, como você vê a abordagem deles para ensinar o canto? Que ferramentas que eles utilizavam? Como era a rotina da aula de cada um?

O Edmo, não sei se ele mudou agora o procedimento, porque já tem uns quatro anos que eu fiz aula com ele, cinco anos na verdade, por um ano. O que eu senti dele foi uma coisa mais voltada para a expressão do corpo, que eu era um pouco travada, bem travada, que quando eu entrei nas aulas com ele, eu tinha problema de respiração, problema de ficar nervosa até na aula. Então, ele ajudou. No começo, as primeiras aulas foram muito assim, vamos pensar na inspiração, na expiração, me trouxe vários conceitos que eu uso até hoje com os meus alunos, que me ajudaram bastante. E tem uma coisa da inspiração que antes eu puxava muito ar e agora eu sei deixar o corpo relaxar e o ar entrar que eu aprendi com ele, tem várias coisas assim. Procedimento de aula que eu lembro... a gente fazia alongamento normal, fazia exercícios de respiração, aquecimento com piano e aí a gente ia para o repertório. No repertório ele não acompanhava no piano, mas a gente fazia a capella. Às vezes, tinha um batuque ou alguma coisa, às vezes perto da prova algum amigo ia tocar, acompanhar. E é isso, eu lembro que o que mais aprendi com ele foi a questão da expressão corporal, e me ajudou muito.

A Ana foi uma coisa maravilhosa. Eu acho que foi até muito bom eu ter feito nessa ordem: Edmo, Ana e Andrea. Porque, não que um seja melhor que o outro ou etc., eu senti que em níveis de evolução minha, foi necessário exatamente esse caminho. A Ana na parte técnica, em dois meses, eu lembro disso, coisas de anos que eu estava tentando resolver, em dois meses ela resolveu. E falo que ela resolveu porque ela me mostrou um caminho, essa minha voz que antes ficava muito empostada, nesse um ano com o Edmo melhorou, mas ele me ajudou em

outras coisas primeiro, a voz ainda estava empostada. A Ana em dois meses me colocou para frente. Então, tipo ela resolveu uma bucha. E nesse um ano e meio que eu fiquei com ela a gente fazia bastante exercício de alongar a pouco, já chegava assim vamos aquecer, fazer exercícios de respiração, aquecimento, ajudou a tirar ataque glótico que eu tinha muito e trabalhar bastante técnica mesmo. Eu ainda fiz umas aulas a parte durante o que eu estava fazendo com ela, eu fiz umas aulas de belting com o Gui cantor, fiz um tempo com ele. Então, acabou que somando a técnica dela com o que eu aprendia com o Gui e eu sinto que foi a época de maior avanço técnico que eu tive aqui no conservatório em 2014, 2015.

Aí depois eu fui para a Andrea. Com a Ana eu acabei pegando bossa nova, essa época assim, peguei um pouquinho de festival com ela. Aí eu fui com a Andrea, e a Andrea era a minha meta quando eu entrei no conservatório. Eu falei "Preciso passar por todo mundo para conhecer, mas a depois eu tenho que ir para ela". Eu até demorei porque eu gostei tanto da Ana que fiquei mais um semestre com ela. Aí fui para a Andrea com dor no coração de parar com a Ana, cheguei e era exatamente isso mesmo. A Andrea tem uma abordagem muito sutil, muito sensível, ela começa a aula sempre calma, perguntava primeira coisa: "Como é que você está? Como foi a sua semana?" sempre conversando muito para saber primeiro como você está e isso já muda até o jeito que você vai cantar. Isso eu comecei a fazer com meus alunos também de observar ela. Aí ela fazia exercícios de respiração, sempre observando, às vezes, tinha alguma coisa errada na minha respiração, no exercício de vocalize, ela votava para respiração bem calma, bem tranquila, sempre pedindo para eu me observar. Ela não chegava e falava: "Olha, Dani faz isso, isso e isso". Na maioria das vezes ela falava assim: "Quando você faz isso, o que você observa? O que você sente? Tenta fazer de tal jeito e agora o que você observa?". Então, pela observação eu ia sacando. Enfim, passava repertório e eu sinto que o estudo da Andrea é muito mais, apesar de ela passar técnica e passar bastante conceito durante o exercício de vocalize, ela pega muita coisa, fala muita coisa importante durante o repertório. Então, eu acho que parte dela é mais repertório. Então, ela faz a gente pesquisar, pesquisar história, qual período a gente está, quem está compondo, quem é o compositor, que época ele compôs, o que a letra está dizendo, se tem alguma coisa na semiótica, o que é a fonética, como é que você canta... Então, ela trazia uma concepção bem ampla que eu acho necessário. E a forma dela ensinar para mim é a forma que chega para mim num ideal de ensino de canto porque é humanitário, é uma forma que faz o aluno perceber por ele e respeita a particularidade de cada um. Então, não homogeneíza ninguém. É tipo "Vamos sentir o seu canto, onde você está, onde você quer chegar", não é uma técnica específica em si, apesar de ser, ela age de uma forma mais particular.

E você sentia alguma abordagem pedagógica neles especificamente ou não?

O Edmo, agora eu sei que ele foi mais para o belting, mas eu sentia uma coisa mais teatral mesmo, de expressão. Tanto que ele mesmo falava, expressão corporal, quando você for se colocar no placo, e tal... o que é super importante de você cantar em algum lugar. A Ana eu acredito que por ela, aí é uma opinião minha, por ela também ter feito erudito, ela tem um conhecimento muito grande de fisiologia, como aplicar a voz. Então, ela fica bastante nisso para resolver as buchas mesmo, ela vê as buchas dos alunos e vai resolvendo. Então, acho que a parte dela seria uma coisa mais.... não eruda, não é que é eruda, mas ela tem uma consciência técnica muito grande e ela consegue transitar entre as linguagens. E a Andrea eu acredito que ela tenha um conhecimento maravilhoso, até porque ela é pianista também, pesquisadora, ela é foda, fudida. E assim acho que por esse conhecimento todo dela musical além da parte de canto e por ela ser muito sensível como um ser humano, acho que a abordagem dela é mais próxima. Eu não sei falar, Mateus, eu acho que é uma coisa nova, um jeito novo de ensinar que talvez seja a concepção do canto popular mais puro mesmo.

Você acha que o ensino sistematizado e formal padroniza os cantores?

Eu acho que tem três questões aí. Tem um professor de canto, tem a instituição em si e tem a linguagem. Por exemplo, eu acho que quando você entra aqui na escola e você já tem uma linguagem pré-definida você já vai seguir alguns preceitos, algumas coisas. Então, só de ouvir uma estética, eu já vou cantar de um jeito mais parecido com essa estética. Então, mesmo que eu entre de um jeito, se durante o estudo no conservatório, eu tenho um repertório que vai me jogar para aquela estética, as músicas de canto que vão me jogar para aquela estética, eu já vou meio que para lá. Mas eu sinto que tem uma identidade dos alunos, cada um tem um jeito de se encontrar nesses sons, mesmo sendo uma estética parecida. Daí entra também a questão da instituição. Eu acho que na instituição é um pouco mais até mais para o jazz do que para a MPB em si, mas no curso de canto é mais MPB. Está para mudar isso, mas por enquanto é isso. E na parte da escola em si, eu sinto que a estética do canto não é tão importante quanto você ter um conhecimento de domínio do seu instrumento, como instrumento, como qualquer outro. Então, conhecimento de escala, arpejo, etc. Creio que isso também pode influenciar no resultado som. E a parte dos professores em si, numa homogeneização, eu acredito que rola e não rola. Eu acredito que, assim, por ter tido três professores diferentes e cada um ter uma abordagem diferente, os alunos que vão em cada um já vão sair meio diferentes. Mas os alunos de cada professor saem meio parecidos, entende?

O que você acha dessa proposta de usar a canção como ferramenta para estabelecer o currículo do curso de canto?

Acho maravilhoso ter as duas coisas, ter o instrumental e ter a canção. A canção, por ser uma questão cultural... nossa eu acho que a gente já relaciona o canto com a canção. Eu já não consigo separar muito a voz, o canto da palavra. Então, se eu consigo trabalhar isso num contexto musical, num pensamento musical, mas com a expressão e a mensagem... acho maravilhoso e eu acho que isso traz uma consciência até para os músicos instrumentistas, um outro olhar da arte. Mas eu acho que para o cantor, como foi para mim, talvez, não sei se seja geral, mas eu tive uma dificuldade no começo de ouvir instrumental. Eu ouvia e ficava com sono, ficava cansada, eu fui apreendendo a gostar e agora eu ouço discos assim, vários. E ouço com o ouvido aberto. Eu aprendi que eu tenho várias coisas na minha voz que eu posso fazer e que antes eu não fazia. Então, eu acho que é importante os dois. A canção num contexto de escola, de ensino é... eu acho essencial, tem que ter.

E você acha que ela não só pelo dizer, pela fala, pelo texto, mas como ferramenta de ensino vocal, você acha que ela é capaz de assumir essa função?

Ah, sim. E ainda mais que as vogais.... elas são para mim.... que eu tenho aprendido é que as vogais são o que definem o timbre, definem muita coisa... E as canções, trabalham com isso e com mais articulação, com a rítmica das palavras, dá par fazer muita coisa. E quando eu vou estudar a canção, eu pego só para estudar as vogais, fico explorando, eu brinco. Tem muita cor na voz que eu descubro brincando com a canção. E, às vezes, até ensinando alunos que tem dificuldade em fazer vocalize, se eu pego a canção e passo para eles como um vocalize é muito mais fácil, muito mais fácil trabalhar. Tenho certeza de que ajuda horrores, é um instrumento mesmo de estudo.

E os processos de avaliação aqui do conservatório, como é que você analisa?

Esse trecho é delicado, sendo muito sincera em questão dos professores de canto, eles são muito honestos, chegam na aula e se você precisar refazer o semestre é com muita dignidade, chega a ser “Olha esse semestre não conseguiu alcançar, vamos fazer de novo ou acho que semestre que vem a gente vai ter que trabalhar mais coisa e tal” e dá uma nota justa e vê o seu progresso. Vê o seu progresso e eu acho isso ótimo porque cada um sai de um lugar e chega em outro, né? Mas a gente tem a prática de conjunto que também conta. Então, tem algumas práticas no conservatório que eu não concordo com os critérios de avaliação.

E como você vê a sua relação com os professores de canto especificamente?

Ah, é só coraçãozinho. Eu tenho uma relação de amor mesmo, de construção, de respeito, de admiração, de inspiração, de conseguir evoluir e, assim, se eu demoro para evoluir ou não, eles entendem, respeitam. É claro, eu consigo entender tudo o que eles passam, eles passam muito bem.

Você sente que em cada semestre da disciplina de canto há conteúdos planejados ou que o curso é orientado a partir de cada aluno?

Eu acredito que tem as duas cosias. As duas coisas acontecem. Elas acontecem porque não dá só para suprir o que o aluno precisa, porque precisa trazer coisas novas, você precisa aprender. E também tem que respeitar a evolução do aluno. Então, eu sinto que rola isso. Durante o exercício de vocalize, nesse momento, o professor trabalha mais o que você está precisando e, às vezes, até o jeito que você coloca cada música no repertório, mas o repertório em si ele vai te exigir uma coisa diferente. Então, no primeiro semestre ele vai te exigir, sei lá, você fazer uma melodia de uma quinta, fazer um samba, uma rítmica tal, depois aumenta a rítmica um pouco. Eu senti uma linearidade na construção do curso de repertório, do repertório que foi sendo exposto. Mas a forma de abordar o repertório, aí sim trabalha o que cada aluno precisa. Então, eu acho que acaba mexendo nos dois.

E essas habilidades, você diria que são quais?

Tem um domínio muscular, trabalhar a sua memória muscular de uma forma certa, num sentido de você estar relaxado, conseguir expressar a sua voz na onde ela brilha mais do jeito que você gosta mais. Porque é bem isso, conseguir executar músicas que são até virtuosas. Conforme vão passando os semestres, vai ficando bem complexo e conseguir executar isso cada vez mais rápido, cada vez melhor com essa homogeneidade de timbre e a afinação, a extensão, a rítmica, tudo isso, você vai aumentando, vai ficando mais difícil. Tanto que semestre passado teve uma música da Sara Serpa que eu fiz que foi um desafio e que eu fiquei meses estudando, estudando e estudando e se não fosse essa construção de semestres eu não iria chegar nela. Consegui chegar, graças a Deus, cheguei bem e acredito que foi por causa disso, dessa construção constante.

Agora pensando na formação do curso de canto, como ele vai acontecendo junto das demais disciplinas, tudo o que o cantor perpassa, harmonia, percepção... Como você acha que isso se relaciona? Se há diálogos entre as disciplinas ou se não há? Se você sente que em termos de abordagem pedagógica há um consenso ou não há?

Eu acho que não dialogam, mas as de ritmo, prática e improviso até dialogam, e até porque, como são assuntos parecidos você acaba trabalhando coisas parecidas. Na aula de canto eu acho que é mais foco no instrumento mesmo. Então, você não vai ver tanto... não é um pensamento harmônico... é pensamento de trabalhar mais o seu instrumento, trabalhar o som do seu instrumento. E o repertório também não conversa muito com o que você está vendo nas outras, mas eu não acho isso ruim, eu acho que não dialoga tanto, mas não acho isso ruim porque acho que tudo puxa, são conhecimentos paralelos que vão te puxando. E eu fico feliz de

ter esses conhecimentos paralelos me puxando, que a harmonia me puxou para um lado bem forte, me forçou a olhar, apesar de ser um conhecimento mais intelectual, me forçou a ver que quando eu estou na percepção eu entendo o que aconteceu na harmonia mesmo se for linear ou não. Mesmo que eu já tenha visto uma coisa na harmonia, que eu estou vendo agora em percepção ou vice-versa uma coisa vai puxando a outra, mesmo que não sejam estruturadas juntas. E sobre a prática de conjunto, várias coisas que estudei na percepção e depois ei fui lá na prática e saquei ou, às vezes, não saquei nada na prática, fiquei perdida e cheguei na percepção e entendi, ou perguntei para o professor. Eu acho que tem coisa que conversa, dialoga, mas eu não acho que é por querer, acho que são assuntos parecidos e na minha opinião eu acho que de certa forma é bom que não conversem tanto propositalmente porque um vai puxando o outro, me desafia mais.

Por fim, como você avalia toda a experiência de Tatuí, estar nesse momento, terminar curso, construir o recital, ver as motivações iniciais que te trouxeram aqui? E aí?

É muito louco! Engraçado, quando eu entrei, não sei se você estava assim também Mateus, quando você entrou lá na UFSCar primeiro e depois entrar aqui. Quando eu entrei na UFSCar, tudo eu achava lindo, e aí quando fui terminar eu estava feliz, curtindo, mas eu estava cansada, me sentindo cansada, mas feliz... é um ciclo e uma nostalgia, uma saudade, mas ao mesmo tempo feliz porque eu consegui concluir uma coisa que era um sonho. É a mesma sensação. Então, quando eu entrei no conservatório eu ficava, sei lá, até os tiozinhos na rua, as árvores, eu pensava "que lindo!" Tudo eu achava lindo, fiquei nos dois primeiros anos feliz, fui em todas as canjazz. É um aprendizado constante que não é só no conservatório, tem as canjas, a cidade em si..., mas agora o que eu sinto é que eu preciso começar um novo ciclo e que esse ciclo está para se fechar, que a Daniella formando a sua voz como aluna.... agora eu sinto... pelo conservatório ser tão exigente mesmo, tem uma exigência aqui de estudo, de várias coisas, sinto que me faz acreditar agora que eu posso fazer muita coisa, porque quando eu entrei eu não acreditava. Então, o que eu vejo desse processo todo, apesar dos pesares, do ônus e bônus, de tudo o que tem aqui eu vou sair muito feliz porque tem um super crescimento, é outra Daniella. Eu renasci aqui dentro. Durante a minha vida, meu processo de vida e nos meus conhecimentos aqui dentro, é bem forte passar por aqui, é bem isso. Então, eu não sei, tudo dentro da instituição, tudo vale a pena, até essas questões que precisam melhorar, faz a gente se questionar como músico, como cantor.

Alguma coisa que você acha que faltou?

Que faltou eu acho que não. A gente fica pensando no que falta, podia ter mais isso ou mais aquilo, mas é aquele negócio, não é só o conservatório que tem de fazer, tem o lance da

cidade, tem o lance das canjas, tem o lance do pessoal se reunir para estudar e mesmo quem não mora aqui, às vezes está em contato. Então, tem coisas que cabe para o conservatório e tem coisas que eu acho que é especial não caber, que é legal ter a cidade pulsando em volta. Os alunos mesmo, criando coisas em voltas, as canjazz, todos pela arte, são movimentos maravilhosos que são dos alunos, que vem daqui. Eu sinto que as pessoas que estão aqui tem um amor muito grande pela música, muito grande pelo que fazem. Então, quando se reúnem lá fora para fazer um som ou falar de música ou vai em busca de se desenvolver, só resulta em coisa maravilhosa. Você ouve o pessoal, são pessoas do bem, pelo menos falando de coração, são pessoas maravilhosas que estão fazendo um som maravilhoso e o Brasil precisa disso, eu acho isso e estou feliz.

LARISSA FINOCCHIARO SILVA

29 anos

Aluna do Conservatório de Tatuí: 10º semestre

Entrevista realizada em: 25/09/18

Então, para começar, como foi o seu envolvimento com a música, sua caminhada com o canto?

Com música, assim, formalmente eu comecei com o projeto guri. Eu tinha 14 anos quando eu entrei. E aí, lá eu fazia aula de instrumentos. E ali eu conheci alguns amigos, a Vanessa, o Caio, enfim, os outros amigos que a gente montou um grupo vocal paralelo. Foi um ambiente que foi muito importante para mim, bem importante eu ter participado. Várias experiências mesmo, de a gente se apresentar. Em São Bernardo tinha uma orquestra forte, os professores eram bem bons. Naquela época, pelo período de dois anos nós nos apresentamos várias vezes na Sala São Paulo, no Theatro São Pedro, fomos para Campos do Jordão. Foram experiências de apresentações que foram super legais nessa idade.

E aí, esse grupo que eu montei nessa época foi o que manteve a minha ligação com a música, assim também como trabalho. Comecei a compor, a gente gravou um CD. Então, mais ou menos com uns 17 anos, 18, que eu também comecei a trabalhar, fazer shows com esse grupo. Paralelo a isso eu fui estudar psicologia, mas ainda o que mantinha minha ligação era um pouco o mais o Karallargá. E aí, durante todo o curso de psicóloga, depois da pós na USP. Eu fiquei sete anos assim, até os 22. Nunca eu tinha estudado em uma escola de música mesmo. Fazia algumas aulas particulares. Sempre fiz aula particular de canto. E no fim do curso de psicologia, que foi mais ou menos em 2011, eu comecei a estudar com o Wagner Barbosa. Ele tem dado aula para vários cantores populares. É um amigo nosso aqui, de São Paulo. Ele começou a estudar Speech Level Singing e começou a dar para alguns amigos e eu sou amiga dele e fui fazer aula com ele, lá em 2011. E isso deu uma chacoalhada na minha cabeça, entrar em contato com isso.

Quando eu comecei a fazer aula com o Wagner, foi que eu comecei a entender técnica vocal de um jeito que eu nunca tinha visto. Todas as aulas que eu fiz, nunca tinha visto e sentido aquilo assim, sabe? De entender os exercícios, e eu também já tinha uma coisa, um pouco de querer entender o porquê ele estava fazendo aquela vogal com aquela consoante, já meio que

pensando como professora, mesmo que eu ainda não dava aula nessa época. Mas eu já gostava de entender o porquê eu estava fazendo cada coisa e tal. E foi um negócio bem importante para mim fazer aula com ele. E aí, depois disso, fazendo aula com ele que eu fui entendendo que opa, e também tem o Karallargá que também nessa época meio que acabou. Falei "Nossa, mas acho que dá para eu ser cantora, talvez assim, como profissão". Era um negócio que eu já tinha, mas ainda não. Enquanto eu estava fazendo psicologia, a Vanessa foi para ULM, foi fazer faculdade, estava fazendo shows. A gente foi tento esse caminho um pouco assim. E aí eu voltei um pouco mais para a música nessa época, foi quando eu prestei o Conservatório de Tatuí.

E eu entrei para a formação, na época, era do Speech Level Singing, que logo acabou. Agora acabou, eu entrei e dali duas semanas os diretores começaram a sair. A sede é nos Estados Unidos, mas tem professores em vários países. É uma formação à distância. E aí depois esses diretores montaram o IVA, que é o Institute for Vocal Advancement, que é parecido, tem um pensamento parecido e tal. Eles fazem bastante pesquisas desde o *Bel Canto*, enfim, bastante coisa de fisiologia, de pedagogia vocal. Aí eu comecei a entrar em contato com essas coisas assim fora do Brasil, comecei a ler. Aí eu entrei para fazer a formação. E aí que eu fiz a formação de instrutor. Cheguei a fazer dois níveis, é meio que infinito assim. E aí o Wagner até hoje é professor desse instituto. Mas eu parei, por enquanto, porque eu resolvi gravar o disco e é muita grana, é bem caro.

Mas, nossa, abriu a minha cabeça de um jeito muito bom assim, para a técnica, até para começar a entender que antes de estilo popular e lírico tem a coisa do instrumento em si e que é possível você trabalhar com isso e desenvolver isso e depois aplicar para o que você quiser. E aí realmente vem a linguagem... do lírico e todas as diferenças de sonoridade e tal. Mas que tem algo que é anterior, que tecnicamente são coisas completamente diferentes. E eu comecei a entender que não...

O muro ainda é bastante alto, né?

Não é? Então, total! Mas é uma galera que já está pesando outra coisa mesmo assim e isso é bem interessante. Eu acho bem mais avançado. Enfim, e foi um pouco nesse percurso que eu entrei em Tatuí. Aí, quando entrei em Tatuí, eu decidi trabalhar com música.

E de lá para cá, quais são os grupos que você atua?

De lá para cá, eu comecei, isso foi de 2013 para cá. Em 2014 foi quando eu me formei em uma pós em saúde pública, eu larguei essas outras formações, psicologia, entreguei meu CRP. De lá para cá eu entrei em Tatuí, já estava na formação do IVA realmente mais profundamente e comecei a dar aula particular e entrei para dar aula no Souza Lima, conservatório. Fiquei três, quatro anos lá no Souza Lima. Eu sempre dei aulas particulares e

entrei em duas escolas. Então, dei aula no Souza Lima e logo depois de uns dois anos eu entrei na Intermezzo que é a escola onde eu dou aula agora também.

Enfim, a parte de aula foi um pouco isso como professora. E aí como cantora, eu tive esse grupo vocal que a foi a minha primeira formação, eu comecei e fiquei 7 anos. As minhas apresentações eram mais com esse grupo vocal, fazia uns barzinhos e tal, mas os trabalhos mesmo eram com eles. E aí, aqui em São Paulo, quando eu dei essa virada de profissão, essa mudança, logo em seguida eu entrei para trabalhar com o Chico Saraiva que também foi super bom para mim. E eu fiz música brasileira, de cultura popular, as músicas dele, comecei a entrar mais em contato com isso, foi super importante. Trabalhei em um coral também com o Gabriel Levy. Sempre fui super fã do Mawaca e o Gabriel virou um amigão e também foi muito legal trabalhar com ele nesse coral, eu era monitora de naipe. E fui entrando na noite em São Paulo, cantando no samba, entrei um pouco nesse circuito do samba, choro, dessa galera. E há pouco atrás, nem um ano atrás, eu comecei a fazer uns subs no Baretto e, então, fui entrando nessa coisa do jazz, bossa nova. E esse ano foi o auge, passei a me apresentar aqui semanalmente.

Também não posso esquecer de falar isso, da música corporal. Tudo nesse mesmo momento, que foi há quatro anos atrás, de virada mesmo, eu também me envolvi com o Barba. O Barbatuques, com a orquestra corporal, o fritura livre que é um encontro de música corporal que tem na praça. Inclusive meu TCC da saúde pública foi com isso, da música corporal como prática de produção saúde coletiva, que era a saúde que estava fora das instituições de saúde estritamente. É em uma praça, uma prática de música e como aquilo produzia saúde nas pessoas, até pelo que as pessoas falavam depois, bem legal. Então, eu também já tinha com o grupo vocal, nós fazíamos bastante coisas de produção corporal, eu já tinha uma queda por essa história e aí eu fui fazer a oficina do Barba. Eu comecei a me envolver com essas pessoas e fiquei aí uns anos na Orquestra do corpo. Então, eu tenho também um pé aí na música corporal que mudou meu jeito de pensar várias coisas, de improvisação. Meu caminho foi esse.

Larissa, agora mais a respeito da voz, quais qualidades vocais que você considera mais relevantes?

Olha, quando eu entrei no IVA, primeiro você começa a pensar a voz, que são alguns conceitos que ainda estão sendo balançados na minha cabeça. Eu vou falar um pouco do lado como professora, talvez, não sei se consigo pensar isso, as vozes que eu escuto também, ou a minha própria mesmo. Eu sempre vejo a voz como uma coisa em construção, como se a gente fosse um instrumento. Acho que isso é comum talvez a outros instrumentos, mais ou menos, quase como se a gente fosse um luthier, que a gente fosse capaz de fato ir construindo ela em ato e o estudo técnico é isso. A gente conseguindo construir essa voz. Não para moldar ela,

talvez isso tenha pessoas que vão por esse caminho, quero uma voz /x/, igual à do fulano, mesmo sabendo que tem os limites de timbre e etc., mas eu acho que é um trabalho muito delicado nesse sentido porque é como fazer essa construção e isso ser o mais autoral possível, isso ser um maior respeito ao corpo e a potência corporal que aquela pessoa tem.

Então, é ir tentando achar o timbre mais natural. Faz uns anos que tenho pensado um pouco sobre isso quando eu estou dando técnica para as pessoas, onde eu estou querendo que essa pessoa chegue. E aí eu tenho percebido em mim, assim, que é um pouco mais nesse lugar, mas aproveitando o que o corpo dessa pessoa tem de potência e de qualidade sonora. Então, desde timbre, que volume você consegue fazer ou ir construindo também, com o tempo. Mas sem tanto chegar em uma voz formatada. Eu acho que ainda sou bastante conservadora, apesar de tudo. Nesse sentido, quando eu vejo amigos trabalhando com voz, mais criativamente, tipo a voz como ruído, a voz como coisas que a gente faz na música corporal e ainda acho que eu penso a voz cantada de um jeito um pouco mais, não sei se é conservador a palavra, sabe?

Talvez mais relacionado com essa linha da canção

Da canção, essa coisa mais tonal, mais modal. Então, assim, eu me preocupo se a pessoa não está conseguindo afinar, e eu já entrei em contato com pessoas que falam "O que é a afinação?", mas eu ainda estou nesse ponto. Eu busco nas aulas e eu mesma, mesmo porque o meu trabalho exige isso, são músicas tonais e modais, pelo menos o que eu faço por enquanto. Então, exijo um pouco que eu tenha essa percepção e que eu consiga me encaixar, e, então, quando eu vou dar aula também vou tentando ensinar isso para as pessoas: "Olha como você ouve a tônica... exercícios de percepção... a afinação está baixa? Precisa estar um pouco mais alta" e, então, eu vou pensando um pouco por aí.

Que cantores ou cantoras você tem por referência?

Olha, vocalmente assim, eu ouço muito e aí acho que a referência vai um pouco do que eu tenho ouvido e não necessariamente de eu querer cantar como essa pessoa, mas o Milton é um cantor que eu ouço bastante. Pensando aqui, tem várias frentes. O Milton é uma figura que eu ouço e a Elis eu ouço bastante também. Atualmente, eu tenho ouvido bastante a Lívia Nestrovski e gosto muito da coisa vocal que ela traz, tem uma estética vocal dela bem interessante. Ela traz essa coisa mais tonal, mas tem uma coisa vanguarda da Ná Ozzetti, dessa outra galera que eu acho bem legal. Ela é uma cantora que me interessa muito vocalmente. Gosto muito do Bobby McFerrin porque aí também dá uma desmontada nessa coisa da voz, que aí vem isso a voz como instrumento, que eu acho sensacional as coisas que ele faz com a voz, acho realmente absurdo. Acho importante a gente, como cantor, ter essa outra referência vocal, do que a gente pode fazer com a voz como instrumento, de explorar coisas que o nosso corpo é

capaz de fazer. Eu tenho ouvido, queria dizer umas coisas mais de cultura popular, mas é difícil. O Jackson é uma figura que eu também me interesso muito pelo lance da rítmica. Tem umas coisas de cultura popular que eu tenho ouvido muito também e é uma coisa que me interessa como cantora, a minha pesquisa vai começar a partir de agora um pouco por esse caminho do porquê a gente escuta tão pouco ou tem pouca referência, por exemplo, o fato de eu não conseguir te dizer um cantor de referência, na lata, de cultura popular, me incomoda. Por que isso não é tão fácil de se ter referência? Escuto muito as mulheres lá puxando coco e isso para mim é uma referência de voz, de estética, de técnica. Eu ouço muita coisa diferente pelo repertorio, mais pelo repertorio do que pela voz em si. Por exemplo, eu estou ouvindo a Barca, eu ouço muito Lenine, não necessariamente pela voz, pelo material vocal, mas pelo contexto musical.

Então, o que eu estou ouvindo um pouco agora e vou buscar, mas ainda pelo repertório, é a coisa da cultura popular, que eu estou interessada em saber como é que é isso aí, mas tecnicamente, o que eles fazem, o que isso pode nos interessar. Como é que essa voz consegue atravessar um monte de instrumento de percussão, é projeção. Tião Carvalho está aí puxando boi. Como é que ele faz? Será que estuda canto com alguém? Eu estava ouvindo bastante a irmã dele, que agora me fugiu o nome dela, Maria Carvalho. Que é isso, a referência de afinação é outra, tem várias coisas, técnicas musicais, que fala "Caramba, tem alguma coisa aí que nos interessa", quando a gente está falando de canto popular brasileiro especialmente. Mas acho que são essas figuras aí. Eu acho que Maria João também é uma figura que serve de referência para também desmontar um pouco essa... a Ná, o Luiz Tatit, começa a lembrar... são figuras que quando eu estou buscando alguma coisa principalmente de canto popular que fala da voz falada, me vem o Luiz Tatit logo na cara porque o que ele faz é muito sensacional de estética e de voz. Então, são essas figuras que eu estou lembrando agora que fazem parte do meu pensamento como referência vocal como cantora.

E como você define o tipo de música que você faz, que gosta de cantar?

É muito estranho falar isso, mas assim música brasileira é uma coisa muito ampla. Mas acho que já faz um recorte aí inicial. Me interessa sim pestanejar a minha prioridade e eu entendi isso agora no fim do curso. Eu estou lançando um disco e que as pessoas me perguntam o seu disco é o quê? E fiquei, acho que é música brasileira, mas não é um disco de bossa nova, não é samba, não é forró, apesar de ter um samba, ter forró, tem várias coisas de ritmo brasileiro, mas é uma música urbana. É uma coisa, não sei explicar o que é essa canção. É um negócio que é difícil definir, tenho serias dificuldades em definir isso, mas quando eu falo música brasileira, acho que eu penso primeiro na cultura brasileira mesmo, que é o que me interessa. Samba, forró

que é uma coisa que eu canto, bossa nova canto por aí, que gosto, faz sentido para mim. Amo cantar em português e a coisa dos ritmos brasileiros me interessa profundamente. Canto jazz, acho que tem vários elementos do jazz que me interessam, mas não é uma música que eu ouço. Não é uma música que fico ouvindo ou que é uma referência para mim. Também não acho isso bom, acho que temos que ouvir várias coisas. Músicas do mundo inclusive, que tenho ouvido pouco, eu fico muito concentrada na música brasileira e acabo não ouvindo tanto outras coisas e que acho que são importantes também. Tanto que eu nem sei falar grupos fora do brasil, não sei te falar nenhum, nada. Então, eu acho que é música brasileira mesmo.

Se você pudesse descrever um pouco seu uso de voz... você descreveria como o uso do seu instrumento?

Eu tenho uma referência da minha voz falada e aí como sensação, eu vou muito pela sensação, quando eu estou usando a voz. E aí tem uma coisa que eu fui descobrindo há não muito tempo que é a vibração do som, de realmente isso ser tipo o meu farol. Então, tem algum lugar no meu corpo, como se fosse uma coluna vertebral que eu sinto a vibração dele quando eu estou lá no agudo, que é o que eu chamo de voz conectada. Quando eu estou buscando ter mais conexão dos registros e estar mais próximo da voz falada. Eu fui achando um jeito de sentir isso, estudando que é pela vibração do som. Então, quando eu "tô" cantando em ato, eu sempre me agarro nessa sensação corporal. E é isso que tem me ajudado muito a chegar num resultado vocal que eu quero.

Às vezes, eu preciso cantar uma coisa mais forte, só que é meio agudo ou numa região média: "O que eu tenho que fazer para conseguir essa voz?". Então, no estudo eu vou percebendo, quando eu sinto a vibração do som nesse lugar é quando ela está saindo forte nessa região e, então, eu vou buscar essa sensação quando estiver cantando. Eu fui sacando isso, que essa coisa da vibração é fundamental para mim, para o meu corpo, para eu conseguir chegar nessa voz mais conectada. E também para eu conseguir brincar um pouco, o timbre, eu vou sacando. Quando eu levanto um pouco mais a língua acontece tal coisa, a nessa hora eu quero uma voz mais assim, quando eu tampo o nariz por dentro, você vai percebendo todos esses dispositivos de ressonância e aí vou tentando brincar um pouco com isso.

Agora falando mais especificamente como o foi o seu processo lá no conservatório, você ficou os anos todos com a Andrea? Como é que foi? Você chegou a passar por outros professores?

Eu passei por três professores. Um com a Ana, um com o Edmo e o resto com a Andrea

E por que você decidiu fazer aula de canto lá? Qual era a sua expectativa com o conservatório?

Cara, eu fui para o conservatório para estudar música, primeiramente assim, sabe? A princípio, o professor de canto não foi o chamariz, a motivação. Tipo, fulano está dando aula lá e só isso que me interessa. Eu fui para lá porque tinha um conjunto de professores e era um lugar que eu sempre quis estudar. Fazia anos que eu via a galera de Tatuí, e falava, nossa que legal, quero um dia estudar lá.

Então, o que me motivou para estudar no conservatório foi esse conjunto de professores e essa possibilidade de você, adulto, porque eu fui estudar música depois dos meus 22 anos, você entrar e começar e do começo. Então, isso foi assim, foi primordial. Eu fiz a prova na EMESP e não passei porque pela idade você já tinha que saber tudo, tinha que fazer ditado, fazer duas vozes e eu falei que eu queria estudar música do começo, as harmonias. E Tatuí foi o único lugar em que isso é possível, inclusive até hoje, sinceramente não tem uma outra escola em que isso seja possível, você entrar depois de adulto e conseguir começar um pouco do começo, mesmo que você já saiba música, mas você quer se organizar.

Então, isso talvez tenha sido até a maior motivação e obviamente a canção brasileira sempre me interessou. Talvez por isso fui fazer aula com a Andrea e permaneci com a Andrea por diversas coisas, sempre foi pensando meio ampliado, gostava da coisa acadêmico que ela tem, da gente estudar o contexto histórico daquele período. Então, são coisas para além da voz. Foi sempre isso o que me motivo estar lá.

A questão técnica não é uma coisa que eu encontrei muito o que eu queria, tanto que eu fiz essa formação do IVA, mesmo para ser professor você tem que fazer aula com os professores de canto. E aí me sentia mais suprida dessa coisa técnica pelo IVA. Em Tatuí eu tinha todas as outras coisas da música. De repertório, a parte de repertório, de canto, que eu achei bem legal, mas a parte técnica nunca foi uma coisa que me chamou a atenção. E eu passei por todos os professores. Então, uma coisa específica de um ou outro.

E quais aspectos que você acha que foram os mais relevantes em toda a sua formação?

Acho que o repertório que entrei em contato. Aí nas aulas de canto tinham uns desafios vocais ali de repertorio que foram muito importantes de eu estudar. As aulas de improvisação que tem lá, eu acho isso bem interessante. Foram relevantes para minha formação as práticas com alguns professores. Tem alguns professores que têm um pouco mais, assim, de traquejo, integrar todo mundo, voz e os instrumentos, arranjo. Eu nunca enxerguei a prática de conjunto como aula só e que, muitas vezes, é lá e eu acho que isso é um problema: “Ah, então, vamos fazer repertório de jazz e improvisação, tema e improvisação”. E poucas foram, acho que só teve uma prática que eu fiz, que foi com o Fabinho Leal, com o Beto também um pouco mais, mas com o Fabinho acho foi um auge de prática que foi a gente fez canção e que ele pensava

arranjos assim, arranjos de sopro, tinha um improviso também e tal, mas também foi um lugar para se pensar arranjo. As aulas de ritmo também tinham um pouco dessa coisa de se pensar arranjo. Então, isso para mim foi muito mais interessante do que essa coisa de prática, tema e improviso. E aulas de improviso separadas, para mim também foram muito boas, abriu um leque.

Você fez com quem?

Eu fiz a maior parte com o André Marques, fiz um ano e meio com ele. Foi muito bom fazer com ele porque ele pesquisa bem essa coisa, para a voz. Então, as aulas dele de um modo geral começam com a voz, todos os instrumentistas cantam. Ele dava umas coisas de percepção, de achar a tônica, ia montando os acordes invertidos. Naquela inversão maluca ele me fez perceber coisas de percepção fundamentais. Muito mais que as aulas de percepção, inclusive. Então, essas mais práticas acho que elas foram bem mais relevantes nesse sentido

Quais componentes você acredita serem indispensáveis na formação do canto?

Eu trabalho muito percepção, começo sempre com coisas de percepção. Então, vários exercícios que inclusive o André passava, vamos tentar achar a tônica, nas primeiras aulas eu já vou trazendo isso. Então, primeiro que quase todos os meus alunos, pensar os alunos particulares especialmente, a gente vai entendendo música de uma forma no geral. Eu sempre levo um pouco de teoria, percepção logo de cara.

Eu sempre trago alguns repertórios ou brincadeiras cantadas de cultura popular brasileira, que eu acho que tem coisas ali que são importantes. Eu tenho feito bastante isso, mesmo que não seja o repertório final que a pessoa quer cantar na vida, mas durante a aula eu dou um jeito de colocar isso, mesmo que seja um exercício de leitura ou de percepção, de sentar no piano e tentar achar, por exemplo, “Você conhece sambalelê? Então, vamos tentar achar isso no piano”. Eu vou tentando trazer esses exames para ir construindo esse ouvido, esse corpo. Tenho feito pouca coisa corporal. Já fiz mais, de trazer coisas de percepção corporal, de Gramani quando eu vou para a parte rítmica, eu enfio Gramani para todo mundo.

Eu não consigo pensar rítmica só mental, me irrita um pouco ainda esse jeito da gente estudar música, parado, sentado e olhando. Eu acho que a gente está muito atrasada. O Dalcroze já está falando desde o século XX que o negócio é corporal, que dá para estudar harmonia pelo movimento, isso as instituições, eu acho bem atrasado. A gente não usa esses conhecimentos, tem várias coisas do Kodály que eu também tenho pensado em trazer pra aulas, que eu vou pensando que é importante para a formação do cantor, desde conhecer o repertorio folclórico do seu país, principalmente quem vai cantar música brasileira, acho que é fundamental pegar isso de referência. Acho que nas instituições isso falta, não tem nenhum semestre para estudar

nada disso, congo, jongo, maracatu, esse repertório, conhecer canções... Acho isso muito problemático na formação de nós cantores, da cultura do nosso país, de conhecer pelo menos um pouquinho. Da nossa formação como artista, não que temos que levar isso para o nosso trabalho, mas como formação, passar por aquilo, ter aquela informação, para quem estuda música eu acho fundamental.

Quando você pensa em como era a estrutura das aulas, como foi sendo conduzido o processo, o que você diria que foram os pontos centrais, que a formação vocal de Tatuí busca desenvolver?

Eu acho que tem uma questão que foi muito importante, como a gente fica um semestre inteiro no assunto é minimamente a gente conseguir se debruçar também vocalmente, musicalmente, para contextualizar, mas vocalmente naquela linguagem, naquela estética. Então, quando você pega samba, samba-canção, bossa nova, não é só para mim, não é só o repertorio que muda, mudou o jeito de acompanhar e tal, mas a voz continua igual. Tem coisas da voz que mudam muito. O forró, quando vai cantar Jackson do Pandeiro, tropicália, a vanguarda é totalmente outra, que acho que inclusive, talvez, poderia ter mais um pouco de tempo para dar uma esmiuçada maior em coisas contemporâneas, acho que a voz já vai indo para outro lugar.

Acho que essa possibilidade de ir experimentando a voz de várias formas. Tanto uma coisa técnica de uma certa maneira que vai atravessando o curso inteiro assim, mas acho que em Tatuí nem é o ponto forte, não é a questão técnica vocal, é a questão estética mesmo, de repertório e de como ir aprendendo a usar a voz de varia formas, isso exige técnica. Para mim acho que o que fica saindo agora do curso, isso para mim foi super importante. E a coisa de praticar a voz como instrumento. A formação que a gente tem lá, e as aulas com a Andrea também ajudaram nisso, de a gente ser cantor e musicista. Então, eu me considero musicista e quando as pessoas perguntam minha profissão e eu falo musicista. E ninguém sabe o que é isso. Eu me entendo como músico. Eu já nem acho que essa separação é tão boa, os cantores e os músicos. Isso inclusive nos cursos, é assim. Então, acho que a gente pode começar a balançar um pouco mais isso. Acho que a formação da instituição vai ajudando e pode ajudar um pouco mais. A gente vai borrando essa coisa, a voz é instrumento, quem está estudando voz, também tem capacidade musicais, harmônicas, de percepção, de improvisação de criação. Então, isso também foi importante, eu entrar bem em contato com essa ideia da cantora musicista.

E se você pensar nas terminologias, nas metodologias usadas, você consegue identificar alguma em Tatuí?

Em canto, metodologia, não sei. Não consigo ter essa definição lá, tem tal metodologia. A gente sabe, dá para sentir um pouco tecnicamente que tem algo diferente entre um professor e outro, mas abordagem metodologia, não. Primeiro que eles são bem diferentes entre si. Não consigo te dizer o que eu consigo reconhecer lá. O que eu consigo enxergar lá, claro tem uns pressupostos de técnica vocal que a gente vai... que ainda pairam e tem algumas coisas que eu questiono também. Por exemplo, trazer vocalizes do canto lírico como se o canto popular não tivesse seus próprios vocalizes, de técnico, de trabalhar questões técnicas. Eu ainda vejo muito isso, às vezes tem algumas coisas que vem e vai para fazer vocalize vamos fazer um [u], sei lá qualquer coisa, claramente parece uma coisa que veio importada. E hoje, depois de tudo isso, eu como professora, pensando na coisa como técnica da cultura popular, que vem outro lugar, não vem da academia, eu "tô" mais interessada nessa outra coisa, que outras informações a gente pode ter de técnica vocal que não é do meio acadêmico erudito, diplomado.

Apesar de eu estudar no IVA e que existe um pensamento científico. Como eu sempre estudei no IVA paralelamente, quando eu chegava em Tatuí eu já tinha bastante informações do que eu quero para mim, técnicas. Então, eu chegava lá e não ficava confrontado. Tinham coisas que não batiam. E "tô" entendendo onde eles querem que eu chegue, mas eu não faria esse caminho de exercício. Então, assim eu não consigo dizer um método. Eu acho que tem uma questão da Andrea que é de buscar essa voz falada, de isso estar mais presente. Ela trazia algumas coisas do desvendar da voz, mas acho que não como, não o curso inteiro, não há uma abordagem.

Eu entendi assim, que isso atravessou as aulas, talvez atravesse um pensamento de encaminhar exercícios, mesmo que eu não conheço o desvendar da voz, às vezes os vocalizes podem até ser dali e eu não "tô" sabendo reconhecer que é dali. E tinham umas coisas legais que também me interessavam que eram os vocalizes que trabalhavam coisas de percepção. Tinham uns desafios de percepção. Talvez eu também estive mais atenta a isso, como eu já estudava no IVA, coisa técnica, talvez eu passasse um filtro ali. E isso é um desafio para mim como cantora, porque nem sempre eu estava conseguindo cantar. Legal treinar isso, mas no sentido da percepção também de como colocar a voz nesse desenho melódico estranho do que como função técnica e fonemas.

E o que você entende por técnica vocal?

Eu entendo que é... vou tentar transformar num conceito: um conjunto de saberes e práticas que já foram experimentadas de alguma maneira, mas que sempre também pode ser, precisa ser entendido dentro daquele corpo, daquela pessoa, como é que aquilo funciona naquele corpo, mas acho que existe sim um conjunto de saberes que foram sendo acumulados,

experimentados para pensar a voz. Ou para construir a voz, para ajudar a gente a construir essa voz de um jeito mais livre e conectado possível. Então, quando eu falo de pensar isso e ainda no meu pensamento um pouquinho na música tonal. Mas eu quando estou estudando técnica, que eu falo de que técnica estou buscando, como cantora, por exemplo, eu quero ser capaz de conseguir conectar o meu registro de peito e de cabeça e ficar passeando pelas notas agudas e graves sem quebrar minha voz. Eu quero ser capaz de fazer disso ou ser capaz de fazer isso com o volume grande e também volume pequeno. Ou de fazer tudo isso em toda a minha extensão com timbres diferentes.

Então, eu acho que as técnicas são esses conjuntos de saberes e ferramentas que me ajudam a ser capaz de o máximo possível. Acho que a técnica serve para a gente ficar livre no final das contas. Eu mesma, há seis anos atrás não era capaz de várias coisas. Minha voz tinha muito ar, eu não conseguia ter volume, quebrava bastante. Então, com exercício que eu fui entendendo e acumulando esses conhecimentos. E a minha voz mudou muito. Então, hoje eu me sinto mais capaz de várias coisas e isso para mim é técnica.

Me fala um pouquinho como foi agora, principalmente esse último semestre, a produção do recital. Como é que você encara esse momento no conservatório?

Esse recital, primeiro foi uma questão de o que é que eu ia levar para o recital. Achei muito interessante porque tem alguns professores que foram muitos fortes para mim ali dentro, tanto pela relação, mais pessoal e tal e como artistas, não à toa eles estavam presentes no meu recital. O Fabinho Leal e a própria Andrea, mesmo ela não estando lá presencialmente eu abri o recital com uma fala dela, eu pedi para ela fazer uma gravação. Ela estava com o joelho machucado e tal. Acho que sua voz talvez seja uma das presenças mais fortes. Então, grava aí um texto nessa abertura e acho que é isso, você vai estar lá por esse lugar. Eu pensando no que eu vou cantar depois desses anos todos, a gente passa por milhões de repertórios muitos diferentes, coisas que eu gostei de cantar e coisas que eu não gostei de cantar. Teve várias músicas que eu falei “Que terror essa música, não quero cantar isso nunca mais”. Foi uma dificuldade de entender e até com a Andrea pensando juntos isso.

Então, é o recital de Tatuí e seria legal fazer coisas, pensar algo que fosse fruto daquilo. E quando eu fui falar para o Fabinho que eu estava lançando meu disco, no mesmo ano e tal, e ele falou, “Mas você não vai fazer o show do seu disco? É o auge, o ápice, é onde a gente quer chegar como artista, um dia a gente conseguir pensar um conjunto de músicas, com arranjos, gravar isso e poder tocar isso para as pessoas”. E foi onde deu uma boa, porque eu estava pensando milhões de coisas assim e falei “Não, tem que ser alguma coisa que eu estudei aqui, que veio daqui” e aí na conversa com o Fabinho ele deu essa reviravolta.

Então, é isso mesmo. Na verdade, meu disco que foi feito com pessoas de fora do conservatório, foi uma coisa meio que paralelo ao conservatório, mas ele também é fruto de eu também estar no conservatório esses anos todos, faz parte dali. São músicas minhas, mesmo que eu não cantei em nenhum dos semestres, a gente tem a chance do autoral. Não é um repertório que estava ali, que fez parte. Eu cantei duas músicas que não eram minhas, mas eu também não cantei elas durante o curso dentro do conservatório. Eu entendi que mesmo eu fazendo um recital só de músicas minhas isso não estava alheio ao conservatório. Eu entendo isso como um produto, um fruto do fato de eu estar ali há cinco anos, afinal de contas. Mesmo que eu não improvisei, eu gosto de improvisar, adoro improvisar, mas o meu disco, esse trabalho não tem essa veia da improvisação que é uma coisa que durante o curso batem muito nessa tecla com a gente. E aí no meu recital eu não improvisei.

Eu tenho uma coisa com a poesia, com a estética, que são coisas que não estavam cabendo dentro daquela formação, mas eu entendo que são coisas totalmente que se produzem, que se contaminam, que se agenciam. E foi uma coisa muito interessante, a Andrea fez a gente escrever um texto, há uns dois anos atrás, como a gente se via no fim do curso, saindo de lá, coisas que a gente queria, enfim qualquer coisa. E aí terminado o curso, eu fiquei lembrando que uma das várias coisas, técnicas e também de decorar letras porque eu sempre tive medo de esquecer letra, aconteceu de me dar branco e durante esse tempo desde que eu escrevi essa carta para agora, como é que eu resolvo isso na vida como cantora. E eu só fui conseguir fazer isso esse ano, consegui me libertar. Fiz o show no Itaú, não tinha letra nenhuma, no recital também. Fiquei muito feliz com isso porque no recital foi onde eu consegui amarrar isso. Foi interessante como cantora e também conseguir controlar a voz, algumas sensações e de fato conseguir controlar e o recital foi esse primeiro momento que aconteceu. O recital representou isso para mim, foi legal por isso, conseguir ver resultados de todo esse tempo, técnico, artístico, isso foi muito importante.

Pra fechar, sintetizando uma avaliação, o que foi Tatuí, o que não foi, agora que você finalizou esse processo?

Acho que Tatuí, primeiramente, me formou como musicista. É lógico que tem outras várias experiências que vão formando a gente. O fato de eu cantar na noite, isso também me forma, mas ali eu pude entrar em contato mais demoradamente com assuntos que foram fundamentais para minha formação, que eu consigo levar isso para o meu trabalho, para a minha prática como cantora. Tudo, todas as coisas. Foram poucas as coisas que não serviram para nada. Pelo menos a grade que eu fiz, fiz violão, improvisação, as aulas de ritmos brasileiros, o

contato com os professores, o contato com esse repertório do “lado b” que às vezes são músicos que jamais eu ouviria e muito menos cantar.

Então, é um trabalho de pesquisa, todo esse tempo, foram cinco anos que fiquei estudando música e pesquisando. Principalmente porque a gente tinha que ler muita coisa durante para entender o contexto. Foi legal. Me formou a cantora musicista que eu sou hoje, isso para mim é bem claro e bem forte. Nem sempre a gente tem a chance em uma instituição de ser cantor-músico e acho que isso em Tatuí é forte. De vários lados, tanto professores de canto como de vários outros professores instrumentistas. Então, eu acho que Tatuí, de fato, ajuda a me formar nesse lugar, de criar um chão para isso, somos músicos também.

O que não foi, acho que essa coisa da cultura popular eu estou sentido falta. Eu como artista, estou achando estranho sair de um curso, e falar eu sou cantora, popular de música brasileira e jazz também, mas o meu interesse é música brasileira, quero trabalhar com isso, e eu não conheço e não sei os cantos populares do meu país, acho isso ruim, acho que é um problema, não só de Tatuí, acho que isso é geral. Inclusive, eu nem sei que instituições, mesmo no Auditório, na EMESP, eu acho que isso não é parte da grade, realmente de entender aspectos vocais, quais referências vocais a gente tem nesse tipo de música. A gente ouve falar mais ou menos assim e sai meio que flutuando, mas pensar na aula de canto, não na aula de ritmos brasileiros, de isso ser conteúdo do canto, da formação do cantor. Eu estou pensando hoje que isso é importante, principalmente num curso que se coloca como canto popular brasileiro. Acho importante e acho que isso falta nas instituições de um modo geral, ainda que Tatuí vai tentando trazer isso de outras formas, não é essa a referência. Eu acho necessário para formação, ainda falta a gente fazer essa conexão. É um assunto importante e que não pode ficar de fora da aula de canto. Acho que isso é uma coisa que faltou e falta na formação do cantor no Brasil, pelo menos aqui em São Paulo. Acho que isso na formação do cantor é uma coisa que falta, é um buraco nosso.

CAMILA SOUZA SANTOS

16 anos

Aluna da EMESP Tom Jobim: Ciclo 2 – Ano 3

Entrevista realizada em: 12/03/19

Camila, me conta foi sua história com a música, como é que começou, de onde veio o canto?

Eu comecei na igreja. Então, desde pequeninha tem aquela convivência com a música. Minha mãe gostava de cantar bastante e ela me colocou numa escola de música com 11 anos. Comecei a fazer canto e aí que vi que era realmente isso que eu queria. Depois de três anos naquela escola eu comecei a estagiar lá. Comecei a fazer outros cursos, teoria musical, violino.

Você estagiou dando aulas lá?

Sim, dando aula. Daí, como estagiária na área da educação, eu vi que eu precisava estudar bem mais e comecei a pesquisar, achei a EMESP e entrei aqui. Mas continuo estudando até hoje e foi assim que eu conheci a EMESP.

Você já desenvolve algum projeto?

Sim. Atualmente eu estou estagiando em outra escola para ser professora e também estou estudando lá.

É uma escola específica de música?

Sim. É isso que eu quero, quero dar aula

Por que você escolheu a EMESP?

Porque a EMESP é muito bem falada. Além de dar uma formação excelente, é uma escola que é muito requisitada. Se você falar que estudou na EMESP: “Caramba, estudou na EMESP!”. E também era fácil de entrar aqui. Só que é difícil sair, sem reprovar, sem nada.

Quais qualidades vocais você considera mais relevantes?

Eu acho que a princípio o jeito que a pessoa projeta a voz é o que mais me chama a atenção. E tem uma técnica em específico que eu gosto bastante. Inclusive, ela não é muito trabalhada aqui na EMESP. Porém, eu gosto bastante, que é o Belting. Eu gosto mais dessa intensidade, desse brilho, assim, acho que é porque eu vim do gospel. E no gospel eles exigem bastante intensidade, essa coisa mais forte. Então, é isso que me chama a atenção. E no MPB a projeção.

De que dominação que você veio do gospel?

A igreja da assembleia de Deus

Como você acha que é a característica do canto dos cantores populares?

Eu vejo a MPB com menos intensidade. É uma coisa mais leve para você poder cantar, se está cantando MPB, bossa nova, samba. Já para você cantar no gospel, blues, você tem que mudar totalmente, tem que virar uma chave enorme. Tanto que essa é uma das dificuldades que eu tenho aqui, porque eu vim com várias manias do gospel e para poder mudar tudo foi muito difícil. É diferente, se o gospel é muita intensidade, a MPB é pouquíssima intensidade. Se o gospel você grita, na MPB você fala super baixo.

E você acha que dá para cantar MPB desse jeito do gospel?

Olha, não exatamente desse jeito, mas tem sim músicas na MPB que você precisa de um pouco mais de intensidade. Elis Regina mesmo, ela canta várias músicas que você precisa cantar mais. Não é que não pode, mas é uma característica cultural. Tem aquele jeito de colocar. Não está escrito não pode, mas é uma característica. Se você não cantar aquilo, não pode ser chamado de MPB.

Que cantores você tem por referência?

Elis Regina, e das umas vozes que eu também gosto muito é a Christina Aguilera, a Jessie J...

E o que você acha que é um aspecto negativo para uma voz?

E acho que essa questão da afinação. Dá uma agonia tão grande em mim. Acho que isso seria a coisa mais ruim.

Quando você veio aqui para a EMESP tinha algum objetivo que você estava buscando na sua voz?

Então, eu vim aqui para buscar um conhecimento a mais, porque eu não tinha nenhum, um pouco de ideia de MPB. Então, era acrescentar, saber mais desse mundo totalmente diferente do que eu vivia.

Você acha que aqueles que estudam canto formalmente, que fazem as aulas numa escola, acabam tendo as vozes formatadas?

Eu acho que a gente tem que estar sempre procurando novas sonoridades, novos jeitos de projetar. Porém, cada um estilo tem um jeitinho de cantar. Então, de um lado sim, de um lado não.

O que seria o lado sim?

Lado sim é porque... tipo vou dar um exemplo da MPB: você sempre vai cantar, vai ressaltar mais a voz de cabeça, mais suave. Então, tem meio que esse padrão. Porém, a gente

está sempre descobrindo novos jeitos de projetar a voz, mais nasal, mais máscara, nem que for um pouco, mas a gente sempre está projetando diferente. E sem contar que cada um tem um timbre.

Você está no terceiro ano. Os três anos você fez com a Andrea?

Sim

Por quê? Foi uma escolha sua, uma questão de vagas?

Os dois, porque os horários estavam bem comprimidos. Então, a escola optou por a gente continuar com o mesmo professor e também acho bom porque o professor já conhece a gente.

Eu vi que você falou registro, voz de cabeça, máscara. Esses termos você aprendeu aqui na aula de canto ou você aprendeu em outros lugares?

Eu aprendi em outros lugares, no caso da EMESP esse assunto não é muito tocado aqui.

Como você vê essa questão da terminologia aqui?

Então, se eu fosse me basear só pela EMESP eu não teria muito conhecimento dessas coisas, registro, o básico que eu sei é a voz de cabeça, porque é uma coisa que eu uso bastante aqui, por causa do estilo, voz de cabeça. Mas outras coisas eu pesquisei por fora, nessa escola que eu estou atualmente. É a escola NeoSom. É no centro de Guarulhos, uma escola particular. Por lá e também assistindo vídeos de fonoaudiólogos e também outros professores de canto.

Você acha que esses conhecimentos da fisiologia são importantes na formação do cantor?

Eu acho muito importante porque você tem que entender o que está acontecendo no seu corpo. É bem mais fácil você, por exemplo, alcançar um agudo entendendo qual músculo você tem de trabalhar para você alcançar ele. Acho que você tem que entender um pouco para você facilitar as coisas aqui.

Pensando na formação de um cantor, que habilidades e conhecimentos, você acha que são importantes de serem desenvolvidos, não só em relação ao canto, mas também em outras competências?

O canto existe alguns pontos que a gente precisa olhar. Primeiro, a respiração, porque eu falo que a respiração é a base do canto. Você tem todo um controle e tudo mais. A projeção também. E outra que o cantor precisa ter uma noção de harmonia. Além de só cantar, é muito mais além do que só cantar. Precisa saber harmonia, precisa saber rítmica, milhares e milhares de coisas.

E como é que você vê a formação do cantor aqui na EMESP?

Aqui a gente trabalha repertórios, nossa base é repertório. No primeiro a gente tem respiração. A gente tem uma ordem cronológica de repertório. Então, no primeiro ano a gente trabalhou anos 1940. No segundo, foi anos 1960, os festivais, tropicália. Tem uma ordem cronológica. E essa questão de técnica, a gente trabalhou bastante respiração no começo, assim coisas fundamentais e bastante vocalize. Por mais que às vezes a gente não saiba o porquê daquele vocalize, ela explica a maioria. Porém, tem alguns que a gente não sabe, mas a gente sente a diferença.

Você falou do treino de respiração. Como é que foi feito?

É porque a respiração que você tem no canto ela é totalmente diferente da que você tem no dia a dia. No dia a dia a gente tem um tempo maior para poder inspirar e tempo curtíssimo para poder expirar. E no canto é o contrário, por isso a gente trabalha bastante esse controle, respirar, inspirar rápido e expirar com controle para poder demorar um pouquinho a mais. Essa coisa de não levantar os ombros, mas tentar expandir as costelas, aqui na lateral. Usar o diafragma como apoio.

O que seria o apoio?

O diafragma é um músculo que está aqui atravessado e quando a gente respira no dia a dia a gente foca na parte de cima. Então, por isso que a gente levanta os ombros e acaba não usando muito o diafragma. Quando a gente usa o diagrama, ele desce e cabe mais ar no nosso pulmão.

O que você entende por técnica vocal?

Acho que técnica vocal é grande, muita coisa. Acho que é a base de tudo.

E como você descreveria a rotina da aula de canto?

É dividido em duas partes. Primeiro a gente aquece e depois a gente trabalha repertório.

E o repertorio como você sente que foi trabalhado? Você tem liberdade?

Sim, já não gostei de algumas músicas e ela super aceitou. Porque é horrível a gente cantar, tocar alguma música que você não gosta e, então, tem essa possiblidade toda. Geralmente, ela passava uma lista das músicas que iam ser trabalhadas no semestre, umas quinze músicas, daí eu escutava e ela perguntava depois o que eu achei, qual que eu gostei.

Você tirava por partitura, por ouvido, como que era?

A escola disponibiliza as partituras, daí eu tirava xerox e lia a partitura e escutava. Usava os dois ao mesmo tempo e ia tirando as músicas... mais escutando, vindo para cá, no ônibus, em casa. A gente pega mais fácil. E as que eu mais gostava a gente trabalhava, tentando manter esse padrão de época.

E a questão da interpretação? Você sente que era uma questão de ser trabalhada durante as aulas?

Sim. Uma coisa que ajudou bastante na minha interpretação foram as apresentações aqui da escola, o sarau, a revirada musical.

Todo semestre tem sarau?

Todo ano, é porque tem o sarau e a revirada musical. Então, acabam sendo dois eventos por ano, um em cada semestre.

E as provas como é que elas funcionam? Elas acontecem quantas vezes por semestre?

As provas acontecem uma vez por semestre. A gente trabalha as músicas do repertório que são feitas nas aulas. Ela escolhe algumas músicas, algumas que ela acha que eu me desenvolvi bem. São três músicas geralmente em cada prova e a gente vai lá para o auditório, só a banca. A gente canta com violão, com o correpetidor que acompanha a gente nas aulas.

Como funciona? Ele ensaia com vocês em outros momentos?

Depende muito do nosso horário também. Para mim fica muito apertado para gente poder ensaiar. Porém, ele sempre tenta e acompanha a gente nas aulas. Então, ele já tem uma base do que eu estou fazendo. E nas provas fica bem mais fácil.

E você tem liberdade para indicar o jeito que você quer que ele toque? Ou harmonia que ele faça?

Tem sim. A gente conversa. Eu, ele e a professora vamos entrando num acordo do que fica melhor.

E no sarau como funciona?

No sarau a gente escolha a música que a gente quer. Não precisa ser da aula. Porém, é bom a gente escolher uma música que seja trabalhada aqui. A gente canta uma música que seja mais a cara da EMESP.

Você sente que as aulas suas com a Andrea segue uma metodologia especifica?

Acho que sim. Não só por causa dessa questão do repertorio ser em uma ordem cronológica, mas uma coisa que não é trabalhada é essa questão da intensidade, de cantar as músicas com notas mais agudas e intensas ao mesmo tempo.

Você acha que o repertório por si só, é capaz de desenvolver tecnicamente uma voz ou isso seria paralelo a um trabalho técnico?

Acho que são capazes sim. Porque você escutar uma música dos anos 1940 e escutar uma música dos anos 1980 tem uma colocação totalmente diferente. Então, acho quando ela vai trabalhando, ela quis dizer trabalhar em ordem cronológica dos repertórios. Acho que já era pensado assim em questão de técnica.

A questão das práticas de conjunto, que eu sei que vocês têm que fazer uma por semestre, pelo que eu vi ali no quadro, tem as práticas todas. Vocês têm a liberdade para escolher qualquer prática? Como funciona?

A gente não sabe, na hora da matrícula tem lá os professores e os horários. A gente sabe o professor, mas não sabe quem vai estar lá na prática, os outros instrumentos, os outros alunos. A gente faz o horário e professor que quer e quando chega na sala vê a banda que tem.

Mas você sabe que se matricular com professor tal vai ser choro, professor tal vai ser jazz?

Eu só comecei a saber isso esse ano, porque antigamente era tudo a mesma coisa, professores trabalhavam repertórios diversos na prática.

E você tem liberdade, a partir desse ano para escolher a prática tal, sendo do seu nível, você escolhe a prática que quer?

Sim. Antes era assim a gente escolhia o horário e professor que queria, mas não teria o título que seria a prática. Acho que na prática eu tenho uma liberdade maior nessa questão de escolher música.

E vocês trabalham a improvisação também?

Sim, também, trabalhamos improvisação bastante. Na prática é a hora né. Na prática é a hora de a gente estar ali junto com a galera e ir trabalhando essas coisas.

Mas vocês trabalham improviso quando o repertório é americano, de jazz e blues ou vocês também improvisam em samba?

Trabalha também. Depende muito da música, a gente vai formando o arranjo ali na hora.

Você tem disciplina de improvisação aqui. Você chegou a cursar?

Não.

A grade tem mudado bastante de uns tempos para cá? Como tem sido isso?

Nesse último ano, mudou algumas coisas. Como essa questão da prática de conjunto, não tinha.

E como é que você vê a sua relação com a sua professora?

É maravilhoso. Não só com os professores atuais, mas os que eu já tive aula. Sempre que eu preciso de alguma coisa, tenho a certeza de que eles podem me ajudar.

Você sente que a EMESP tem um plano de ensino ou você acha que isso é flexionado para a realidade de cada aluno, que não tem um parâmetro definido, na aula de canto especificamente?

Eu acho que é mais fluido porque às vezes uma dificuldade que eu tenho não é a do meu amigo, pode ser que tenha no final desse semestre. Tipo, o aluno precisa estar com uma respiração melhor, mas depende da evolução do aluno.

E como é que você vê as outras disciplinas da grade? Você acha que elas caminham junto com a aula de canto ou é uma coisa meio paralela?

Acho que eles não caminham muito bem juntas. Acho que tipo na prática, no primeiro ano eu estou cantando uma música do Hermeto Pascoal e na aula sozinha eu nunca ia cantar uma música do Hermeto Pascoal sozinha porque ela ainda é um pouco difícil para mim, no meu caso.

Você já participou alguma vez das atividades do Coro do Estado ou cursos livres?

Não, essas atividades de fora eu nunca participei, por conta do tempo mesmo.

Você faz instrumento complementar? Já teve na sua grade?

Não teve na minha grade, mas tem cursos livres aqui. Ano passado chegou a ter instrumento complementar de piano para canto, mas é opcional.

De forma geral como você avalia a sua formação aqui?

Me ajudou bastante essa questão das disciplinas de apoio, demais. Porque nós cantores, a gente acha que é só cantar, mas não é. E eu tenho uma grande dificuldade até hoje nessa questão de harmonia. Eu canto, porque é muito difícil de eu enxergar a harmonia e aquela coisa toda.

Você toca algum instrumento harmônico?

Não, eu sei um pouco do piano. E aí eu escuto nas bandas das aulas de harmonia. Mas acho que é isso o que a EMESP tenta passar, não é porque você toca bateria que você não tem que saber de harmonia. Músico você não tem que ficar numa cúpula só com aquilo. Você tem que saber diversas coisas. Quando você sai daqui da EMESP, eu como cantora, não vou sair daqui apenas sabendo apenas cantar. Eu vou sair sai sabendo rítmica, harmonia, coral. Então, são diversas coisas, a gente sai daqui completa. Um completa o outro.

Você tem disciplina de coral aqui?

Tem. É junto com as disciplinas de apoio. A gente tem instrumento, a prática de conjunto e as três disciplinas de apoio que são rítmica, coral e harmonia popular. No segundo ciclo.

E como essa atividade de coral acontece?

Tem alunos de todos os instrumentos. Também é escolhido assim, a secretaria olha e fala assim eu vou levar metade para cá e metade para lá. É um professor para cada turma. São vários professores de coral. Daí, não é escolhido a dedo, simplesmente foi. Inclusive, tem uma grande diferença em quantidade de pessoas em cada naipe. Então, às vezes tem três contraltos

e dez tenores. Mas a gente trabalha bastante repertório que também é bem diversificado. A gente um dia está cantando Bach e no outro dia está cantando Queen. É bem diferente, bem legal. Eu gosto bastante dessa disciplina de coral.

Ela é para os alunos todos do popular e do erudito juntos?

Sim. Rítmica e coral são para popular e erudito. Só as outras que mudam.

E como é que funciona a aula de coral, vocês têm técnica vocal em coro?

Tem. Eu aprendi também bastante coisa de teoria do canto na aula de coral. Mas também muito do professor que vai dar aula para gente. Tem professor que foca mais no repertório e tem professor que quer que a gente entenda um pouco mais também essa coisa da voz.

E como é a rotina de vocês, da aula de coral?

É a mesma coisa. A gente chega e faz vocalize para poder aquecer, relaxa o corpo, faz uns alongamentos e depois começa a trabalhar o repertório. A gente não só trabalha o repertório, a gente trabalha solfejos, bem complicadinhos. Leitura à primeira vista é o que mais tem.

E você sente diferença da formação de voz que tem na aula de coral da formação de voz que acontece na aula de canto?

Eu acho que os dois se casam um pouco nessa questão da formação, por causa do estilo.

Vocês têm um repertório para desenvolver nessa aula de coral ou depende do que o professor quiser trazer?

A gente também dá bastante opinião de repertório e transita bastante da quantidade de alunos e estilos completamente diferentes.

E nessa disciplina vocês são todos do mesmo nível?

Sim

Então, você sente que tem um progresso da disciplina de coral um para dois, três?

Sim, eu sinto porque se você pegar um aluno que é do primeiro ano ainda, às vezes a leitura à primeira vista dele não vai estar muito legal. Ele ainda não vai entender onde ele tem que colocar a voz para entrar timbrar com as outras pessoas. Tem todos esses pontinhos que são trabalhados na aula de coral. E sensação também, você está acostumado com aquilo, se você desafinar você entende que vai prejudicar o coro. E para alguém que está no primeiro ano, às vezes vai passar meio despercebido isso.

A prática de conjunto não tem essa sequência?

Não, a prática já não. Na prática de conjunto você já tem pessoas do primeiro ano, do terceiro ano, tudo junto.

CARLA CRISTINA PONTES SILVA

22 anos

Aluna da EMESP Tom Jobim: Ciclo 3 – Ano 2

Entrevista realizada em: 17/04/19

Como começou seu envolvimento o com a música?

Quando eu tinha 11 anos. Eu sempre gostei de música por causa da minha família. Morava com meus tios, minhas tias, todo mundo no mesmo quintal e no domingo eles chegavam com discos assim, Elis Regina, Cazuza e colocavam na vitrola para a gente ficar ouvindo. Então, foi a partir daí que eu comecei a me interessar mais por música. Ninguém da minha família é músico. Ninguém toca nada e nem canta nada. E aí quando eu tinha 11 anos meu pai me deu um violão e um vizinho meu que tocava começou a me ensinar. Mas eu não pude continuar porque logo depois eu comecei a estudar longe de casa e não deu para continuar.

Passou o ensino médio, e a princípio eu queria muito música, só que meus pais não gostaram muito da ideia. Sempre tem essa coisa, como ninguém da minha família viveu da música, pra gente era tudo muito incerto. Então, eu parti para a arquitetura. Estudei um tempo, por dois anos e aí vi que não era isso para mim e mudei meu curso para música. Perdi minha bolsa por ter mudado de curso e era muito caro, produção musical. Não pude continuar e aí um amigo aqui da EMESP me indicou a ETEC de artes. Eu não tinha muito conhecimento de teoria e nem nada e entrei na ETEC de artes e foi aí eu comecei a estudar canto. Agora que eu estou começando um projeto com um amigo que ele tem um projeto autoral e eu canto.

Que tipo de som vocês fazem?

É autoral MPB.

Falando um pouquinho de voz, como é que você entende o canto popular? Como que você interpreta esteticamente o canto, a voz no canto popular?

No canto popular eu acredito que tenha muito dessa coisa do canto falado, inclusive eu converso muito com a Andrea sobre isso. Não sei explicar bem, mas por exemplo, você ouve a própria professora, a Andrea, falando e a Andrea cantando parece a mesma coisa. E isso eu acho que é muito nosso da nossa música, do canto popular brasileiro.

Que habilidades você acha que são importantes para o cantor popular?

Acho que o principal de tudo é a interpretação, além de afinação. A interpretação, saber e entender o que você está cantando é o mais importante para mim.

E que cantores você tem por referência?

Eu gosto muito da Elis. Eu gosto também da Renata Rosa que é uma cantora atual. Ela traz muito essa coisa do canto regional, acho muito bonito o trabalho dela.

E que defasagens na voz você acha que são as piores?

Não sei, porque eu acho que eu não sei dizer, talvez tenha que tomar cuidado com a saúde vocal.

Em relação a sua voz, quando você veio para a instituição, o que você estava buscando?

A afinação, porque eu sempre fui, não tinha esse conhecimento na ETEC, eles não passavam tanto assim para a gente. Ah, tem que pegar a partitura, tirar notinha por notinha e eu só escutava música assim e já tirava de ouvido e achava que estava tudo certo. Eu vi que não é bem isso. O que eu busquei aqui principalmente foi a afinação, melhorar essa parte e a leitura também.

Olhando para a grade como um todo da instituição, eu vi que vocês têm algumas práticas de conjunto, elas seguem algum repertório específico? Como acontece?

Sim, esse ano sim. Esse ano eu "tô" na prática do Toninho Ferragutti que a gente trabalha a música regional. Então, Dominguinhos, Luiz Gonzaga, tudo nessa pegada. Ele passa algumas músicas, tem algumas instrumentais e canções também, mas no ano passado era meio livre. Eu fazia com a Chris e ela passava mais jazz e eu que escolhia as músicas que eu gostaria de cantar. Então, era mais livre.

Mesmo na prática?

Sim

Você está em qual nível aqui do curso?

Estou no terceiro ciclo do segundo ano.

As práticas estão pré-definidas?

Na verdade, você quem escolhe quando vem fazer a matrícula. Eles te passam uma tabelinha e esse ano tinha lá, por exemplo, Marcos Teixeira, que é um dos professores e o que ele ia apresentar na prática. Então, era Milton Nascimento.

Essa prática ela é exclusiva para os alunos do seu ciclo ou ela pode ser cursada por alunos de outros ciclos?

Não, só pela galera do terceiro. Aí para a galera do quarto são outras práticas.

Mas tem primeiro, segundo e terceiro ano juntos nessa prática?

Sim, mas tudo do terceiro ciclo.

Vocês têm piano complementar aqui, na grade?

Temos.

E como funciona?

O aluno escolhe o instrumento que ele quer fazer. No meu caso eu escolhi fazer improvisação de jazz porque o piano eles dão essa matéria no primeiro ano do terceiro ciclo. Você pode escolher, tem piano complementar, percussão, improviso de jazz, improviso livre e violão.

E a grade que você escolhe é durante o ano inteiro?

Sim, mas você pode abrir requerimento se você quiser mudar no meio do ano.

Você tem, por exemplo, a grade que você tem que cursar esse ano, ela é uma grade fechada ou você tem autonomia para escolher? Como funciona?

Ela é uma grade fechada.

Em relação à voz, o que é técnica vocal para você?

Então, isso para mim ainda é uma grande dúvida. Eu não saberia te explicar exatamente, porque o que eu trabalho com a Andrea... Ela me passa umas técnicas de respiração, colocação da voz.

Como seriam essas técnicas de respiração?

A gente treinava mais no começo, saber usar o diafragma, os intercostais**,** a respiração certa no canto.

E hoje o que você sente que é mais trabalho em suas aulas?

Afinação e também a gente está pegando mais nessa parte de leitura à primeira vista.

Por que depois que você saiu da ETEC você escolheu a EMESP?

Eu não conhecia a EMESP antes da ETEC. Conheci através de uma amiga que veio fazer uma apresentação aqui e eu vim assistir. E aí eu não tinha interesse em fazer faculdade logo depois, eu não me sentia preparada para a faculdade. E a EMESP eu sinto que ela é muito mais prática do que teórica. Eu precisava e ainda preciso muito dessa coisa mais prática para eu conseguir entender, a me entender como cantora primeiro. E é por isso que eu escolhi a EMESP, sai da ETEC e não me sentia preparada.

E o que você diferencia dos dois processos de ensino?

Eu acredito, sinto que a ETEC é mais... ela te dá uma base para você conseguir a EMESP. Muita gente de lá vem para cá. Ela não te dá uma base para a faculdade, ela te ensina o básico para você conseguir buscar outras instituições.

E o que você acha, pensando na formação de um cantor que é mais importante?

Eu “tô” fazendo uma aula agora que é de expressão corporal aqui. “Tô” achando que é muito importante para essa minha formação, que muita às vezes a gente chega e não sabe como se comportar. E acredito que além disso, também a intepretação.

Você acha que a aprendizagem do canto acaba por formatar as vozes dos cantores?

Não, eu acredito que não. Cada aluno aqui tem a sua característica.

Se você pudesse falar um pouquinho como é a rotina da sua aula de canto...

Sempre a gente começa com aquecimento, aquecimento de vibração e os vocalizes. A gente fica pelo menos uns vinte minutos para depois pegar a música. Aí, primeiro a gente começa com a afinação, canta a música e vê as partes que estão erradas e vai treinando isso para depois trabalhar a interpretação.

E esse repertorio é feito com base em quê?

Ela faz uma linha do tempo. Então, a gente começou com a Era do rádio, aí passa pela bossa nova.

Você sempre fez aulas com a Andrea aqui? Foi uma escolha sua fazer com ela?

Sim.

E o que acha dessa proposta de passar pelos períodos?

Eu gosto muito, acho muito interessante porque eu não tinha nenhum conhecimento da Era do rádio. Então, ela me passou uma lista de cantores para eu conhecer e aí eu vou abrindo mais o meu repertório, conhecendo coisas novas.

Você acha que essa proposta forma você somente no conhecimento desse repertório ou também vocalmente?

Eu acredito que um pouco dos dois, que uma coisa interessante que eu vejo é que a técnica que eles usavam na Era do rádio é completamente diferente do que a gente usa agora, até no modo de falar, as pronuncias das palavras eram completamente diferentes.

E dos exercícios que vocês desenvolvem nas aulas, como que você vê?

É por vocalizes.

E como é que você sente em relação as suas necessidades, você traz elas para as aulas?

Eu trago às vezes, muitas vezes na verdade. Em alguma música que tenho dúvida. A Andrea é sempre muito aberta, mas ela também sabe das minhas dificuldades.

Você sente que tem alguma metodologia especifica que é desenvolvida nas aulas de canto?

Aqui na EMESP, a Andrea, ela é tudo bem certinha. Ela passa algumas referências, quando eu chego na aula e falo que eu tenho dificuldade para improvisar. Então, ela me passa referencias, mas não que ela segue um método tal de cantor tal.

E o improviso, vocês fazem em quais disciplinas aqui?

Eu fiz na improvisação de jazz, fora isso, depende muito do professor.

Todos os instrumentos ou o cantor especificamente?

Um pouquinho de cada instrumento, cantor improvisa também, um pouquinho de cada.

E você falou que você fez uma aula específica de improvisação, com foi essa aula?

Foi muito bom para mim, para mim ajudou muito mais na parte da percepção. Eu fiz com dois professores.

E com eram essas aulas?

O Josué sempre passava... a gente começou com uns treinamentos mais tranquilinhos. Ele dava umas escalas mais básicas, e a gente improvisa em cima disso. Depois ele foi passando para modos, pegava algumas músicas com esses modos também. Então, primeiro a gente improvisava com modo tal, na tonalidade tal e depois muda.

Então, basicamente você treinava escalas e depois tentava aplicar elas no repertório?

Sim.

No repertório não necessariamente é obrigado que os alunos improvisem, então?

Não. No Josué ele sempre trazia uma música para gente improvisar em cima. Com o Alex era uma aula mais em grupo. Então, a gente começava a tocar e ia passando, cada aluno improvisava em cima daquilo que a gente estava tocando.

E que tipo de repertorio vocês faziam?

Era sempre jazz.

Você já teve a experiência de improvisar em samba, bossa, nessa linguagem mais brasileira?

Em bossa, mas eu estou começando, é bem difícil.

Na aula de canto você improvisa com a Andrea?

Com Andrea sim, em algumas músicas. Eu estou improvisando em forró.

E como é que você vê as avaliações aqui? Elas acontecem em quais momentos do semestre, especificamente de canto? E de prática e conjunto também, como elas se desenvolvem?

Elas sempre acontecem no final de cada semente e é no auditório. Geralmente no primeiro semestre é fechada somente para banca e aí no fim do ano ela é aberta. A banca e os outros alunos que podem acompanhar.

Tanto para prática quanto para canto?

Sim.

E aí você faz isso daí acompanhada de professor e de outros alunos, como é que é? Para você se apresentar quem toca com você?

A banca é o meu professor e mais os outros dois professores de canto. Quem toca é o correpetidor, o Roberto.

Você não pode acrescentar outros instrumentos?

Não, no de canto não.

E na prática?

Na prática é a minha prática, minha turma. A gente escolhe geralmente umas três ou quatro músicas para apresentar.

Então, nesse semestre aqui você só tem uma avaliação no fim dele que é fechada?

É. A avaliação de canto, de prática e as de matéria de apoio.

Entendi, nesse meio de semestre, nesse bimestre, então, não tem nenhuma atividade?

Não. No bimestre a gente vai ter um sarau.

E como que funciona esse sarau?

A gente se apresenta aqui no saguão. Todos os alunos. Quem quiser se apresentar, faz a inscrição e se apresenta. E a Andrea sempre propõe para os alunos dela se apresentarem, para já ir se preparando para a prova.

E que tipo de repertório vocês apresentam no sarau?

Sempre o que a gente está preparando nas aulas. Pode ser tanto desse ano, quanto dos anos anteriores. E esse ano também a Andrea abriu para quem quiser apresentar uma música autoral.

Você já trabalhou alguma coisa autoral aqui na EMESP?

Na EMESP trabalhei com um amigo, a gente apresentou em um dos saraus aqui.

E vocês tem cursos ou grupos pedagógicos aqui que vocês podem se inserir? Como funciona?

Cursos livres? Sim.

Como é que funciona? Vocês podem participar diretamente por serem alunos? Tem que passar por um processo eletivo?

É, tem que passar por um processor seletivo. Alguns professores, eles deixam a gente fazer como ouvinte, a maioria. Mas eu sei que tem, eu nunca participei desses cursos pedagógicos.

Em relação a terminologia que o professor usa durante a aula de canto, que termos que você ouve com mais frequência?

Apoio, registro, de um tudo um pouquinho, mas eu acho que eu mais ouço é esse do registro.

E como você sente essa questão do registro, como você sente que a Andrea pensa e você pensa?

Ela me deixa bem à vontade para experimentar. Ela sempre me diz para buscar o formato do som, onde que está batendo. Então, eu que tenho que pesquisar, sentir onde que o som está e depois a gente vai conversando a respeito.

E vocês usam termos, tipo voz de cabeça, voz de peito?

Sim

Você sente que o instrumento de canto seu, sua voz, mudou depois que você entrou na EMESP?

Muito.

O quê?

A afinação. Eu tinha muito medo de passar para as vozes mais agudas, na região mais aguda, só que a Andrea sempre me falava: "Mas a sua voz é aguda. Então, não adianta você buscar um som mais grave que você não vai brigar". Então, eu sinto que eu melhorei muito nisso. Hoje eu sei que eu consigo atingir as notas mais agudas sem ficar aquela coisa mais espremidinha, ardida.

E em relação às disciplinas teóricas, você sente que elas acompanham o que você tem desenvolvido no canto?

Eu acredito que sim, elas caminham sempre juntas. Em percepção principalmente, mas em harmonia também, como eu toco um pouco de violão, eu tento me acompanhar em casa. Quando eu estou estudando as músicas que a Andrea me passa. Algumas coisas já ficam mais claras para mim, da harmonia.

Você também a possibilidade de fazer violão complementar aqui?

Tinha no primeiro ano, mas não fiz.

Como você sente que é a sua relação com a Andrea, relação professora e aluno?

A Andrea sempre deixa a gente muito à vontade, tanto é que eu não sinto essa relação de aluno e professor. Ela faz saraus na casa dela, sempre com os alunos e isso é muito bom porque tem um contato não só com ela, mas com os outros alunos dela também.

Olhando a sua formação e como um todo a instituição, que pontos que você avalia que são positivos e que você acha que são diferenciados daqui e que pontos você acha que ainda precisam melhorar no ensino daqui na EMESP?

Os positivos, me ajudou bastante, eu conheci muita gente, fiz muitas amizades e isso me deu trabalhos lá fora e foi muito bom. Trabalhos com os amigos daqui de dentro. Me ajudou muito na questão da minha formação, eu estou me entendendo mais como cantora. As aulas de expressão corporal também me ajudaram bastante. Pontos negativos, não sei, porque eu tive muita sorte de ter os professores que eu tive até o momento.

Você estava falando das aulas de apoio, não sei nessa nova grade como é que esta, mas na anterior ela estava muito dividida entre aulas obrigatórias e aulas de apoio. Como é que é essa diferenciação?

As matérias de apoio são percepção, harmonia, história da música e elas são obrigatórias.

Então, apoio só no sentido de que não é relacionado diretamente com o seu instrumento?

Sim

JONATHAS PEREIRA DA SILVA

21 anos

Aluno da EMESP Tom Jobim: Ciclo 3 – Ano 2

Entrevista realizada em: 07/05/19

Como é que foi a sua trajetória com a música, com o canto?

É eu já participei. Na verdade, eu venho de uma formação musical familiar. Minha família é religiosa. Então, eu sempre tive essa interação com a música, desde criança. Mas começou mesmo mais forte foi aos 9 anos eu aprendi violino. Entrei para a orquestra da igreja que eu participava na época.

Você aprendeu violino por meio da orquestra da igreja?

Isso.

Qual denominação é a igreja?

É a assembleia. E esse foi o momento de fato que eu fui inserido na música, que eu aprendi violino e toquei na orquestra um tempo. Depois eu mudei de casa e eu me afastei daquele meio e tal e na adolescência eu descobri o canto. E fui procurar algum lugar que eu pudesse estudar e descobri a ETEC, um lugar que fosse gratuito. Aí eu fui estudar na ETEC e descobri a EMESP através da ETEC. Tentei aqui e consegui também, direto assim, um atrás do outro.

Você já participou de algum grupo ou alguma atividade relacionada a música?

Além da orquestra eu já participei de uma banda também por um período de tempo que também tinha uma conotação religiosa, durante o período de um ano e meio mais ou menos. Comecei a participar de um coral e depois eu parei. Mas fora isso, foram só as da igreja e coisas do tipo.

Como você interpreta a voz no canto popular?

Que eu acho que eu percebi mais é aqui na EMESP a voz do canto popular é livre. Antes eu tinha uma mente bem quadradinha, fechada e acho que eu descontruí mais disso, inclusive coisas relacionadas a performance, apresentação. Então, eu acho que é isso a voz no canto é livre, cada um tem a sua particularidade.

O que você entende por técnica vocal?

Técnica vocal para mim é uma junção de coisas que vão me ajudar a cantar de uma forma mais saudável e que vão trazer melhorias para a minha forma de cantar, para projetar, para não machucar as minhas pregas vocais, o corpo em si. É algo que vai me ajudar a cantar melhor, mostrar o que eu sou de fato.

Que cantores você tem por referência?

Olha isso é difícil porque eu sempre passeei muito em todos os ambientes. Mas eu fiz uma atividade algum tempo atrás de colocar em todos os períodos e todas as fases da minha vida o que eu escutava. E eu não tenho ela por referência, mas é umas das artistas que eu admiro, que acho que seja importante falar, que é a Beyoncé. Hoje eu me afastei muito da caminhada dela, mas ela é foda. Eu gosto muito, é que eu sou muito crítico, mas eu gosto muito de Chico Buarque, mas harmonia, letra, a música dele e não a voz dele. Djavan é referência, acho que ele consegue trazer a técnica, além disso é muito completo, tanto em letra, harmonia. Acho que de todos Djavan é uma referência, mas eu tenho várias inspirações. Caetano Veloso também.

E que qualidades vocais você mais aprecia?

A maior qualidade que eu aprecio é quem não evidencia a sua quebra, principalmente a voz masculina, principalmente do médio para o agudo. Para mim é surreal a pessoa cantar e fazer a passagem como se fosse nada.

E que defasagem vocal para você é pior?

Desafinar. O cúmulo, essa é a base, você ser afinado.

Quando você veio para EMESP você tinha expectativa? O que te motivou a vir estudar formalmente o canto popular aqui depois da ETEC?

Com certeza tinha uma lacuna porque as aulas na ETEC são em grupo. Então, técnica vocal eram quinze alunos para uma professora. Técnica mesmo eu acho que lá na ETEC eu aprendi mais com os meus amigos, de pessoas que sabiam mais do que eu. Daí, você observa, ouve e aprende diretamente com eles, porque direto com o professor nem tanto. O que motivou, a minha expectativa em vir para cá, acho que foi principalmente a decisão de eu saber que eu queria música para minha vida. Eu sei e percebo que preciso estudar isso pelo resto da minha vida. Não vai ser só a ETEC que ia me formar e como eu descobri esse lugar e aqui era acessível. E o que motivou principalmente foi o fato de ser aulas individuais, são do professor para você. Quanto à expectativa, eu não tinha. Na verdade, nem tinha expectativa de passar na EMESP, eu sabia da complexidade e tal. E passei, fiquei muito surpreso. Eu tentei não colocar muita expectativa para não me frustrar depois. E deu certo e estou bem satisfeito. Tem os seus problemas, mas eu “tô” satisfeito.

Você está no seu segundo ou terceiro ano?

Segundo.

Você fez dois anos com a Andrea?

Eu fiz o primeiro ano com a Andrea e esse é o segundo ano com ela. E tem o ano que vem ainda. Todos os anos foram com ela.

Isso foi uma escolha?

Foi uma escolha. Quando eu cheguei, eu pedi indicação de amigos meus que já estudavam aqui, e eles falaram "Vai com a Andrea" e eu peguei o penúltimo horário com ela. E eu gostei de ter aula com ela. Houve uma identificação. Eu gostei da forma como ela dá a aula. Acho que no contexto geral eu me identifiquei de fato com ela. E eu não quero trocar mais. Agora que eu estou aqui dentro até conheço alguns outros professores, tenho curiosidade, mas eu prefiro ficar com a Andrea.

Você acha que quando os cantores se inserem nessas instituições há uma formatação das vozes?

Sim, completamente. Essa foi uma das primeiras coisas que eu observei quando eu cheguei na EMESP. Eu cheguei a conversar com um aluno que estuda aqui sobre isso: que eu cheguei e observei as pessoas cantando, especialmente os meninos, e falei que para mim estava tudo igual. Tudo no mesmo lugar, tudo no mesmo jeito. Fulano canta parecendo a mesma pessoa. Eu acho que traz isso sim. Eu acho que isso não define, não é o todo. Eu acho que a identidade vocal, isso falando no pessoal, o pessoal de cada cantor, vai trazer muito mais essa entrega vocal diferente.

E você falou que vê uma homogeneidade. Se você pudesse falar do ponto de vista das características vocais, especificamente, como seriam essas vozes?

Em específico eu acredito que seja a colocação, tudo quadradinho, igualzinho. Eu gosto muito de explorar. Então, eu gosto de jogar uma voz na máscara ou cantar no peito. Eu tenho de fazer coisas diferentes, vai me tirar do lugar de conforto, mas vai me fazer experimentar e char coisas diferentes. E acho que muito aluno tem essa disposição de explorar, de pesquisar par ver o que vai ficar bom. Principalmente quem já está no meio, que não tem tanto tempo de estudo, mas tem mais tempo de trabalho. Então, essas pessoas estão lá cantando e já era. Acho que resumindo é principalmente a colocação, fica tudo no mesmo lugar.

E se você pudesse falar agora mais a respeito de como se dão as aulas, você vê uma rotina na sua aula com a Andrea?

Vejo

Qual é?

Principalmente essa coisa que a gente faz cronológica. A gente está seguindo, agora eu "tô" fazendo a passagem da época do rádio para a pré-bossa. Então, eu vejo essa sequência acontecendo. Acho que eu poderia estudar muito mais, mas sei que isso me faz evoluir. Eu geralmente já tento aquecer um pouquinho antes da aula para aproveitar o tempo, uma hora só de aula é pouco. Quando chego lá ela já aquece mais um pouco, faz os vocalizes, se eu já fiz um aquecimento antes, ela traz alguma coisa com [v] e aí vai colocando vogal. E depois disso a gente trabalha as músicas.

Em relação a esses vocalizes, você sabe por que você desenvolve esses vocalizes? Qual o objetivo que está sendo buscado com eles?

Sim, eu geralmente pergunto para ela e a gente está trabalhando principalmente agora essa questão da passagem e eu percebi que eu evoluí muito desde quando eu cheguei. Mas tem muito a crescer. Mas basicamente a maioria dos exercícios tocam nisso da passagem, para não evidenciar tanto a quebra.

Em relação ao repertorio, esse recorte por si só já constitui uma ferramenta de aprendizagem e de desenvolvimento técnico ou não?

Depende. Pensando em um ponto de vista que tem um professor ensinando eu acho que sim, muito bem valido, você vai estar ali observando muita coisa. Você está vendo agora, então, você já tem uma percepção vocal e de canto muito forte que foi construído. Mas se for por si só já não sei se é tão bom, tão saudável vou seguir isso como um método de estudo.

Em relação ao repertório você sente que há uma flexão para aquilo que é a tua realidade ou aquilo que se identifica com a sua voz?

Sim. No começo eu achava que não, mas depois eu comecei a mudar. A Andrea mesmo me passou umas músicas que eu me identifiquei muito, que eu não conhecia e que me identifiquei muito. Uns sambas antigos e aí me trouxe isso de eu performar de uma forma diferente dentro daquele contexto musical. Então, sim, com certeza.

Que ferramentas você sente que a Andrea mais utiliza para desenvolver as aulas dela?

Não sei, porque é algo tão orgânico. Ela trabalha com vocalizes.

Você sente que ela se vincula alguma abordagem metodológica do ensino de canto. Alguma vez você já sentiu ou ela já comentou algo nesse sentido?

Ela nunca comentou, mas eu sinto que sim.

Qual?

Eu não saberia te dizer. Mas eu sinto que sim, pela forma como ela dá aula, como eu observo eu acho que sim.

Você acredita que há conteúdos e habilidades determinados para cada ano e ciclo ou que o ensino é mais individual?

Eu sinto que é mais aberto só que às vezes, não sei se é por conta de uma personalidade minha, às vezes eu sinto que por ser aberto eu tenho mais conhecimento, mais evolução. É livre, só que eu acho que essa liberdade é boa.

E você sente que tem uma perspectiva de onde se pretende chegar com a sua voz?

Não. Eu acho que isso não existe e acho que isso é muito mais pessoal, eu me cobro e eu acho que eu vou não cobrar isso de mim até o final desse curso, no fim da EMESP não vai concluir esse ponto de chegada de técnica vocal que eu vou alcançar. Vou cobrar durante toda a minha vida.

Como é que você vê as questões das avaliações aqui na EMESP?

Eu acho que poderiam ser um pouco melhores, principalmente quanto ao canto, tem uma banca lá de todos os professores e a gente canta e tal e eles estão nos observando. No fim do ano geralmente na banca tem alguém de fora participando. Eu acho muito tenso, muito quadrado. Não é assim, a gente escuta, a gente sabe que a gente faz, na rua, no bar e aí chega na prova aquela tensão, aquela pressão. Eu acho que poderia ser algo mais livre, sei lá de repente aberto para os alunos assistir essas provas ou para os familiares dos alunos. Ser algo mais livre, menos pressão.

Você sente que você sabe objetivamente em quais critérios você está sendo avaliado?

Sim. Em específico eu vou saber da minha professora. Disso eu tenho bastante clareza porque eu sei quais são as minhas dificuldades e geralmente elas são bem pontuais em algumas músicas. E dos demais membros acho que eles vão analisar algo mais genérico, técnicas mais básicas, afinação. Acho que é mais básico do que a minha professora que me acompanhou porque ela sabe melhor o que me avaliar.

E você recebe um feedback dessa avaliação?

Da Andrea sim e dos outros professores não. Depois disso ela dá um retorno, geralmente ela grava, traz para gente e mostra. A gente vai ouvindo a prova é bem legal.

Aqui o conceito é por letra, A, B, C, D... Como é que funciona, vocês têm uma média para atingir?

Assim, principalmente nas matérias de apoio tudo bem se você ficar com uma nota mais baixa, só que você tem um limite para ficar no C e no D para essas matérias de apoio, harmonia, percepção. Agora as matérias do nosso instrumento, os professores eles pegam no pé. É bem criterioso, mas esse critério voltado para o seu instrumento.

Como é que você a sua relação com a Andrea?

Eu acho muito saudável, a gente é bem amigo e isso é bem legal. Eu acho legal de ter aula com ela por conta disso, dessa identificação que rolou.

Sobre as outras disciplinas, pincipalmente em relação as práticas, você acha que elas estão relacionadas com a disciplina de canto?

Principalmente agora, no segundo ano, eu consigo enxergar essa ligação de uma matéria com a outra. Mais específico com as matérias de apoio, harmonia, percepção. Eu consigo sim costurar isso só o canto mesmo, o instrumento em si que fica um pouco mais a parte.

Você participa de alguns dos grupos aqui da instituição?

Não. Eu pretendo participar, mas ainda não.

Que termos que você vê que a Andrea mais utiliza na aula dela?

Hoje eu acho que está algo mais assim, ela não usa tantos termos, mas antes ela usava bastante essa questão da máscara, quando ela pedia para levantar o zigomático, a lateral, espaço interno, falsete, voz de cabeça.

Como é que você vê essa avaliação como um todo aqui na instituição, a sua presença aqui na EMESP?

O que eu admiro muito aqui, é o fato da maioria das escolas acontecem, é a percepção. O cantor precisa de percepção e precisa também de harmonia, mas percepção é essencial. O que falta aqui, que só tive no primeiro ano, só que foi pouco tempo, foi bem superficial e eu acho que poderia ser mais profundo durante todo o curso que é o instrumento complementar. Eu fiz piano complementar e no primeiro semestre eu fiz percussão complementar, que eu sou apaixonado por percussão. No segundo semestre eu mudei para piano por eu precisar dessa questão mais harmônica. E eu sinto falta, acho que era algo que tinha que ter em todo o curso. O cantor tem que saber tocar um instrumento. Para ele será muito melhor saber e ter um instrumento.

Em relação as práticas, esse esquema de você poder escolher onde você se insere, como você vê isso?

A gente escolhe naquelas, escolhe o que tem. Você tem que dormir aqui na porta da EMESP para pegar um horário que você consiga escolher a sua prática. Eu acho o máximo porque isso te dá a possibilidade de passear por tudo. Tipo, no primeiro ano eu fiz tal coisa, no segundo tal coisa. Mas eu ainda acho que poderia ser por semestre porque a gente fica durante um ano seguindo a mesma coisa. Quanto à experiência de tocar com as mesmas pessoas, é maravilhosa, mas quanto ao segmento que você está tocando, o gênero, poderia ser mais diverso para a gente poder explorar mais a nossa voz.

GABRIEL OLIVEIRA POTEL

24 anos

Aluno da EMESP Tom Jobim: Ciclo 4 – Ano 1

Entrevista realizada em: 04/06/19

Me conta um pouco como foi a sua trajetória musical.

O canto geralmente ele vem do mais natural, você começa a cantar e o negócio está dentro de você. Eu comecei a pesquisar mais sobre a voz quando eu senti uma dificuldade em me expressar com a voz. E foi onde eu comecei a pesquisar mais sobre a voz, um pouco de técnica. O primeiro grupo vocal que eu fiz parte foi aqui, no Coro jovem do estado, que eu entrei esse ano. E de flauta transversal eu já participei da orquestra Tom Jobim.

Como é que você vê essa questão da voz no canto popular? Você vê que há uma estética definida?

Com relação ao coro, a estética é totalmente diferente, mesmo na parte popular do coro a gente que se manter mais neutro para se encaixar no grupo. É uma estética própria do coro.

E como seria essa estética?

É um canto mais neutro, como o repertório agora está erudito, a gente tem que meio que se guiar pelos cantores que tem uma carreira erudita e a gente vai se moldando a eles sem perder a nossa característica. Porque também não tem como atropelar anos de estudo em dois, três meses. Pelo menos eu penso em não por tanto a minha individualidade ali na hora. No canto popular, depende, tem vários tipos de canto popular, cada pedacinho tem uma estética um jeito de cantar.

Você consegue perceber algo em comum entre esses tipos de canto popular?

Mais próximo à fala geralmente, porque o popular está sempre mais aproximado à fala do que o canto erudito. O canto erudito tem aquela impostação toda. O popular está sempre um pouco mais dessa naturalidade até porque tem que conectar bastante com o texto.

Que vozes você tem por referência?

Olha, as masculinas são menos que as femininas. Tem Ney Matogrosso, eu gosto bastante, Caetano Veloso faz diferença para mim, João Gilberto também. Que eu me baseio não tem muitos outros não. Agora feminina tem a professora do Souza Lima, Tatiana Parra, a Lívia Nestrovski, Vanessa Moreno. Tem a Dani Gurgel também.

Por que você acha que são mais intérpretes femininas do que masculina que você traz como referência?

Eu não sei o porquê ainda. Eu fico pensando, tentando observar, mas eu vejo que do lado masculino assim, meio que começa violão, composição e canto mais porque quer cantar suas próprias composições. E feminino tem mais, mas não sei porque, não achei nada em comum.

E que qualidades ou características vocais você mais aprecia e por consequência que defasagens que você acha que são piores?

Uma coisa que não entra no meu ouvido é a cantor desafinado. Não dá, para mim perde toda a beleza. Mas na voz em si tecnicamente, uma voz mais cristalina. Sem tanto ar passando ou sem estar muito espremida, bem natural e mais cristalina. É difícil transformar o som em imagem.

Por que você escolheu a EMESP?

Quando eu comecei os meus estudos eu fui para o lado erudito, aquela concepção de que popular não tem estudo e tal. E quando eu era adolescente eu fui para o erudito. Então, eu fui para o municipal que é restritamente erudito. Aqui na EMESP eu comecei a olhar mais para cá por causa dos grupos jovens, foi quando eu ingressei no grupo jovem que foi na orquestra Tom Jobim. Eu tive que fazer um curso e aí foi que eu vi essa escola, bem organizada, a didática deles é bem estruturada, é bacana. E eu comecei a fazer a flauta popular, confesso que me surpreendeu bastante, apesar de ter algumas defasagens, como em todo local, mas me surpreendeu batente. Acho que o que me fez buscar estudar aqui, ainda mais o canto, foram os professores que são muitos bons.

Você já conhecia ates de ingressar aqui?

Sim. Alguns. A Magali já conhecia. A Andrea eu vim conhecer mais próximo aqui.

Você entrou primeiro no curso e depois no coro ou você entrou no coro primeiro?

Foi ao mesmo tempo. Foram bem próximos os testes. Tudo no começo do ano.

Em relação a sua aula com a Magali, você sente que tem alguma abordagem ou metodologia específica que ela segue durante as aulas?

Uma metodologia eu ainda não consegui identificar. Ela não tem um cronograma bem definido, mas ela tem uma experiência de anos dando aula. Então, eu sinto que essa organização cronológica não faz tanta diferença. Ela resolve batente tecnicamente assim, mesmo não seguindo um método específico.

E você vê uma rotina que se segue nas aulas?

Sim. Uma rotina que começa com respiração, vocalizes, aquecimentos. Aí, depois que a gente cumpre essa rotina começa a trabalhar alguns aspectos que acha que estão defasados na voz ou na intepretação.

Como seriam esse vocalizes?

Tem os exercícios respiratórios para controle dos músculos e o que a gente tem trabalhado agora, era uma defasagem minha, bastante tensão aqui na base da língua, laringe subindo bastante. Eu acho que os vocalizes que a gente tem trabalhado é mais para tirar essa tensão, fazer a coisa fluir pelos registros.

Eu acompanhei só algumas aulas, ela estava utilizando sempre aquele mesmo padrão do celular. É por meio daquele exercício que ela faz esse trabalho de aliviar a tensão ou tem outros exercícios?

Por enquanto é por esses e tem algumas que ela fala para a gente fazer com as mãos.

Você vê outras ferramentas que ela utiliza para trabalhar tecnicamente ou para desenvolver a aula dela?

Ela faz o vocalizes sem ser aqueles do celular, e ela trabalha bastante com imagens. Ela tem o conhecimento técnico dela, como fonoaudióloga, mas ela trabalha bastante com imagens. Eu tenho pouco tempo de aula, então, não dá para tomar como analise muito bem estruturada.

Você falou que ela trabalha com imagens, tem alguma imagem que utiliza mais ou termos que ela repete mais durante as aulas?

Sim, ela tem usado bastante para esse meu problema de subir a laringe, ela fala: “quando você for cantar, imagine que sua laringe vai colar com o baixo ventre”. Outras que ela usa para ajudar a subida do palato mole ela fala “Imagina que tem uma cordinha puxando”.

Você acredita que o ensino de canto popular num ambiente institucional, padroniza as vozes?

Eu acho que acaba criando um tipo de escola. Geralmente o canto popular tem aquela coisa de individualidade. Quando você começa a aprender sobre a técnica do canto, você vai tirando isso e deixando a sua voz mais próximo do natural possível. Então, não sei se isso chega a padronizar no canto erudito. Mas claro que, principalmente, professores que tem uma carreira de cantor, os seus alunos vão acabar se espelhar neles na forma de cantar, principalmente no auditório eu vejo bastante uma galera saindo bem parecido com os professores que tem lá.

O que você entende por técnica vocal?

Ter um controle do que você está fazendo, preservando a saúde da voz, principalmente o lance de ter um controle, acho que para mim é o centro da técnica.

Você acredita que o curso de canto aqui é construído com uma organização de modo que há conteúdos ou habilidades determinadas para cada ano de cada ciclo?

Na aula de canto que observei com a Magali, pelo menos com outros alunos, é mais individual. Ela tem um método dela que eu não se é escrito ou científico, mas ela tem uma forma e tal, mas acho que evolui diferente para cada aluno. Eu não sei se ela segue um padrão que os outros professores, eu não conheço muito bem não posso dizer, acho que a Andrea segue o mesmo cronograma. Acho eu mais individual no caso da Magali.

Você já fez alguma avaliação aqui na EMESP?

Não.

Se você puder me falar mais em relação a avaliação que você fez para entrar na instituição? Você tinha alguma referência de critérios pelos quais você estava sendo avaliado ou você recebeu algum tipo de feedback, vocalmente o que se exigia?

Não. Eu não tive nenhum feedback, nenhum pré-requisito.

Como foi o processo?

Teve peça de confronto e peças de livre escolha, mas de um determinado autor, que era o Milton Nascimento e as duas peças de confronto, não lembro quais foram agora. Mas foram as mesmas para todos. Então, cada um tinha que cantar na sua tonalidade. Não sei quais pré-requisitos eles usaram para avaliar.

Você sente que nas suas aulas de canto você tem liberdade para expor como você pensa esteticamente a sua voz ou escolher o repertório ou apontar um pouco da sua individualidade?

Sim. A Magali tem bastante essa individualidade. Para as provas ela determina uma linha para a gente escolher o repertório, de autores ou estilo e a gente fica nessa pesquisa e tal. Ela inclusive tenta preservar e até expandir essa individualidade.

Como que você vê a sua relação com a Magali, essa questão da relação professor aluno, como ela se dá?

Ela é bem aberta, às vezes permeia até uma relação pessoal. Vai um pouco além do professor aluno, bem pouco. Ela tem uma leitura também do aluno, para saber se você está em um mau dia, porque você está nervoso, o que está acontecendo. Entra um pouco no pessoal.

Você participa do coro. Se você me pudesse falar um pouco de como que é a sua rotina, da sua participação, se de algum modo contribui na sua formação para aqui...

Lá a gente tem uma aula de técnica vocal com a Marília Magalhaes e é uma aula de técnica em formato masterclass. Geralmente são três alunos por masterclass e temos também uma prática durante os ensaios. No começo de cada ensaio, mais ou menos uns quinze minutos de aquecimento vocal com ela. E ela passa os conhecimentos que ela tem que é do canto erudito

voltado para o canto barroco. Mas, sinto que em certos aspectos isso tem me ajudado, assim, a conhecer minha voz melhor.

E quais seriam esses aspectos?

Na questão de respiração, bastante exercício de respiração, de apoio, de usar mais o corpo. Na questão de colocação vocal acho que não tem nem como, mas por imitação mesmo, não tem como ela passar um conhecimento direto para mim, ela me acompanha. Mas é por imitação, o que ela faz e a gente repete, tentando buscar uma sonoridade e isso ajuda na nossa pesquisa pessoal da voz.

Me conta um pouco a respeito da disciplina de prática, como ela tem acontecido, que repertório você tem feito? Porque no quarto ciclo são somente essas duas disciplinas, canto e prática, certo?

Sim. A minha prática é com o professor Nenê, ele é baterista. E a gente canta músicas que eles compõem. E as músicas que ele compõe são todas instrumentais a gente tem que fazer alguns fonemas, alguns sons para cantar junto os instrumentais. A gente tem que fazer alguns sons pra cantar junto com os instrumentos melódicos. É uma experiência bacana, explorar isso.

Você curte essa parte mais de voz instrumental?

Eu curto. Confesso não é o meu objetivo, mas eu curto.

E você sente que essa disciplina que você faz se relaciona com a aula de canto? Ou você sente que são saberes separados e que você tem que costurar ali?

Não, a conexão não é tão direta assim, mas com certeza uma ensina a outra. Nas aulas de prática, do instrumento, na prática de conjunto, você tem que tocar as linhas melódicas. Então, tem que estar com as notas muito bem definidas ali porque se não acaba com a prática. E isso ajuda na hora de cantar as canções também.

O que você visa em relação a voz? Que tipo de som você almeja desenvolver?

Definir assim tão rápido o tipo de som é complicado, mas agora eu tenho trabalhado um projeto de música autoral. “Tô” construindo um som, tentar seguir. Quem sabe fazer algum tipo de turnê ou coisa nesse sentido. É um som autoral, usando bastante cantores brasileiros, regionais, essencialmente brasileiro.

Como que você vê o trabalho do repertório e da intepretação nas aulas de canto?

Ela começa sempre pedindo para ver como eu preparei a música. A primeira coisa que ela olha é se o tom está confortável, dando uma região de brilho. Se está favorecendo o texto também. Tonalidade é o primeiro fator. Interpretação ela vai com cautela. Aquela coisa, ela tenta buscar a individualidade de cada aluno dela. E a técnica ela tem um trabalho de coach muito forte, ela sabe o ponto exato, o exercício.

Geralmente é por imitação de um som? Como é que é essa intervenção dela?

Ela tem os exercícios dela mesma. Eles são pontuais, não sei dizer quais são. Às vezes, em forma de vocalize, às vezes uma nota só e tal, bem direcionado para aquele problema.

Como é que você avalia, então, o geral dessa formação que você vem fazendo aqui na EMESP?

Por enquanto, com base no meu conhecimento que eu tinha da escola, está correspondendo a expectativa. Ainda está por dentro ali. Um ponto positivo aqui é o relacionamento entre as pessoas, bem cordiais, bem leve e isso a princípio influencia na sua performance, no seu modo de crescer como músico. Um ponto negativo, uma coisa que poderia ser mais utilizado, que está parado aqui na escola, é um estúdio, que poderia utilizar para outro tipo de desenvolvimento, que é esse contato com estúdio, com gravação até porque a gente vai passar por isso, acho que é uma parte que falta. O planejamento de carreira também, essa parte mais relacionada ao mercado porque aqui a gente aprende música e só. Justo, está dentro da proposta, mas eu acho que poderiam trabalhar isso.

MURILO NANNI DA LUZ

23 anos

Aluno da EMESP Tom Jobim: Ciclo 3 – Ano 2

Entrevista realizada em: 07/05/19

Como é que foi o seu caminho com a música?

Eu não morava ainda em São Paulo. Morava em Ibiúna e ganhei um violão, bem simples e comecei a pesquisar. Aquelas revistinhas, *cifraclub* e comecei a tocar e a cantar, mas à princípio para me acompanhar. Não imaginava que iria gostar tanto como eu gosto do que eu faço isso hoje. Então, foi de uma forma despretensiosa. Saindo da escola, eu vim aqui para São Paulo. Morava na casa de um primo meu, fazia cursinho, não sabia muito bem para onde ir. Até então, eu pensava em fazer música e pensava também em fazer ciências sociais na época. Aí eu fiz esse ano de cursinho e acabou que lá eu conheci um amigo que era lá do Auditório e eu fui descobrir a escola. Acabei fazendo o processo seletivo e fazendo o vestibular, o ENEM, e eu passei para a Federal do Recôncavo Baiano em ciências sociais e em canto ali no Auditório.

Com quantos anos você passou lá?

Com dezessete. Pela minha idade eu tive que entrar no quanto semestre. Eu não fiz o curso do começo. Eu estava em são Paulo e gostava de música e decidi continuar com isso. Lá eu tive a oportunidade de estudar mesmo em uma instituição. Lá eu tive a oportunidade de participar de um coro, o coro do auditório, que tem uma proposta cênica. Também fiz e ainda faço parte da furiosa, às sextas-feiras a tarde tem os ensaios lá. E esse é o meu terceiro ano na furiosa. Tive essa experiência a de cantar lá. Tive também um grupo vocal, eu e mais três amigas, e depois trocou a formação. A gente ficou um tempo e nos apresentamos em alguns saraus e foram essas as experiências. A escola também tem um concerto no final do ano e, então, a gente teve a oportunidade de visitar vários repertórios e cantar juntos com artistas que a gente admira e são bem importantes. E aí logo que eu terminei o curso no Ibirapuera e vim parar aqui na EMESP. Eu tinha feito o processo seletivo e fiquei de suplente. Aí me chamaram no fim do ano, aconteceu que eu ganhei um meio semestre ali. Então, "tô" tendo três anos e meio aqui na EMESP. "Tô" na caminhada para fazer o meu projeto artístico, trabalhando eventualmente com o que vai aparecendo.

Esse trabalho é na área do canto popular?

Isso. A minha ideia é, eu não tenho nada pronto. Eu já transitei na roda de samba. Agora "tô" com um grupo de forró e a minha ideia é basicamente de acordo com essa minha vivência. Eu acho que tudo que eu visitei de repertório vai influenciar no meu projeto pessoal.

Como é que você pensa nas referências que você traz de voz? Quem são essas referências?

Eu gosto de transitar em muita coisa. Então, eu ouço muita coisa. Referência de voz, eu gosto muito de cantores e cantoras antigos. Elis como intérprete é onipresente. Djavan, acho incrível. Gil, Caetano, Betânia, eu acho que basicamente é isso.

Como é que você interpreta a estética da voz no canto popular?

Eu acho que a voz no canto popular é uma coisa, não sei, me vem... a força maior seria aquele texto. Pelo que eu vejo, eu não tenho muita vivência no canto erudito, mas me vem que no canto erudito, aquelas melodias, até para falar uma palavra, é uma melodia extensa até chegar no final. Me vem que é muito forte a presença da melodia. Claro que no canto popular também, mas o canto traz uma coisa mais coloquial no popular. Mas também tem vários estilos, a vanguarda paulista é muito claro isso em alguns artistas, é um canto bem falado mesmo. Na música brasileira a gente tem essa mistura, um pouco do erudito, um pouco de tudo, mas basicamente acho que é isso, o texto que é gritante na música popular.

Você já participou de grupos de prática e canto, que habilidades você acha que são importantes nesses repertórios que você vai lidando com a música popular?

No samba, por exemplo, a gente tem muito presente essa voz de peito. Essa coisa mais diferente de você cantar uma bossa nova que é uma coisa mais sutil. Apesar que tem cantores que cantam bossa nova de um jeito mais punk. Eu acho que cada estilo vai te exigir alguma coisa. Então, vai muito de você ouvir e saber referências de pessoas que já fazem aquilo. Mas não vejo como uma obrigação também: "você tem que fazer desse jeito o samba". Existe o lance da linguagem, no samba de você ter mais essa voz de peito, você articular. O canto popular eu vejo também dessa questão rítmica muito forte da música brasileira. No canto popular o texto e ritmo também seria bem marcante.

Quais características vocais você considera mais positivas e mais negativas em uma voz?

É muito difícil eu não gostar de alguma coisa. Principalmente quando você começa a lidar com essas questões da sua voz, você passa a ter um maior respeito com qualquer pessoa que está no mesmo segmento que você, um colega de trabalho. Eu não saberia dizer uma coisa, tipo eu não gosto disso. Mas me chama muito a atenção quando a pessoa está transmitindo muita verdade, quando ela acredita naquilo que está fazendo.

E a EMESP, por que você escolheu esse lugar aqui?

Eu conheci através de amigos a EMESP e ela sempre foi uma instituição que a gente tem como referência, não só na música popular. Acho que partiu também de uma vontade de continuar a estudar música e o canto popular. Aqui em são Paulo a gente não tem uma universidade pública de canto popular. Tem a Santa Marcelina, mas aí já, enfim, é privada e dificulta um pouco o acesso a ela. Basicamente, isso me fez ter a EMESP como uma alternativa, além de ser uma instituição que é referência e que é muito bacana.

Você acha que a aprendizagem formal do canto formata as vozes?

Eu acho que depende, acho que isso pode acontecer, mas não é uma regra. Não sei, não vem agora nenhum exemplo, mas acho que pode acontecer uma padronização. Mas ao tempo as pessoas que eu ouço, eu vou vendo uma individualidade ali.

Você tem feito com a Magali todos os seus anos?

É, eu fiz todos eles com a Magali.

Você escolheu fazer com ela?

Eu acabei caindo com ela, na verdade não tinha muito conhecimento dos professores que davam aula daqui. Eu já tinha ouvido da Andrea. E a Magali eu acebei vindo parar com ela. Eu estava de suplente e abriu a vaga com ela. Eu gostei bastante e acabei continuando com ela.

Você sente que tem uma rotina nas suas aulas de canto?

Sim. A gente começa aquecendo nosso corpo, alongando, como se estivesse chegando com o corpo e aí depois aquece a voz. Ela passa uma sequência e até ela pensa numa rotina para a gente conseguir fazer isso fora de sala, fora de aula, para a gente conseguir manter uma rotina com os exercícios. Ela vai acrescentando algumas coisas, mas a gente chega e sempre faz as respirações, dá uma alongada, uma relaxada e faz os vocalizes. Aí depois a gente trabalha o repertório.

Como você vê essas questões dos exercícios? Quais exercícios são? E como é que você entende esses exercícios, no ponto de vista da finalidade deles?

Tem uma sequência. A gente as vibrações que são aquecimentos. A gente tem *bocca chiusa,* faz umas coisas para articular a ressonância. Acho que é aquecer, ativar a ressonância, meio que colocar a voz ali num lugar que vai... e o aquecimento a gente está trabalhando com músculos. É como se fosse uma analogia com você praticar um esporte, você vai aquecer o seu corpo antes para a começar a atividade com o máximo de preparo muscular.

E como é que você vê as ferramentas que ela traz?

Ela às vezes vai no piano quando ela passa alguns exercícios diferentes e ela usa a escala longa. Ela já falou algumas vezes que a escala longa substitui uma série de exercícios que ela

poderia dar. Ela utiliza esse método. Ela diz que substitui uma série de exercícios, mas ela varia. Dependendo do que aluno pede, ela faz outra coisa. Ela entende o que precisa e utiliza outras ferramentas.

Você sente que aula de canto se flexiona a sua necessidade especifica?

Em vários momentos isso aconteceu. Eu trouxe coisas que eu precisava resolver em trabalhos externos e a questão aqui exige que a gente cumpra com algum plano pedagógico. Mas é diferente também pelo que eu sei de cada professor. Por exemplo, pelo que eu vi a Andrea faz uma linha do tempo dentro do repertório da música brasileira e com a Magali ela já traz cada semestre, ela sugere que a gente visite um repertório. Já vimos um pouco da vanguarda paulista, os cantores de rádio, mas eu já trabalhei ao mesmo tempo coisa autoral, já trabalhei coisas que eu precisava. Tive um concerto lá na orquestra e trouxe na minha aula para resolver. Então, eu acho que, pelo menos comigo, rola um equilíbrio, tem uma exigência pedagógica, mas também tem uma abertura para outras coisas.

Na orquestra você atua como cantor?

Isso, sou eu e mais três cantores.

E quando você fala do repertório, você tem liberdade para apresentar o seu gosto?

Essa abertura de, sei lá, colocar alguma coisa do meu gosto, eu sinto, até porque assim na prova a gente canta três músicas e são duas do repertório que a gente está estudando naquele semestre e uma é uma livre escolha. Então, eu acho que isso gera uma abertura.

E essa livre escolha vocês trabalham em aula?

Trabalhamos em aula também.

Ela não precisa ter relação necessariamente com o repertório que vocês estão vendo?

Não, não precisa. Por exemplo, no semestre passado foi justamente o que eu falei, a gente teve a vanguarda paulista e os cantores de rádio. Dos cantores dessa Era do rádio eu cantei o "Carinhoso", cantei uma da vanguarda e a terceira foi um samba, um samba que eu gostaria de cantar e trouxe em aula, não tinha relação direta.

Você sente que a Magali segue alguma metodologia específica de canto?

Eu não sei dizer.

Como é que você vê a questão da diferenciação dos níveis aqui? Você sente que nesse semestre ou ano, você tem que desenvolver tais competências ou você acha que isso é mais flexionado a cada aluno, ao caminho dele?

Eu acredito que seja flexionado, pelo menos eu nunca vi uma coisa rígida assim, de cada semestre você tem que cumprir com isso. Acho que vai uma demanda de cada aluno.

Mas você sente que é claro esse processo de onde vamos chegar?

Isso não. Assim, isso em nenhum lugar que eu já estudei, eu pelo menos não senti essa clareza de onde vai chegar.

Como é que você vê a diferença daqui da EMESP pelo que mencionou do auditório?

Acho que tem suas semelhanças assim na questão de sempre preparar o corpo antes de começar a aula. Tem algumas semelhanças, mas era bem diferente de como eram feitas. O que eu me lembro do auditório... é porque faz bastante tempo. O que é mais forte que eu lembro era de quando eu estava preparando o meu recital. Então, a gente não estava... eu com a Vanessa, trabalhava a parte técnica, mas era de uma outra forma, era mais junto e do lado da intepretação. Era como se a técnica viesse a partir daquilo. E aqui eu sinto que primeiro desenvolve a parte técnica e depois parte para a interpretação.

E o que comporia essa parte técnica?

Assim, pelo que eu enxergo seria deixar resolvida todas as questões técnicas da música, como as respirações, os caminhos melódicos... Deixar certo, tudo no lugar, e depois partir para um lado de você entender o que a música está dizendo.

Essa resolução dos aportes técnicos está relacionada com a canção?

Isso, com a canção.

O que você entende por técnica vocal?

Eu entendo como ferramentas que te dão mais liberdade para se expressar. Não acho que o cantor ter que ser extremamente técnico para fazer esse trabalho. Eu acho que pode ser um facilitador para você se expressar com mais liberdade.

Como é que você vê a questão da preparação da avaliação? Você tem liberdade para propor o arranjo, para propor como é que você quer que soe, essas tonalidades?

A tonalidade a gente decide nas aulas, a gente testa algumas tonalidades. Geralmente a Magali fala do que ela gostou ali. Não sei exatamente qual o critério para decidir essa tonalidade. Enfim, ela diz sentir que seria legal trabalhar nessa tonalidade. A gente passa as músicas em aula com o Roberto e também tem a prática de repertório. A gente tem um momento que a gente passa só com o Roberto, fora da aula com a Magali. Lá a gente decide as formas, como vai fazer a forma da música, se vai fazer ABAB. Eu sinto abertura para também sugerir se quero fazer em tal andamento, se eu pensei em uma introdução...

Em ralação à avalição, os critérios que estão sendo avaliados são claros para vocês?

Eu acho que não porque a gente nunca sabe exatamente o que está sendo avaliado. Então, exatamente mesmo, a gente nunca sabe.

Vocês têm um feedback dessa avaliação?

Sim, temos um feedback.

E geralmente ele se dá como?

É pelo conceito, tipo A+, A-, B+, B-. Sempre depois da prova rola uma conversa com o professor e ele vai explicando os pontos em que você conseguiu, os pontos que você foi bem, o que poderia ter rolado e não aconteceu. É mais uma conversa nesse sentido.

Como é que você vê a questão da aula de repertório?

Olha, eu tive três experiências aqui, três professores diferentes. Logo que eu cheguei, eu fui entrando onde tinha vaga e acabei caindo com o Nenê, e nas aulas dele ele trabalha músicas dele. São músicas instrumentais, o que eu achei muito legal, mas eu não sentia que era o momento de eu estar naquela prática. Cantar música instrumental é um desafio, porque a composição é feita não pensando na voz. Então, a tessitura geralmente é diferente de uma voz humana. Então, você vai se adaptando. E não sei. Acho que é meio recente essa escola de cantar música instrumental aqui no Brasil, música brasileira instrumental cantada. É um pouco recente. Eu já vi coisas com a Dani Gurgel, mas eu vejo como uma coisa muito nova ainda. Aí a minha segunda experiência foi com a Chris Machado e foi bem legal e ela sempre foi aberta. Ela trabalhava músicas instrumentais e tinha mais eu e outro cantor na prática. Então, a gente trazia músicas que a gente cantava. Thomas, meu amigo, por exemplo, trouxe Milton Nascimento, Djavan. Eu levei uma música do Guinga uma vez, levei João Bosco. E agora eu estou na pratica com o Toninho Ferragutti. É música regional, mas a maioria das músicas que a gente está fazendo estão sendo instrumental. E ele vai levando na aula. Nessa prática eu não senti muito espaço para sugerir alguma coisa. Mas eu vejo mais ele trazendo o repertório para a gente, coisas até que são poucas conhecidas. O mestre camarão, por exemplo, eu nunca tinha ouvido falar, achei até difícil de encontrar coisas deles para eu ouvir na internet. O que acho legal também, explorar essas outras coisas, mas seria legal também permitir uma abertura. Assim, uma forma que eu enxergo, levar coisas novas, mas também combinar todo o repertório, ter um diálogo.

Olhando para as outras disciplinas como um todo, você sente que elas dialogam com a aula de canto, do ponto de vista do que é exigido no repertório, está relacionado com o que você está vendo na aula de canto? Você sente que o curso é integrado ou são mais competências individualizadas que vão se somando?

Eu acho que é mais individual e que depois elas vão se somando, depois você vai ligando. Eu não vejo que é estruturado exatamente, como se o repertório trabalhado tivesse a ver com aula de harmonia.

Como é que você vê a relação sua com a Magali?

Eu gosto bastante da relação com ela. Ela deixa a gente bastante à vontade. Ela incentiva também a gente a pensar no nosso meio artístico. Eu gosto muito.

Você sente que o seu canto mudou depois que você entrou na instituição?

Sim.

Houve alguma defasagem que você queria suprir ou alguma coisa que você queria ganhar?

Acho difícil falar assim: "De específico eu queria isso"..., mas eu sinto diferença sim. Pincipalmente no lado da afinação, para mim sempre foi uma questão. Eu sinto que tenho conseguido um resultado interessante em relação a isso. Seria um ponto mais específico, assim, que eu teria para dizer. No geral acho que é isso.

Em relação a terminologia que a professora usa, quais são os termos que a Magali mais usa e como você interpreta eles?

Apoio foi o que realmente me lembrou, até porque eu já tinha visto. Eu já tinha estudado canto e já tinha visto apoio, mas nunca foi tão sugerido que eu pensasse no apoio.

Como você pensa nessa questão?

Para mim é mais uma sensação do que você fazer alguma em si. Eu acho que eu sinto apoiado quando a região do pescoço, por exemplo, fica mais livre. É como se você precisasse fazer algum esforço. Seria onde seu corpo tem mais resistência.

Mas você sente que você aciona conscientemente alguma manobra para isso ou não?

Eu lembro dela criando algumas imagens, por exemplo. A gente está indo para um agudo, deixando o ar subir, pensando como se estivesse pisando em acelerador aqui embaixo. Então, acho que isso vai gerando sensações. Não sei te dizer exatamente se eu estou utilizando um músculo conscientemente, mas eu entendo como apoio você utiliza as costelas, manter ela expandidas com os músculos intercostais. Não sei se encaixaria nessa pergunta, mas ela fala muito do caminho melódico da música, ela pede para a gente estudar separado, sem o texto, estudar com algumas sílabas para entender esse desenho melódico da música.

Como é que você avalia o todo da sua formação que tem se desenvolvido na EMESP e também de certo modo apontando como você vê essa formação do cantor popular? Talvez também comparando com as outras experiências que você teve.

Eu vejo como uma coisa bastante importante, necessária e foram vivências diferentes. Acho muito necessário tanto a vivência que eu tive no auditório, tanto a vivência que eu estou tendo hoje na EMESP. O auditório é uma escola um pouco menor. Então, a gente tem um contato ainda mais próximo com as pessoas, tanto professores quanto os alunos e tudo mais. Acaba que, enfim, as aulas vão se dando de acordo com esse ambiente, um ambiente menor,

um ambiente maior. Mas uma coisa que eu sinto falto no geral em todas as instituições que eu conheço pelo menos, é que elas não têm alguma coisa que te direcione no sentido de gerenciar a sua carreira, de pensar no mercado, de como você vai se inserir ali, como vai planejar, ter o seu projeto. Eu sinto falta disso. Eu acho que a gente tem vivências muito importantes e a gente aprende a conhecer um pouco, mistura, é uma coisa só a nossa música, nossa história, mas eu sinto falta disso. De você entender melhor o que você vai fazer com tudo isso nesse sentido de carreira.

Tem algum ponto que você acha que é muito positivo e se destaca?

No auditório eu destaco pelas relações que são muitas próximas e positivas, as experiências que eu tive lá também, dentro do palco e fora do palco. Lá a gente sempre tinha um concerto no fim do ano. Às vezes, tinha concerto com o coro. Eu sinto que existia um movimento maior de estar no palco lá. Aqui eu vejo que é um lugar muito grande que não daria para funcionar dessa forma, muitos alunos muitos grupos. É diferente. Não tem um movimento tão intenso. Não sei intenso é a palavra... frequente. E também o auditório que a gente tem aqui na EMESP não é a melhor estrutura. Ele tem uma pilastra que fica no meio e impede que você enxergue o meio do palco. É diferente da estrutura do auditório. Então, consequentemente acontece de uma forma diferente. É muito menor aqui, mas em compensação tem os grupos jovens, o Coro Jovem, as orquestras. Eu não participo, mas eu conheço os grupos.

Tem cantores populares nesses grupos?

O coro jovem ele tem um núcleo popular. Ele trabalha com o repertório erudito e popular. Porque antes era só erudito e agora eles abriram núcleo popular. Por exemplo, eles fizeram um concerto só com música popular. E era um sexteto se eu não me engano. E esse sexteto faz parte do coro e eles cantam tanto repertório erudito como popular.

São alunos daqui do curso de canto?

Não necessariamente, mas tem bastante gente que é aluno daqui. Eu vejo que são experiências diferentes. É complicado comparar e falar definitivamente que lugar é melhor. Lá no auditório do Ibirapuera juntava todos os grupos, todas as orquestras e o coro e eles faziam um concerto grande no fim do ano. Não eram muito frequentes, por exemplo, as apresentações da furiosa, não são muito frequentes, tem os ensaios toda sexta-feira.

Você continua participando, mas não tem mais o vínculo de aluno lá?

É, não sou mais aluno. Eu não sei até quanto tempo pode permanecer. Falando do meu caso, eu tenho mais esse semestre aqui e talvez eu até poderia continuar, mas acho que não vou continuar no processo e vou partir para outros caminhos. Até por conta disso, de a gente não ter uma frequência de apresentação. Um ponto muito positivo que eu vejo se estar nessa orquestra

é acompanhar, aproveitar o regente lá. As coisas que ele vai falando são bem interessantes e também a gente fazer música com as pessoas de lá que ainda são amigos.

NICOLE DA SILVA SACRAMENTO

17 anos

Aluna da EMESP Tom Jobim: Ciclo 3 – Ano 1

Entrevista realizada em: 07/05/19

Como tem sido essa sua caminhada com música?

Desde o início, assim, eu comecei a cantar quando era criança e cantava por hobby em casa, tinha referências de cantoras infantil e cantava mais pop internacional e também músicas da Disney. Daí, com uns treze anos, minha tia é professora de música, ela me apresentou o Guri. E eu fui fazer, gostei e foi desenvolvendo. Comecei a entrar no coral do projeto Guri, que é aqui aos sábados. Entrei o ano passado e comecei a cantar mais choro, samba, essas coisas. Com isso, eu entrei no canto popular quando tinha uns três anos de Guri e aí eu não estava esperando passar aqui. E eu tenho um grupo independente, é um trio, percussionista, voz e violão. Chama Verso Acústico. E a gente faz apresentações em bar, saraus. A gente toca popular. A gente fazia pop nacional no começo, mas agora a gente está fazendo mais brasileira.

Quais cantores você tem por referência?

Tenho Elis Regina, Beyoncé, Rihanna, Marisa Monte também.

Que características da voz você mais aprecia?

Acho bonito um bom vibrato. Eu gosto bastante de timbre escuro, eu não gosto de muito estridente, acho bonito. E eu até tenho mania de cantar com timbre escuro porque eu gosto disso.

Me dá um exemplo do que para você do que seria um timbre escuro.

É quando você faz, por exemplo, você faz uma vogal mais fechada. Como se você imaginasse uma coisa, tipo um círculo, meio que voltado para o grave. E o controle de voz, um bom controle de voz.

E que o que você considera que seria uma defasagem numa voz?

Eu acho que a mania de repetir movimentos musculares. Assim, quando você canta uma coisa muito, quando você canta aquela mesma coisa você acaba tendo manias, acho que essas manias são um defeito.

Que habilidades você acha necessárias para cantar música popular brasileira?

Eu acho que a partir do momento que quer cantar MPB, a gente tem que colocar na cabeça que você vai representar o seu país, tem que valorizar muito a caminhada que teve para chegar até agora. Valorizar as inspirações que a gente teve, as referências da música brasileira. E as habilidades são muita agilidade, tanto com ritmo, melodia, tudo se encaixa. É muito complicado porque a música brasileira, ela é difícil.

Como você vê a voz no canto popular brasileiro?

Eu diria que tem uma característica forte, presente. Bastante presença no texto, em contar história, tem muito dessa coisa falada, não é tão melódico, ou com ornamentos às vezes.

Como você vê esses ornamentos no canto popular?

Eu vejo que tem muito, mas não é como melismas que não é sempre presente. Mas eu acho que ornamento é importante você fazer na medida certa, você fazer uma frase diferente e tem muito isso no canto do Brasil.

Por que você escolheu a EMESP?

Eu conheci a EMESP por causa de amigos e porque eu fazia o coral aqui. Então, eu já tinha me familiarizado com o espaço. E também tinhas amigos me dando indicações, falando que os professores eram maravilhosos, que era muito bom. E também porque aqui tem tanto erudito como popular e, às vezes, o teatro municipal não tem, a Osesp também não tem e foi tudo carregando para cá e eu sempre ouvi falar muito bem.

Em relação a sua aula de canto, como é que você vê essa aula, você sente que tem uma rotina?

Tem. Primeiro, a gente começa com exercícios de respiração. Depois, para o aquecimento, que são os vocalizes, e depois a gente vai para o repertório. A gente começa com vibração de lábio, depois vibração da língua, depois, ela fala que é chorinho, porque ele é bem meio que estridente, não sei explicar e aí a gente vai depois para as vogais também.

Você sabe a finalidade desses exercícios?

Com ela fala que é para a gente desprender da garganta, tipo a faringe, a laringe não é para subir, para empurrar e também para saber controlar o corpo como um todo. Não é só a voz, é corpo inteiro trabalhando, como se você estivesse cantando com o corpo inteiro.

E você sente que quando ela está lidando com o canto, ela usa de outras ferramentas além dessa que você falou?

Eu acho que não usa outras técnicas, ela falou que o vocalize que ela usa que é um só. É sempre o mesmo. Desde o começo do semestre porque ela falou que não consegue trabalhar outros e esse é o melhor que consegue ajudar os cantores.

E seus amigos fazem os mesmos vocalizes?

Eu acho que sim, ela falou que todos os alunos fazem.

E a extensão dele varia de aluno par aluno, ou é a mesmo

Varia, ele vai do grave para o agudo.

Você sente que ela segue uma metodologia de canto especifica?

Segue, ela segue o Farinelli nos exercícios de respiração.

Em relação ao repertório, como funciona a escolha das canções? Você tem liberdade para escolher?

Sim, é totalmente livre. Ela começou, foi uma coisa muito espontânea, eu comecei e ela já falou "O que você gosta mais de cantar? Você pode trazer uma música que você se sente bem, não precisa cantar perfeitamente, pode cantar confortável, que ela seja confortável". Aí, depois de um tempo a gente escolheu umas músicas. Ela falou o que eu cantava na rotina também com o meu grupo porque eu já tinha falado do meu grupo e a prática de choro. Aí eu trouxe umas músicas e a gente foi desenvolvendo. É mais a minha escolha mesmo. Ela sugeriu, tanto que ela me deu alguns autores para eu ouvir, conhecer.

Quais?

Ary Barroso, Dorival Caymmi, Noel Rosa foram esses, tem mais, mas agora eu não consigo lembrar.

E você sente que você tem liberdade para pensar o jeito que você quer construir a sua voz em cada uma das músicas?

Sim, sinto que eu tenho essa liberdade porque ela fala que é para eu buscar o meu interior o que eu quero trazer, a mensagem que eu quero trazer, o que eu sinto. Para eu cantar com várias emoções, por exemplo, cantar com raiva, cantar com tristeza, com felicidade a mesma canção para ver como seria. Qual mensagem eu quero passar.

Certa vez eu vi que ela trouxe poesia para aula, é costuma ela trazer essas outras coisas?

Sim. O que ela passou ultimamente agora foi um capítulo, não lembro o nome do autor, é difícil o nome dele. É voltado para o teatro, mas ela falou que tem uma conexão entre isso, voz a dicção, o canto. O ator também aquece a voz, também treina essas coisas e ela passou um capítulo daquele livro que falava de consoantes, da fala como um todo e ela trouxe.

Você acha que a aprendizagem formal do canto formata as vozes?

Talvez possa. Eu acho que num futuro próximo a gente vê bem homogêneo. Eu até penso para mim a escola é muito importante, a teoria, a técnica. Na minha aula, por exemplo, a gente não usa partitura. A gente tenta se desprender disso, mas eu acho que talvez os alunos se prendam. Eu vejo os meus amigos, muitos esforçados com a teoria, com o estudo, deixam tudo

perfeitinho, mas às vezes você precisa... O que eu aprendi é um pouco de rua, aquela experiência que você vai aprender a se virar. E é super importante você ter umas experiências assim que te desafiam a saber a cantar sem nada, com as coisas da sua cabeça e saber improvisar, criar.

Como foi o processo de avaliação pra você entrar na EMESP?

O teste, eles dão todo o conteúdo. No edital tem que saber certinho as informações. Da prova de canto, a prática... Então, eu não fiquei sabendo muito, eu fiquei sabendo mais as peças que eu tinha que fazer, mas não sabia como que ia ser.

Você teve algum tipo de feedback?

Tive. Tipo a Andrea estava na banca, a Magali também, mas quem falou mais foi a Andrea, se eu fazia aula, se tinha bastante pessoas na minha turma, se era aula particular. Ela perguntou das minhas inspirações, mas não falou muito sobre mim naquela hora.

Você tem clareza em relação às habilidades ou conteúdos que serão trabalhadas nesse ano na disciplina de canto? Isso é definido?

Não, eu acho que está tão definido assim. Porque a gente já começou essa coisa mais livre do repertório. A gente está preocupada em fazer mais a técnica e juntar tudo e deixar uma coisa só, porque a gente tem pouco repertório também. Eu só trabalhei, por exemplo, três músicas até agora. A gente está fazendo mais vocalizes e acho que também é pra ter mais esse conhecimento entre eu e a professora.

Que canções você está fazendo?

Eu estou fazendo “Vilarejo’ da Marisa Monte, “Caminho das águas” da Maria Rita e eu fiz hoje “As rosas não falam” do Cartola.

O que para você é técnica vocal?

São os vocalizes, não sei dizer. É trabalhar consoante, essa coisa da dicção, da fala, trabalhar texto. E também aquecer a voz, colocar no lugar.

Qual seria o objetivo de todos esses trabalhos?

Acho que às vezes pode ser ter uma ressonância maior, pode ser ter um controle, não sei explicar muito bem.

Como é que você vê a sua relação com a sua professora?

Eu acho que tem uma troca muito boa entre a gente. Desde o começo ela se mostrou ser bem amiga, sempre preocupada com os alunos, sempre vejo ela mandando mensagens. Tipo quando algum aluno está doente, ela é bem compreensível. Ela sempre ajuda a gente quando a gente precisa, ela é bem atenciosa.

Como você vê a questão das práticas?

Eu escolhi fazer choro porque é uma coisa que está mais presente na minha vida agora e também porque eu tenho certa dificuldade. Eu conheço um pouco de choro, mas também vai ser uma experiência nova porque eu ainda não domino essa parte.

O que vocês estão fazendo de repertório na aula?

A gente está fazendo... tem Pixinguinha, tem bastante música instrumental. Eu não estou fazendo muitas, estou fazendo as que tem letra, eu peguei Pixinguinha, "Carinhoso" e peguei Cartola, "Acontece".

E como é que funciona, você trabalha improviso nessa disciplina?

Não, eu não trabalho improviso.

Quantas pessoas tem na sua prática?

Eu não sei ao certo, mas geralmente são umas sete pessoas, quase toda aula falta alguém. E isso dificulta também, a gente vai ter uma apresentação agora e a gente está se conhecendo ainda.

É uma avaliação?

Não, só apresentação. Acho que vai ser aqui mesmo na escola.

Você acha que as disciplinas estão relacionadas umas com as outras?

Eu acho que está bem relacionado. Tipo eu até fico meio frustrada porque eu começo na prática e depois eu vou para o canto. E eu queria ter essa... primeiro canto e depois a prática, porque eu estaria preparada, tudo certo. E eu não consigo aplicar o que eu faço no canto nas músicas, bate aquele nervoso, fica pensando demais, e você não pode pensar demais para cantar.

Mas o que você sente que você não consegue fazer igual?

Igual eu faço na aula. Facilidade, afinação também. Porque eu chego com a afinação baixa às vezes. Eu penso em aquecer, mas também é muito cedo, porque eu acordei cedo para vir para cá, que eu moro muito longe. É isso. Eu não consigo aplicar muito bem a técnica.

Como você vê as outras disciplinas, além das práticas, harmonia, percepção. Você acha que elas se relacionam com o que você tem aprendido na aula de canto?

Eu vejo que eu tenho que juntar porque eu não toco nenhum instrumento. Às vezes, eu tenho que estudar aqui, às vezes eu tenho que estudar em casa e geralmente em casa não tem nenhum instrumento. E aí para juntar, tipo meu professor fala pra eu tentar juntar, tipo harmonia, percepção, que são as coisas mais difíceis de colocar em prática porque eu sou cantora e aí tem que ser algo bem preparado. Às vezes, tenho que pegar um violão em casa para tentar aplicar o que eu faço na teoria.

Quais termos sua professora mais utiliza?

O apoio, o ar, que às vezes eu solto muito rápido, solto tudo. E um som elástico que ela fala que tem que ser contínuo. E às vezes ela fala par não abrir as cordas vocais também que pode ficar uma fenda lá. E abertura, muita abertura.

Você sente que suas expectativas em relação a EMESP foram alcançadas? Você sente que sua voz mudou depois que você entrou aqui?

Eu sinto que mudou um pouco, mas ainda não tanto pelo tempo que estou aqui. E superou bastante das minhas expectativas porque eu pensava era bem especial o lugar e realmente é. Tem muita gente incrível aqui, os professores legais e eu ainda estou conhecendo. Pode ser que ainda mude a minha ideia, eu acho que tem muita coisa por vir. Isso é só a pontinha do iceberg, uma coisa muito boa.

HAYLIE FERNANDO OLDENBURG

21 anos

Aluno da EMESP Tom Jobim: Ciclo 3 – Ano 2

Entrevista realizada em: 07/05/19

Me conta um pouco de sua trajetória na música.

Então, eu sempre tive muita proximidade com a música, Minha família sempre teve o costume de ouvir música. Lá em Manaus, meus avós todo sábado tem uma reunião com os amigos e aí ficam tocando música alta e eu naquilo, desde criança. Então, desde os dois anos de idade, minha mãe fala que eu já cantava lá as músicas que eu ouvia e até de cantar no carro. Eu cantava de tudo. E aí quando foi ficando mais sério, foi quando eu comecei a pegar no violão, e aí eu comecei a pegar no violão do meu avô. E eu fui aprendendo a tocar e a cantar as músicas que eu estava ali aprendendo. E eu resolvi formar um grupinho ali com os amigos e, então, eu resolvi começar a tocar.

Depois eu ficando, isso com uns 14, 15 anos, e fui levando paralelo aos meus estudos. E cada vez mais que eu ia construindo minha personalidade me formando pessoa, mas eu ia me identificando com a proposta musical, com a proposta artística e poética, de me expor para as pessoas. E é isso, eu fui me levando e quando me formei no ensino médio, eu entrei na faculdade de Letras lá na Universidade do Estado do Amazonas e paralelo a isso eu tinha minhas composições, cantava com um amigo e a gente pilhou uma ideia de "Vamos fazer uma banda pra tocar nossas músicas". E então, a gente chamou uns amigos e começamos a fazer e fiquei paralelo na faculdade também. Só que chegou um ponto em que a coisa ficou mais séria. Eu já tinha 18 anos e a galera que estava tocando comigo já era um pouco mais velha, e a gente queria fazer uma coisa bem séria. E eu já estava convencido de que aquilo seria a minha vida e, então, eu tranquei a minha faculdade e me dediquei 100% para a música.

Eu fiquei 2 anos vivendo só da música, tocando e tocando em bar de duas a três vezes na semana, lá em Manaus. E a gente construiu um cenário, chegamos a viajar para tocar e foi muito inspirador e cada mais fortalecendo isso. E é isso que eu quero. Até que uma parte da banda veio para São Paulo estudar música e aí eu fiquei lá e eu entrei quase em uma depressão. "Cara, eu vivia para isso e agora, desapareceu. O que eu faço? O que é que eu sou agora?" E eu passei um tempo me redescobrindo, comecei a trabalhar mais com a música brasileira,

porque a gente da banda cantava rock, algumas músicas eram em inglês, nossas músicas autorais eram em inglês e eu comecei a olhar para a música brasileira e me identificar muito mais assim. “Eu sou brasileiro, eu quero cantar a minha realidade, a realidade brasileira, quero cantar o que eu vejo, para que as pessoas ao meu redor me entendam”, porque eu sempre tive essa vontade de alcançar o mundo inteiro, esse era meu sonho.

Então, cantar em inglês era essa coisa de “Ah todo mundo vai me entender.” Até que eu me deparei com “não! Eu quero que a pessoa que esteja aqui do meu lado me entenda e essa pessoa fala português”. Então, eu fui construindo essa brasilidade dentro de mim. E aí, nesse ano que eu passei em Manaus sem ter nenhum tipo de projeto para me dedicar na música, eu fiquei estudando, me dedicando a estudar a música brasileira. E, então, eu soube da EMESP. Um amigo meu que já estudava aqui falou: “Tem um conservatório que é gratuito, vem e experimenta”. Aí eu pensei: “Bom, vou lá. É o próximo passo”.

Então, eu saí de Manaus. A gente chegou a atingir tudo o que a gente podia lá, é um universo bem reduzido. A gente já havia tocado em todos os bares que aceitavam a música do jeito que a gente fazia, a gente já tinha um público bacana. Mas, depois de um ano parado, a gente pensou em dar um próximo passo, foi o que os integrantes que vieram primeiro para São Paulo fizeram. Cheguei, então, em um ponto onde eu preciso de um estudo mais formal, preciso me aprofundar mais na música porque eu quero alcançar uma carreira muito mais enraizada nesse nicho aí, no mercado musical, no mercado artístico. E eu fui construindo esse pensamento e madurecendo isso dentro de mim. E aí eu tracei um projeto; “Eu quero construir uma carreira, quero estabelecer os objetivos e um dos passos era “Preciso estudar em um conservatório eu preciso formalizar o meu estudo em música” e aí eu vim para a EMESP. E aqui eu estou estudando canto popular.

E comecei ano passado também a estudar na *Belas Artes* aqui produção cenográfica, mas era uma área que estava tomando muito tempo de mim e estava me desfocando um pouco do que eu realmente queria. Eu cheguei na conclusão, depois de ter passado um ano estudando, que aquilo é algo que eu tenho que estudar quando eu concluir meu curso aqui e quando eu tiver pelo menos uma base. Claro que eu vou estar sempre me aprimorando musicalmente e no canto e nas minhas pesquisas que, porventura, irão surgir. Mas, assim, quando eu tiver uma base bem estruturada aí quem sabe, porque ficar se dividindo foi meio desgastante para mim.

E agora eu desenvolvo alguns projetos de música. Eu tenho um Duo com voz, violão e percussão. E tenho um projeto maior de música brasileira focada no jeitinho do norte do país. É que eu faço um estudo de tambores da Amazônicos e trago para esse projeto e tento dar uma roupagem misturando a linguagem de todo mundo, e as influências que vem do rock, que vem

de outro gênero da música brasileira. E é isso, mas tudo tentando girar em torno dos tambores das Amazonia que é um projeto que, eu sou de Manaus, e tem outros três músicos que tocam nesse projeto que também são de lá.

E a gente está meio que trazendo essa proposta respeitando a tradição, apenas se inspirando nela. Deixando ela no lugar dela onde as pessoas realmente vivem, mas inspirando para tentar criar um elo entre o mundo solista e o mundo aqui mais do Sudeste, essa megalópole gigantesca que é são Paulo, e tentar criar uma ponte tipo levar as pessoas a olhar um pouco para a Amazonia, para as culturas da Amazonia, nordestinas que são pouco valorizadas no nosso país.

Eu também faço outros cursos além da EMESP. Estou fazendo um curso de improvisação e linguagem dos ritmos brasileiros no Centro de Vivência da Música Universal, do André Marques. É uma vivência espiritual estar lá, porque a gente aprende a enxergar a música. Ele usa o enxergar a música em uma essência do nosso corpo através da nossa experiência. A gente entende a música através do que a gente sente com ela, traz a música para o ouvido mesmo. Assim, a gente trabalha com a intelectualização só para conseguir se comunicar, faz isso, faz aquilo, vamos fazer assim assado, mas na hora de fazer as práticas todas são através do ouvido e através do canto, os instrumentistas mesmo.

A gente passa bastante tempo fazendo exercício cantando porque o canto... eu enxergo o canto muito com esse instrumento que está conectado diretamente com a nossa essência. Ele não precisa passar pela nossa mente para poder sair. Assim, o estudo do canto para mim é tornar a mente uma ferramenta para eu conseguir utilizar do meu corpo, minha experiência corporal. E com os instrumentistas é a mesma coisa. Eles passam por essa experiência de cantar de encurtar o canal entre a essência e a reprodução do som e depois disso, depois de ter essa experiência no seu corpo, você vai cantar no instrumento, mas sempre cantando, sempre tirando a melodia do que você cantaria e meio que se distanciando um pouco do que seria mecanizado e automatizado pela nossa mente.

Então, é um projeto que eu estou estudando e adorando fazer parte também. Lá eu estou como cantor. Então, todos os meus exercícios são voltados para o canto. Além disso, eu faço um curso de percussão de tamborins da Amazonia com o Ygor Saunier. Ele está terminando o mestrado dele agora na UNESP. Ele veio a convite, porque ele é amazonista. A pesquisa de TCC dele foi um livro chamado *Tambores da Amazonia* que foi minha primeira referência para começar a estudar, e agora estou fazendo com ele aula de percussão. É um outro lado que sai um pouco do canto, mas que na verdade é uma entrada para eu começar a entender o desenvolvimento melódico e harmônico das culturas, das manifestações culturais amazônicas.

Mas eu estou primeiro me aproximando do tambor, da rítmica para depois avançar para melodia e harmonia.

Como é que você vê a estética da voz no canto popular brasileiro?

Cara, eu acho que o canto brasileiro, faz muito mais parte do que a gente pode chamar de *World Music* porque o canto brasileiro, eu acho que ele apesar de hoje em dia encontrar muita influência, principalmente pela globalização, da cultura americana e das vozes americanas, desde a bossa nova até antes. Mas eu acho que a construção do canto brasileiro vem de uma mistura de como é o povo, vem do jeito de cantar indígena, do jeito de cantar africana, afro-brasileira. Então, para mim, a voz brasileira ela se define ... é difícil essa pergunta.

Eu sinto muita dificuldade de definir porque o Brasil, aquela magnitude territorial mesmo, você encontra muitas maneiras diferentes de cantar. Se você olhar mais afundo nas culturas regionais, o canto é muito diferente. Mas se a gente olha para uma música que está mais estabelecida nacionalmente eu acho que o canto popular brasileiro tem uma força muito densa. Eu acho que se você olha para uma cantora como a Elis regina, até mesmo quando ela canta suave, algumas interpretações dela, você enxerga uma força, é denso. Eu acho que isso caracteriza muito o canto popular brasileiro. E eu acho que também é a nossa habilidade de conseguir utilizar da nossa rítmica, das nossas influências, das nossas manifestações rítmicas que são tão amplas e projetar isso no canto.

Mesmo improvisadores como Aline Andrade você enxerga que a pessoa improvisa, tem uma coisa que vem americanizada, mas se coloca ali a rítmica brasileira e eu acho que isso caracteriza muito, no canto, que eu acho que é uma coisa muito pouco valorizada. Você sair de uma parte técnica e melódica no canto para uma parte de como usar a rítmica, de como encaixar a voz. Eu acho que é isso, acho que se eu fosse colocar em uma palavra eu colocaria densidade. Acho que o canto brasileiro é denso, carregado. É bem difícil essa pergunta, eu nunca havia parado para pensar nisso. (risos)

Que vozes que você tem por referência?

Minha principal referência, eu diria que é mais influência do que referência, assim me influencia muito no meu inconsciente por eu me identificar muito que é o Caetano Veloso. Mas assim, de principais referências brasileiras...

Ou de fora também, pode ser de fora. Pessoas que influenciam no seu canto

Caetano veloso, Gilberto Gil, um pouco de Chico Buarque. Uma influência que é muito forte em mim por eu ter cantado muitas músicas dele é Jean Morrison do The Doors, principalmente por ele trabalhar em uma região vocal que eu me sinto confortável, que eu me identifico, ele era um barítono um pouco tenor assim... E também por ele colocar muita poesia

dentro das músicas, mesmo o canto falado. Nas provas de conjunto aqui na EMESP eu tive a oportunidade de fazer uma prática de conjunto com o Nenê e nessa minha experiência eu descobri muito uma referência do Bobby McFerrin em mim. Claro que eu não chego nem aos pés dele (risos), mas quando eu estou cantando eu tento me espelhar, tento entender a estética dele e empregar na música porque ele também trabalha com essa coisa rítmica e ele explora muito bem os falsetes que é uma coisa que eu também quero buscar em mim. É uma referência muito mais como um norte, quero que um dia eu chegue nessa direção. Eu acho que esses são os principais que eu me espelho. Tem um cantor, Vitor Ramil, não sei se você conhece. Ele é do Rio Grande do Sul. Ele também tem uma coisa que é uma referência para mim, por também acontecer essa identificação de muito mais de voz do que de conteúdo ou gênero. A voz dele é uma voz que me identifica, quando eu canto eu me sinto bem, é confortável. Então, é uma referência para mim.

E que qualidades vocais você mais busca, ou que você mais admira?

Eu acho que vocalmente, se eu colocar o Bobby McFerrin e o Gilberto Gil lado a lado, eles para mim juntos criam um equilíbrio que eu viso muito. Que é a consciência vocal do Bobby, mais do que técnica eu acho que é consciência do seu corpo, de como acessar a música dentro de você e colocar para fora. E o Gilberto Gil como um vocal que eu acho mais puro, mais sincero, de adotar uma estética verdadeira e não uma estética convencionada dela, mas uma estética que condiz com o que está sendo falado, que condiz com o que está sendo tocado. E explorando uma sonoridade vocal que sai do convencional. Eu acho que essas duas qualidades: consciência e verdade no sentido de deixar um pouco de lado de que ser convencional é bonito.

Para você o que é técnica vocal?

Para mim técnica vocal é quando... eu acho que a voz é um instrumento corporal e eu acho que a técnica é a gente encontrar caminhos dentro no nosso corpo que nos proporcione cantar o que a gente quer. É como se a gente abrisse os canais para sair, minha voz está dentro de mim e para ela sair eu preciso conhecer meu canal fonador para colocar ela para fora na potência que eu busco. Então, para mim a técnica vocal é descobrir esses caminhos e cultivar práticas que conduzam a gente a isso a limpar o canal para que a voz saia como a gente quer.

Você acha que a aprendizagem formal do canto padroniza as vozes?

Eu acho que empata assim, porque eu observo muito o que cada cantor... assim, os que são próximos de mim, os que estudam canto, que quando as referências mudam, cria-se uma outra linguagem, uma outra estética vocal, dentro do ensino vocal talvez esteja se se tendendo a uma padronização pela metodologia de exercícios mesmo. Mas acredito que numa visão geral

essa homogeneização ela não é tão sensível para mim. Eu não sinto tanto porque por mais que se passe o mesmo exercício para vários alunos de canto, esse exercício é um meio do aluno se conhecer, dele encontrar posições e jeitos de respirar e eu acho que cada um acaba encontrando um jeito. Pode ser que até fique parecido, mas acho que quando se trata de canto a gente muda muito com a fisiologia de cada um. Acho que essas qualidades, mesmo que a metodologia seja parecida, essas qualidades acabam distanciando um pouco.

Esse ano está com o Zé Luís? Ano passado você fez com ele também?

Sim, também.

Foi uma escolha você permanecer com ele?

Então, na verdade, na minha matrícula deste ano eu estava viajando. Então, um amigo veio fazer para mim, eu passei algumas preferencias para ele, mas não havia horários. Meu objetivo era mudar de professor, porque eu acredito que ter diversas fontes é melhor para mim. Mas por fim, acabei impossibilitado de fazer isso.

Olhando um pouco para as suas aulas, você sente que tem uma rotina estabelecida em suas aulas?

Acho que sim. Na metodologia do Zé, é do jeito como ele ensina e existe uma continuidade, existe um padrão aqui na EMESP.

Como que você vê?

Eu acho que existe muito essas coisas das observações do Zé em relação a execução vocal. Ele não dá técnica, não existe essa parte do exercício vocal, isso eu estudo por conta. Mas existe, diríamos assim, um direcionamento na maneira como eu interpreto, o que eu acho que é super importante. No sentido de, se você tem uma base técnica boa, ele mantém uma rotina nas aulas dele de cada vez mais ir lapidando. Então, ele traz as músicas ou eu trago e quando a gente vai trabalhar a música /x/, por exemplo, nessa música existe sempre esse processo de escuta, limpeza da música, na interpretação, na maneira como se fala, na maneira como a voz está se expressando e que mexe muito com esse lado subjetivo da voz. Isso é um trabalho contínuo que eu tenho com ele, de conseguir enxergar a música de uma maneira profunda, de conseguir reconhecer o meu papel de cantor como um papel de "Eu tenho a missão na música de transportar uma poesia, transportar essas palavras e o que elas têm a dizer". Eu acho que ele me coloca muito bem nessa posição. Sempre vai me trazendo, "O que é que você está dizendo?". E eu acho que esse tipo de ensino é super importante, porque traz o que é humano na voz e distancia do que é automático, distancia do que é uma repetição de movimento muscular e passa para uma outra dimensão que é a de você conseguir comunicar com sinceridade.

E que ferramentas você vê que ele utiliza na aula para motivar essas propostas que você citou? Como que ele propõe isso?

Então, tem uma ferramenta que desde o início ele propôs para mim que é, como eu sou cantor popular, eu tenho uma atração maior por canções: letras e tudo mais. A música popular é assim. Então, ele sempre sugere que eu leia a letra: "Deixa a música de lado, deixa tudo de lado e lê a poesia como ela é", como se eu estivesse falando para alguém, se colocando no papel da pessoa. E eu percebo que na hora do canto isso muda completamente a maneira como eu coloco a minha voz. Porque, não sei, é como se eu entrasse em harmonia com a frequência da música. Facilitar esse caminho, isso é uma prática que ele passa para mim.

Outra prática que ele me fortalece muito é quando eu acabo levando a minha voz para um lugar muito mental. Você vê que o tempo todo eu estou falando de emocional, porque eu acho que esse é o trabalho que o Zé propõe. Então, quando eu levo a música para um lado muito mental, tentando executar com muita perfeição, ele sempre me chama a atenção para que eu me desprenda disso, me desprenda do julgamento, me desprenda do meu ego, que eu acho que isso é uma coisa que assusta e me assusta muito como canto: de você criar esse padrão de julgamento, esse padrão perfeccionista. Ele me traz muito mais para uma perspectiva de cantar sem me preocupar muito com essa perfeição, me distanciar um pouquinho.

Você sente que o Zé se vincula a alguma abordagem, terminologia ou metodologia específica de ensino de canto?

Não. Eu acho que o Zé é aquele professor que cresceu da experiência, cresceu do fazer. Então, ele desenvolveu uma sabedoria que está impregnada nele. Assim como tem professores aqui que você percebe que tem uma metodologia muito mais intelectualizada, uma maneira de enxergar a execução do instrumento muito mais intelectualizada, no sentido de gerir tua mente. Acho que o Zé pulou essa parte, ele traz a experiência dele, compartilha a experiência e sabedoria que ele ganhou devido à experiência.

Você sente que você tem liberdade na flexão do repertorio para a sua realidade?

Sim! Acredito que isso varia de professor para professor, mas minha experiência com o Zé é sempre no diálogo de "O que você quer cantar?"

E isso também se reflete no como você quer cantar? Você sente que você tem liberdade para pensar a sua forma de interpretar a canção, o jeito que você vai construir a sua voz ali naquela canção, ou você sente que é um pouco delineado?

Não. Sinto que o fato de eu ter essa flexibilidade, de a gente decidir as músicas juntos facilita com que eu me identifique dentro da música porque, por mais que possa ser uma música que eu não conheça, a gente escuta antes. A gente tem uma troca de "Pô, essa música traz uma

energia que eu gosto de manipular". Então, eu e o Zé a gente tem isso muito parecido. Então, acredito que partindo desse ponto sempre me fortalece.

Como é que você vê essa questão da sua relação com o professor?

Eu sinto muita liberdade com ele de diálogo, sobre tudo. Tudo mesmo na minha vida. Eu acho que isso traz a gente para um lugar de muito equilíbrio. Eu não sei da perspectiva dele, mas da minha perspectiva a gente tem essa relação professor aluno e eu respeito muito ele. Mas esse respeito não se resume porque ele é meu professor, esse respeito surge pelo nosso diálogo, pela maneira como a gente se comunica e, enfim, coloca nosso trabalho junto. Eu acho que meu respeito perante ele não é uma coisa hierárquica, mas sim de eu reconhecer que ele é um mestre e está aqui para compartilhar o conhecimento dele comigo e ele está fazendo aquilo com carinho e é isso.

Como é que você vê a questão das avaliações aqui na EMESP? Você tem clareza dos critérios que são empregados?

Isso foi um tema que eu inclusive cheguei e conversei com o Zé este semestre, pois os alunos não têm feedback. E eu acho que isso embaça um pouco o potencial de uma avaliação. Quando a gente está ali pra demonstrar o que a gente vem desenvolvendo e a nossa evolução é super importante que a gente escute: "Você pode melhorar aqui ou está muito bom aqui. Isso aqui você precisa melhorar" porque isso localiza a gente no nosso processo de desenvolvimento vocal e que, querendo ou não, norteia a gente. Então, tem esse ponto aqui que eu tenho que olhar e melhorar. E eu acho que aqui na EMESP existe um *déficit* nisso porque a gente não recebe nenhum tipo de feedback. A gente chega, canta e é isso. Canta para a banca, a banca avalia, faz suas anotações e é isso.

Mas você acha que estão claros os critérios que eles te avaliam ao menos?

Assim, pra mim está claro, porque eu pedi uma avaliação do professor, a minha avaliação do semestre passado, para eu ler o que é que tinha lá. Mas eu pedi. Eu acho que os alunos não possuem esse esclarecimento. Eu acho que a pessoa chega para cantar e sabe o que tem que fazer no sentido de eu tenho que acertar todas as notas, eu tenho que me expressar bem, a minha dicção, essa coisa mais técnica. Eu acho que é mais clara porque é o que você vê nas aulas, mas quando a gente chega lá, a gente não sabe o que é que os professores estão anotando. Isso é uma sugestão que eu tinha para fazer para a EMESP.

E em relação aos níveis de curso, você sente que há conteúdos específicos a serem trabalhados em cada ano?

Eu acho que é mais individualizado. Eu acho que cada aluno está no seu processo de evolução e eu acho que o professor se baseia nisso. Minha experiência com o Zé é essa. Ano

passado a gente passou trabalhando algumas músicas que tem uma certa exigência vocal, que para mim era algo que eu tinha que alcançar, que eu tinha que evoluir para chegar naquelas músicas, e eu alcancei. E aí este ano a gente já pegou músicas que já estão bem à frente do que fizemos ano passado, em termo de dificuldade mesmo, como melódica, exigência da minha entrega de técnica, de interpretação.

Você sente que o que norteia onde você vai chegar é o repertório? Ou as dificuldades trazidas?

Eu acho que o repertório norteia, mas o repertório é baseado na minha qualidade vocal. Eu vou escolher uma música que a gente pode separar como, essa é uma música que eu tenho certeza de que eu consigo, mais fácil, uma música que eu preciso me esforçar um pouco, mas eu consigo e uma música que eu tenho que estudar bastante para conseguir interpretar ela bem. Então, se você pegar esses três níveis a gente está sempre trabalhando no terceiro. Sempre trabalhando no "Eu estou em um ponto e vou escolher uma música que exige de mim, que sai um pouco da minha zona de conforto, para que eu cresça". É baseado nisso, eu acho que o repertório tem sua influência, porque ele traz os desafios, mas eu acho que este desafio é escolhido a partir de onde eu estou no meu desenvolvimento vocal.

E como é que você vê a questão das disciplinas além da aula de canto. Você acha que elas estão alinhadas?

Eu acho que existe uma linearidade inconsciente, não proposital. Principalmente no ensino de harmonia porque no campo popular a gente estuda harmonia popular e a harmonia popular trabalha os conceitos que eu acabo me deparando quando eu vou tirar alguma música. Eu acho que isso se encaixa muito. Na aula de percepção, que é oura matéria que eu também tenho, ela me ajuda, mas assim, a gente olha muito mais a música erudita, mas eu acho que agrega também, me sinto evoluindo junto. Na prática de conjunto eu acho que depende muito da prática que você escolhe, que nem sempre é uma escolha: "Essa prática tem muito mais a ver comigo", porque lota muito rápido. Então, acaba que você tem que fazer uma prática que talvez não tem a ver com você, com o que você estuda.

Como é que se dá essa questão das vagas? É por ordem, tem algum critério para que o aluno possa pegar primeiro?

Então, é ordem de chegada no dia da matrícula.

Então, está disponível para todo mundo, quem chegou primeiro, pega?

Isso, todo ano. Os três anos. A matrícula é tal dia, tal hora e você tem que chegar super-ultra-mega cedo, tipo três horas antes para conseguir chegar lá na hora de se inscrever e ter as aulas com os professores e na prática de conjunto que você quer. O resto a gente escolhe. E

também nos horários das matérias. Isso inclusive é uma outra sugestão, que dificulta muito. Por exemplo, a EMESP tem total potencialidade para ter um sistema informatizado, que os alunos não precisassem vir para se matricular. Tem gente que mora muito longe e tem que vir super cedo para consegui se matricular nos horários que pode. Porque às vezes você chega, não tem um horário que você pode, e aí? Como é que você faz? É um esforço que eu acho que não deveria ter. A matrícula é a tal hora, beleza, eu em casa no celular ou no computador você vai e faz sua matrícula e se inscreve nas matérias que você quer, nos horários que são bons para você. Dependendo da lotação, porque isso é bem desconfortável, de acabar que sobra horários muito apertados. E além do horário, para mim, é mais importante é a prática de conjunto, porque a prática é a matéria que mais tem que estar relacionado com o que se estuda no canto.

E como é que você vê?

Assim, eu sinto que a gente, que as práticas que estão disponíveis, as temáticas que estão sendo trabalhadas nas práticas, na minha experiência, elas não têm muito a ver com o que eu trabalho. Então, fica sempre um pouco desse distanciamento. Esse ano eu dei sorte de conseguir pegar uma prática, porque isso varia muito do professor, e minha professora de prática desse ano ela está considerando isso. Para os instrumentistas, ela pega uma linguagem musical e para os cantores a gente escolhe uma música que a gente está trabalhando, ou que a gente gostaria de cantar que provavelmente vai ter a ver com o que a gente está trabalhando. Isso é muito bom, mas nem todos os professores possem essa flexibilidade.

Você sente que a sua voz mudou depois que você entrou na EMESP? Seu cantar mudou?

Sinto.

Em quê?

Tecnicamente eu sinto que eu avancei, mas acho que isso é muito mais um empenho meu de conseguir alcançar as demandas que me pedem. Mas eu acho que mudou muito no sentido de enxergar a música também de a partir do meu crescente entendimento de música eu consigo ter mais facilidade de absorver e de me expressar.

Como é que você avalia sua formação desenvolvida aqui na EMESP?

Eu acho que voltado para o canto, eu acho que a EMESP tem uma boa equipe. Eu acho que a gente consegue exercitar bem o nosso instrumento, mas eu sinto falta de cantar mais aqui. Também eu acho que, olhando como um todo e todas as matérias que eu estudo, eu sinto muita aprendizagem, consigo levar para fora muita coisa que eu aprendo aqui, em muitos sentidos. Primeiro, como eu entendo música, como tirar música até os meus projetos musicais. Quando eu estou ensaiando, a maneira como eu me organizo para ensaiar, como ter os arranjos. Eu acho que tudo isso a EMESP me agregou muito.

Você sente que você atingiu a expectativa que você tinha quando você veio para cá?

Eu acho que empata. Por exemplo, esse ano eu esperava receber um pouco mais de técnica vocal e como eu estou fazendo esse emendo com o Zé eu acabei não recebendo tanto. Eu acho que isso fugiu completamente do que eu pretendia, mas agora em desenvolvimento da compreensão musical, teórico mesmo e até prática, na prática de banda eu sinto uma evolução que me agrada.

LUIZA LIMA DE MELLO

13 anos

Aluna da EMESP Tom Jobim: Ciclo 2 – Ano 1

Entrevista realizada em: 22/05/19

A primeira questão é para entender como foi a tua caminhada com música.

Eu comecei a me interessar por música quando eu vi um espetáculo da minha mãe e ela fazia a Nara. Ela cantava e tocava. Daí eu falei que queria cantar, mas eu menorzinha, tipo uns cinco anos. Aí, ela falou que eu tinha que aprender a tocar violão para me acompanhar e eu fiz por dois ou três anos o Atelier de La Musique que fica em perdizes, só violão e tinha umas aulas de teoria. Aí, eu vim pra EMESP e fiz três anos de violão erudito e esse ano eu decidi fazer canto popular. É uma experiência super diferente porque eu fazia violão, até comecei fazendo popular, mas depois fui para o erudito e foi legal ter aprendido.

Como é que você tem percebido como é a voz na música popular, como você descreveria?

Eu acho que a voz na música popular ela tenta trazer uma intepretação de acordo com letra e também fazem uma dinâmica com os instrumentos. Acho que ela chega a parecer tipo uma coisa que você está contando para pessoa e não só cantando, você está transmitindo alguma coisa.

Que cantores você tem ouvido mais, que te agradam mais?

A Gal Costa, o Caetano, o Tim Bernardes, o Chico Buarque. A Gal é tipo uma das referências femininas e a Nara Leão também.

Quando você ouve uma voz, que características você mais gosta, que você acha que são mais importantes?

Eu acho que uma voz... eu gosto quando a voz é limpa, sem muitos glissandos ou muitas coisas, tipo demais, consequentemente o que me desagrada é quando os cantores fazem uma coisa meio demais, assim, tipo o sertanejo faz uma coisa meio assim eu não gosto muito.

Você acha que as pessoas que aprendem a cantar em escolas ficam com as vozes parecidas?

Não, eu não acho que fica. Por exemplo, tem uma menina que ela faz comigo teoria e ela também faz aula com o Zé de popular e a gente canta, tipo não coisas muitos distintas, o

jeito que a gente canta, até pelo timbre é diferente. Ela traz o estilo dela, do que ela gosta e eu trago os meus. Eu acho que talvez podem ter, tipo se você faz na mesma instituição, podem até ter coisas que fazem igual.

As suas aulas com Zé têm uma rotina, uma sequência que ele segue sempre?

Eu não sei, acho que todas as aulas... assim, a gente começa trabalhando para ver eu cantando a música e para ver o que eu preciso trabalhar. Ele vai me dando toques ao longo das aulas, mas eu não acho que tem uma coisa tipo "Nessa aula vamos falar sobre *tanãnã"*. Eu acho que ele vai de acordo com as minhas necessidades, o que eu vou mostrando a cada aula.

E o que você diria que são as ferramentas que ele usa na aula dele?

Eu acho que o Zé ele usa primeiro, antes de a gente começar a cantar uma música, ele pede que eu ouça muitas vezes. Ele trabalha mais com a interpretação, até lendo do que com vocalizes. Eu acho mais fundamental assim, na aula do Zé é tipo como o cantor está cantando aquilo, qual a relação do que ele está cantando com a letra e como ele vai transmitir isso.

E como ele exercita isso com você?

Ele pede para eu ler as músicas. Às vezes, como se eu estivesse contando uma história, falando com alguém e daí às vezes eu estou lendo de um jeito e ele pede que leia de outro jeito, tipo mudando. E quando tem o apoio do Roberto, ele sempre passa as músicas várias vezes, em vários tons, vai mudando.

Em relação ao repertório, como é que é o processo de escolha?

Em primeiro, eu escolhi uma música para começar, que era "Morena do mar" e o Zé, ele ia me indicando algumas coisas. Ele perguntava o que eu queria fazer e me indicava coisas parecidas ou ele falava que do que ia ficar legal para eu cantar, mas não é nada muito definido. Por exemplo, esses dias eu sugeri uma música para ele e ele disse não porque já tem muitas músicas assim no meu repertório, acho que é bom dar uma mudada.

Você sente que tem alguma organização ou uma sequência de quais canções vão ser trabalhadas?

Eu não acho que tem esse critério de tipo, em um semestre vamos aprender samba, em outro rock ou outra coisa. Eu acho que todas as minhas buscas, elas são não tão diferentes assim. Por exemplo, as músicas que eu apresentei foram "Morena do mar" e "Você não entende nada". Elas seguem tipo a mesma coisa. Eu não sei como vai ser no segundo semestre, talvez ele quisesse mudar, colocar umas coisas diferentes, mas eu acho que não, que ele vai desenvolvendo a partir das sugestões da pessoa, o repertório de cada pessoa.

Olhando um pouco para os seus outros colegas que fazem canto, você sente que o que você está aprendendo é uma coisa pré-definida e que todos os alunos aprendem essa mesma coisa ou você sente que o processo é mais individual?

Eu acho que o processo é mais individual, até porque cada um vai ter as suas diferenças, tipo eu toco violão e ela não toca. Então, talvez ele trabalhe algumas músicas de violão comigo, trabalhe outras coisas.

E como é que você percebe essa questão do violão?

Eu acho que é importante o violão na aprendizagem do canto. A gente estava até conversando isso na aula passada, que ele dá uma base, assim, permite que quanto mais o violão te desafia... um pouco assim também no canto. Então, se o violão está mais alto você vai mais alto, daí eu acho que quando você se acompanha, você tem mais liberdade de escolhas. Você é suficiente, não precisa de mais ninguém te acompanhando.

O que você acha que o Zé tem mais trabalhado neste semestre?

Eu acho que a interpretação e como eu canto as músicas. Tem algumas coisas que são básicas ainda e eu não sei completo, tipo não respirar no meio das frases. Eu acho também fechar uma música, tipo você ir lá e terminar a música, esteticamente. Eu acho que é mais ou menos isso.

Você acha que as outras disciplinas estão relacionadas com a de canto? Elas caminham juntas?

Depende muito porque, por exemplo, se eu for falar do coral, do jeito que eu canto no coral é muito diferente do jeito que eu canto na aula. Na aula de coral eu uso uma voz mais de cabeça que não é a voz que eu uso quando eu estou no canto popular. E até não gosto tanto, mas como eu estou no coro, a minha voz não é para aparecer tanto. Mas eu acho que se relaciona, tipo em harmonia a gente começa a aprender os tons e daí depois com violão também fica para você ver os acordes e quando a gente estava falando dos tons. Eu não acho que tem uma relação tão direta, mas eu acho que seria mais difícil de eu entender o que o Zé fala às vezes se eu não tivesse as aulas de harmonia.

Se você pudesse falar mais um pouquinho sobre essa questão, do que seria essa diferença entre o canto popular e o canto coral...

Quando eu canto no coral, eu canto com uma voz que não é para aparecer muito. É uma voz que é para sintonizar com todas as vozes e assim formar um coro. E eu também não coloco muito do eu estou sentindo sobre aquela música, do que eu acho sobre aquela música. Também tem umas coisas que eu não gosto muito, que é feio os jeitos que eu canto e que no coral eu sou obrigada a cantar, porque tipo tem uma nota que eu tenho que fazer e preciso cantar desse jeito.

Enquanto no canto popular, como sou só eu, eu canto de um jeito que eu acho mais bonito, que eu acho que vai ficar mais legal para aquela música e no coral tem uma unanimidade.

Você sente que você tem uma liberdade maior para escolher o jeito que você vai cantar no canto popular?

Sim.

Como é que você vê a questão das relações entre professores e alunos na EMESP?

Eu acho que a relação é muito boa, tipo, não só se você tiver alguma dúvida, os professores não vão te atender só naquele horário, se você procurar ele depois eles estão sempre à disposição. E quando o Zé me leva para ver a Magali ou a Andrea, geralmente é para ver questões que ele não tem tanta entrada ou até quando a Magali leva uma aluna para o Zé para falar de intepretação, eles estão ponderando o que cada um tem mais conhecimento sobre.

Olhando para esse todo do seu contato com a EMESP, que coisas você tem visto que você acha que são legais e que são importantes de acontecer dessa forma e que coisas você acha que faltam ou que poderiam ser diferentes?

Eu gosto bastante da aula de canto e não tem alguma coisa que iria mudar. Eu acho que às vezes a gente poderia ter na aula do Zé preparar uns exercícios com a Magali para depois eu fazer na aula do Zé. Tipo quando você pega um professor você acaba focando em uma coisa, eu peguei o Zé esse ano e estou focando mais em intepretação, quem é aluno da Magali está focando mais em exercícios vocais. Eu acho que poderia ter mais exercícios vocais na aula. Talvez no coral poderia ter mais exercícios para você conhecer a sua voz.

Você já está fazendo a disciplina de prática de conjunto?

Sim.

Como é a disciplina que você está fazendo?

Eu faço com a Paula Valente. É uma disciplina de jazz. É legal e até as músicas que eu estava trabalhando na prática de conjunto, depois eu fui trabalhar com o Zé porque eu ainda preciso dar uma, eu não ia conseguir fazer aquelas músicas sozinha. É bem legal a prática de conjunto. Você se vê com outras pessoas, tem que ser mais obrigado a se jogar. E o canto tem uma música que até nem canto, porque é instrumental, o canto nem está em todas as músicas, mas é gostoso ver o grupo.

E como é a escolha de repertório nessa disciplina, vocês sugerem?

Geralmente, a gente sugere, ela pergunta se a gente quer fazer isso, é mais como uma conversa.

MIKAELA AKME ROCHA DA SILVA

15 anos

Aluna da EMESP Tom Jobim: Ciclo 2 – Ano 1

Entrevista realizada em: 23/04/19

Mikaela, me fala, então, como foi até aqui a sua caminhada na música.

Bom, eu sempre gostei de cantar, de música e eu sempre procurei fazer algum tipo de aula. Já fiz coral na minha cidade, aí eu passei para o coral do Palavra Cantada. Aí eu fiz lá! Aí eu passei no coral da escola de música, que na verdade foi Flauta Doce. Mas eu sempre gostei muito de cantar. E aí agora eu passei aqui. Mas nesse meio do caminho eu representei o país em 6 países devido à professora do coral, do teatro Municipal. Então, foi muito legal porque eu conheci culturas novas. Eu conheci pessoas diferentes que são meus amigos até hoje. É muito bom levar o que você gosta de fazer pra pessoas que você gosta também, acaba que cria um vínculo cultural assim. Mas foi muito legal, uma experiência magnifica e eu já fiz apresentações aqui no brasil também em programas de TV em 2013.

Você era bem novinha, então?

Sim, eu tinha oito anos eu acho, é oito anos. E é isso eu acho.

Conta um pouquinho essa experiência de como foi você ir para fora, representar o Brasil.

Foi um festival turco. Eles escolheram seis pessoas pra representar em seis países diferentes. Até o início ia ser isso. Aí cada um foi para um país. Eu iria só para a Austrália. Aí viram meu vídeo e me aprovaram para a seleção de três países. Aí eu passei 15 dias na Austrália e voltei. Passei uma semana aqui no Brasil e ia para esses três países, mas acabou virando 5 porque acabaram falando “Não, você vai para mais dois”. E, então, eu falei “Tá bom!”. Aí a gente, assim, foi corrido, passaporte e tudo, mas foi muito legal porque a cada país eu mudei de música duas vezes, mas eu consegui mostrar músicas diferentes pra eles. Eu cantei “Mas que nada” e “Aquarela do Brasil”. E aí eles acabaram aprendendo também. Mas foi muito legal.

Que qualidades em uma voz você mais admira?

Agora eu estou aprendo a escutar. Agora não, eu sempre escutei, mas agora eu “tô” conseguindo enxergar o sentimento na voz sabe. Então, a pessoa, cada um tem um timbre

diferente. Cada um tem um jeito de cantar diferente, mas quando a pessoa mostra que ela quer te mostrar alguma coisa e consegue te tocar, acho que isso é o mais importante.

E o que seria uma qualidade negativa?

Não sei, assim. A gente não pode ver... eu não tenho um defeito certo porque eu não gosto de algumas coisas, nos meus estilos musicais, e tudo mais, mas o jeito que eu não gosto é... não sei, é o jeito que a pessoa não me toca, sabe? Na hora que ela, mesmo a mensagem sendo uma música que não tem muita mensagem, profunda e tudo mais, eu acho que é a questão de tocar, então. Uma pessoa que não tem muita expressividade, eu acho.

E que cantores e cantoras que você tem por referência?

Eu sempre tive a Ivete, não pela história e tudo mais, mas eu sempre gostei muito de escutar ela. Quem mais que eu escuto? Eu escuto muita gente, Beth Carvalho, eu amo as músicas da Beth Carvalho. Luiz Gonzaga... não sei... esqueci (risos). Mas tem não só cantores, eu gosto muito da Maria Rita também, a voz dela eu acho muito linda. Não sei, deixa eu ver. Marisa Monte...

Você me contou que você gosta muito de musical também. Tem algum cantor de musical?

Ah, sim, porque tem amigos, que são cantores de musicais, então, acaba, não sei. Eu gosto muito de técnica musical. Eu gosto do Tiago Abravanel. E eu acho que não sei, é o que eu gosto, porque tudo acaba virando musical depois, né? Ah, um cantor que eu gosto muito também é o Fred Mercury. Não sei, ele me toca muito com qualquer música dele.

Porque você escolheu a EMESP para estudar?

Eu sempre quis estudar na EMESP! Eu passei dois anos fazendo inscrição e acabava que eu não fazia a prova. Era para eu ter entrado há dois anos atrás. E não sei. Todo mundo fala que é um ponto de referência. Então, é muito legal porque é um ponto tipo, eu falo que eu estudo na EMESP e é muito legal e todo mundo "EMESP, uau". O povo acha bem difícil porque aqui o pessoal é muito bom. Eu acho que está sendo uma experiência incrível.

E quando você veio para cá tinha alguma coisa específica que você queria aprender?

Acho que não. Eu acho que eu já mudei muito em uns 3 meses de aula, então...

O quê?

Acho que na questão de como interpretar a música, de como eu posso tornar ela minha, sabe? Eu acho que isso estava faltando muito. Até minha mãe que estava me escutando esses dias em casa e ela falou: "Nossa, você já está muito diferente! Sabe, está muito diferente te escutar cantando". E aí eu coloquei um áudio pra ela escutar e ela falou: "Quem está cantando?" Então, é muito legal ver que foi uma mudança positiva. E eu vim aberta a mudanças porque

realmente a gente nunca sabe o que a gente tem que melhorar. A gente sabe, mas, enfim... a gente nunca fala "Ah, eu tenho que melhorar nesse aspecto porque pode acabar atrapalhando em outro". Então, eu vim "Ah, vou melhorar no que eu tiver que melhorar". Foi isso!

Se você pudesse me falar o que é o canto popular, como você diria que ele é?

O canto popular que a gente vê aqui é o canto que eu realmente gosto. É o canto que eu gosto de ver o Brasil cantando, sabe? E é o que não é muito atual. Se eu colocar para os meus amigos escutarem, eles não vão saber que música é que eu estou cantando. Inclusive, eu estava treinando uma partitura lá na escola e eles falaram "Ah, que música é essa?" E eu comecei a cantar e eles não faziam ideia. Então, é muito legal as músicas que eu estudo aqui. Porque é, sei lá... é a música que me faz sentir o Brasil como o Brasil devia ser sentido. É muito precioso, eu acho.

Se você pudesse me falar a respeito da voz, como é a voz do campo popular? Pode ser comparando com as vozes dos musicais que você gosta.

Eu acho que é a técnica, porque a técnica de musical já é treinada especificamente pra você fazer aquela música sabe. Então, eles usam muito voz de cabeça, usa melisma usa tudo. Então, eu achei muito diferente. Inclusive, quando eu fui fazer uma audição aqui em São Paulo para um programa que está passando já, foi muito diferente escutar aquele pessoal cantando e eu indo cantar não tendo exatamente a técnica naquele dia. Mas, aí depois eu comecei a pesquisar e é muito diferente. Então, é muito diferente porque eu acho que o popular é mais natural, acaba vindo mais do jeito que a gente quer colocar. Então, o musical não, tem que ter técnica e muito estudo lá. Não que o popular não tenha, mas acaba sendo mais natural, pelo menos pra mim.

O que você entende por técnica vocal?

Técnica pra mim é muito estudo e é uma forma que a gente aplica em determinados lugares assim. Não só tipo "Eu vou treinar uma técnica para tal coisa". Não, acaba se tornando para tudo sabe, acaba mudando tudo. Então, é muito difícil ter uma técnica em específico. Quando você tem uma, muito difícil ter duas. Então, é isso, acho que é isso.

O que você que é importante que uma pessoa aprenda para que ele se forme como cantora popular?

Eu acho que você tem que saber a história, como é a música, mas isso o curso oferece também, na história da música. Então, eu acho que estudar cada matéria muito profundamente porque cada coisa que você está vendo, vai te formar depois. Eu acho que é igual na escola, a gente aprende várias matérias. O canto em si, acho que não tem uma forma específica de falar: "Ah eu sou formada porque eu faço tal coisa". Eu acho que é num conjunto sabe, é tudo.

Você acha que a aprendizagem do canto em escolas acaba padronizando as vozes?

Acredito que não porque, assim, todo mundo tem uma pessoa em que se inspira e a gente acaba pegando uma mania. É igual convivência. Se você convive muito com uma pessoa, você acaba pegando algumas manias dela. Então, acho que de alguma forma a gente tem algumas coisas, mas não perde a sua essência, de cantar do seu jeito.

Quando você entrou aqui, você escolheu fazer aula com o Zé Luiz, ou no momento que você entra já te é direcionado o professor que você vai fazer a aula?

Nem sei. Meu pai quem fez as matrículas.

A mesma coisa para prática de conjunto?

Isso!

Na prática de conjunto, você falou que tem liberdade para escolher repertório, como é que funciona?

É, o professor de prática ele é muito aberto. Se você falar "Ah, eu quero praticar essa música" Ele vai lá e pratica. Porque assim, o menino da flauta, ele levou uma música, "Lamentos". E aí ele pegou pra todo mundo e colocou a letra também. Eu achei isso muito legal porque eu também posso fazer isso. Se eu gostar de uma música e quiser aquela, eu pego coloco na mesa certinho e já coloco para todo mundo tocar. E aí o professor, eu acho que ele dá o repertorio que vai ser essencial para o grupo, pra gente apresentar. Mas, ele deixa a gente trazer. O que estiver errado, ele corrige. Então, eu estou achando muito legal, porque eu nunca havia feito prática com instrumentos diferentes.

Você faz aula de coral também?

Faço!

Como é?

Eu achei muito diferente a aula de coral, porque assim, em todos os corais que eu já fiz, a gente só cantava. Não que só cantava, solfejava e cantava depois. Aqui ele faz ditado rítmico, ditado melódico, tudo. Então, ele pega uma parte da aula pra dedicar essa parte. E ele falou que acaba sendo uma função do coral também ensinar isso. Então, eu saio da aula de coral sabendo que eu vou ter um pouquinho ainda de rítmica.

São quantas horas de aula?

Uma.

Então, nessa uma hora, tem um pedaço que ele faz aquecimento ...

Aí canta a música que a gente tem e depois a gente já vai para o ditado.

E aí senta todo mundo e ele faz ditado rítmico, melódico?

Isso, pra treinar percepção, pelo que eu entendi é isso.

Vocês trabalham leitura também, solfejo?

Aham, tudo!

E como que é a parte de aquecimento vocal? Tem vocalize? Como é que funciona essa parte da aula?

É tem, ele faz aquecimentos normais. Ele faz até uns corporais lá, que é pra se soltar né. Mas eu acho que, não sei (risos).

E... que tipo de repertório vocês fazem lá?

A quatro vozes e quando tem mais ele divide. E não sei... a gente treina o cânone. Achei muito legal a técnica que ele usou porque eu cantava essa música com várias vozes juntas, mas ficou muito legal. A gente treina muitas coisas. Ah, ele pratica muito intervalo.

Como que ele faz?

Ele pega o intervalo e aí, por exemplo, de quarta ele fala: "Lembra tal música" e aí ele fala: "Olha, lembra desse intervalo que lembra tal música." E depois a gente faz e ele toca e a gente tem que identificar. E ficou muito mais fácil de identificar já sabendo a música. E aí eu falei "Nossa, podia ter aprendido isso antes!" porque aí é muito mais fácil, bem tipo muito natural.

E você acha muito diferente a formação vocal que tem no coral para a formação vocal que tem aqui na aula de canto?

Sim! (risos)

Por quê?

Porque lá no coral a gente tem que trabalhar em conjunto. Então, eu não posso escutar a minha voz mais do que a da minha colega do lado. E nem posso querer aparecer mais, você tem que aprender a trabalhar em conjunto. Acho que isso é o natural. Até mesmo quando ele pede: "a quarteto" cada um de uma voz e a gente vai lá, a gente percebe "Nossa, que diferente". Eu acho que é muito diferente.

Como você descreveria a aula de canto? Tem uma rotina?

Eu acho que não, acho que não tem uma rotina em si. A gente chega e vai trabalhando mesmo. Porque se a gente chegar tudo com uma rotina, acho que não vai fluir tão bem a aula. Mas o que eu percebo é que ele pega na questão da interpretação e você tem que focar lá. E aí ele vai dividindo em partes mesmo. Não tem uma rotina.

Você acha que, então, a habilidade mais trabalhada no canto é a questão da interpretação?

É.

E você diria que ele utiliza quais ferramentas para trabalhar a interpretação?

Sentir, eu acho. O Zé, eu acho que ele sente muito. Pode ser que ele nunca tenha escutado, mas ele vai pegar, ele vai escutar e ele vai falar: “Nossa! Aconteceu isso, isso e isso”. E eu acho isso muito importante porque eu acho que era o que estava faltando mesmo. E foi muito legal porque é tão diferente você cantar achando que a música, não achando, mas sentido o que a música é sua, poder fazer a música sua naquele momento, sabe? Eu acho que é isso.

Como você diria que é a sua relação com seu professor?

Ah, eu acho que é boa. Porque eu acho que é essencial ter uma relação boa com qualquer professor, mas poder estar lá e ele estar sempre aberto para conversar. Ele sempre fala: “Ah, me chama ou manda as músicas, quando você quiser pode mandar lá”. Então, acho que é essencial você ter uma boa relação com o professor porque a aula flui. Você não vem aqui falando: “Ah, vou ter aula com aquele professor chato”. Você vem aqui falando: “Nossa, vou ter uma aula e eu vou gostar. Vou sair aprendendo alguma coisa e vou levar isso pra vida.” Então, acho que é isso!

E você pretende trabalhar com música?

Sim! Por muito tempo.

Você pretende prestar vestibular na área, como é que é?

Eu queria prestar artes cênicas, na verdade eu quero! Porque eu já fiz curtas metragens, foram quatro. E eu gostei, porque o primeiro Curta que eu fiz, eu fiz um teste pra ser, eu falei: “Nossa, não é possível” E aí eu comecei afazer para outros. Teve uns que eu não passei, normal. Mas foi muito legal. É uma coisa que eu gostei e ainda que eu cantei no curta. Então, é muito legal. E aí teve festivais e tudo mais. Então, foi muito legal.

Você sente que nas aulas você tem liberdade para escolher o tipo de repertório que você quer cantar, ou para escolher o jeito que você quer cantar?

Eu sempre escolhos as músicas que eu quero cantar. Quando eu penso “Ah, essa tem uma história legal”. Aí, eu trago para o Zé. Aí se ele fala: “Ah, eu sei essa, vamos tocar!” Mas se aí ele não souber, por mim tudo bem porque é normal, né? Mas eu acho que eu tenho liberdade sim. Eu canto do meu jeito eu acho que isso ninguém pode tirar, a sua liberdade de cantar. E eu gosto disso. Eu gosto muito de fazer essa aula. Eu saio daqui “Cara, eu gosto muito de fazer essa aula”. Eu saio daqui muito feliz porque é muito bom você vir para um lugar onde que você fala “Nossa, eu ‘tô’ conseguindo aprender alguma coisa que eu vou levar paro o resto da minha vida”. Mudou meu jeito já, mas eu continuo com meu jeito... não faz sentido, mas faz sentido (risos).

E como é que você vê as outras disciplinas, a rítmica, coral, prática de conjunto. Não sei se você já tem harmonia...

Tenho.

Você acha que elas caminham lado a lado com a aula de canto?

Eu acho que eu cheguei aqui no canto, mas eu não estou conseguindo falar que eu cheguei lá. A harmonia, eu tenho muita dificuldade eu não consigo de jeito nenhum porque a cifra, eu não consigo ler cifra direito, mas aí eu "tô" começando a ler e aí tem que ficar fazendo tudo. E a professora assim: "Ah, qual é o intervalo desse?" E aí você tem que raciocinar "Ah, é aquela cifra com aquela nota" pra saber o intervalo que está na outra cifra. Então, pra mim está sendo muito complicado a harmonia em si. E rítmica, eu adoro rítmica. A professora manda a gente tocar lá o tamborim eu acho muito legal e eu sempre gostei de rítmica. Eu fiquei meio assim porque nas outras aulas ... teoria, eu fazia teoria em si não era dividia em harmonia teoria... e....

Percepção?

Isso! E aqui foi tudo dividido, tanto é que eu falei: "Nossa eu aprendendo rítmica eu não vou ter melódico?" E aí não, não vou ter melódico, mas harmonia pra mim "tá" sendo mais complicado, mas acho que no canto eu consigo me desenvolver muito bem porque isso já é uma coisa que está na minha mente. Mas, para colocar em prática eu preciso me esforçar muito mais.

Acho que uma última questão agora aqui é como você avalia o todo da instituição e do seu curso?

Eu acho... Ai, eu não sei, eu acho tudo super aqui. Eu estou aprendendo muito. Então, pra mim está sendo tudo super legal. Eu acho que vai ser sempre. Mas eu não consigo acompanhar muito bem as aulas de harmina, eu ainda estou nessa aula de harmonia. Acho que foi ontem e ainda a professora não veio esses dias também, mas eu preciso estudar mais. Então, acho que nem é pela instituição. É um ponto comigo. Então, eu preciso me esforçar mais pra esse lado harmônico. E o que eu acho muito legal aqui é que eu fui muito bem acolhida. Eu cheguei na secretaria, as moças são super fofinhas, todo mundo aqui é super amigo. Eu já criei laço com algumas pessoas. Então, para mim está sendo muito legal as amizades que eu estou fazendo e aí a gente consegue aprender com eles também, muito legal.

DANIELA MENDES ALARCON

30 anos

Aluna da ETEC de Artes: 1º semestre

Entrevista realizada em: 03/04/19

Me fala como que é a trajetória com a música?

Eu sempre gostei muito de música e ouvir música em casa. Meu pai toca bateria, mas nunca foi profissional. De fato, eu não tenho nenhum músico profissional na família. E eu sempre tive vontade de entender música, estudar, mas não sentia que eu podia me dar essa oportunidade. Quando eu comecei a fazer faculdade, enfim, eu sou formada em relações públicas. Eu gostava de tocar violão quando eu era adolescente, mas aprendi os acordes básicos, com revistinhas de banca de jornal e ficou nisso. Eu nunca mergulhei nos estudos. Daí uns três anos atrás, eu senti vontade de estudar canto porque eu sempre gostei de cantar, mas tinha uma timidez, um medo de botar isso para fora.

Eu lembro que na época eu procurei uma escola que era perto da minha casa, uma época que eu morei na Vila Madalena e foi uma experiência difícil porque eu sentia que eu ainda estava nessa coisa da trava e não sabia nem como me portar em uma aula de canto. E acho que o jeito da professora, era muito, não vou dizer que era quadrado, não sei a palavra, mas acho que ela não entendia muito, não tinha tanto essa sensibilidade de entender que eu precisava de ajuda para conseguir cantar. Eu não conseguia nem abrir a boca direito para cantar e às vezes o jeito dela me deixava mais tensa e eu fui procurar outras alternativas até que um amigo meu me indicou o Canto do Brasil, me indicou uma professora de lá e eu comecei com ela. Ela falou que talvez naquele momento não era bom eu fazer aula particular, talvez um canto em grupo, me ajudaria a ir me soltando, seria um caminho mais leve. Daí estava abrindo um curso lá no Canto do Brasil que chamava Vozeiral e que era um curso de grupo vocal, de canto coletivo e para mim foi assim um terreno fértil e de muito conforto porque a gente acabou virando um grupo vocal.

Você faz parte até hoje?

Sim. E daí foi isso que eu caí no Vozeiral e para mim foi uma experiência fantástica, me ajudou muito a encontrar formas de expressão nesse lugar de acolhimento. Somos em nove mulheres e é isso, o grupo agora já está tomando uma forma mais profissional, está se

apresentando no SESC agora esse final de semana. E foi onde começou esse meu norte no canto com elas. Mas eu fiz outros cursos no Canto Brasil. Às vezes, faço quando tem algum curso rápido, faço um monte de workshop, eu gosto. E também não faz um ano ainda que eu entrei em uma banda de Sorocaba que é só com instrumentos alternativos, feito com objetos do cotidiano, que é uma pesquisa do Mauro Tanaka, meu companheiro e comecei a cantar lá. E é isso assim.

Falando agora um pouquinho sobre voz. Que qualidades você considera importantes?

Acho que uma identidade, um timbre que quando a pessoa consegue achar o timbre único dela. Às vezes, eu tenho a impressão de que muitas vezes o estudo do canto acaba levando para caixinhas e formatos que você já não sabe o que está cantando. Então, a identidade do timbre é o que eu acho mais interessante.

E negativas?

É o contrário disso. Quando a formatação, aquele formato The Voice que é uma coisa pasteurizada, isso para mim às vezes eu meio que nem consigo escutar, me faz mal.

Que cantores ou grupos você tem por referência?

Eu sou muito de ouvir canção brasileira. Então, para mim sempre me vem a Maria Bethânia. Acho que para mim ela é uma referência de algo que é muito genuíno, parece que ela canta com a alma dela, tem tanto um rigor de firulas, mas acho que tem um pouco, um pouco não, tem muito essa verdade que eu falei sobre o timbre.

Você falou dos grupos que você faz parte, que qualidades ou competências vocais você acha que são necessárias para fazer esse tipo de música?

No Vozeiral acho que é muito importante a escuta porque é um grupo vocal. Então, a gente precisa cantar em uma massa sonora e que não se destaque no sentido de se separar. Eu aprendi a cantar nesse formato para mim está sendo um desafio solar. Então, acho que no Vozeiral a escuta é o mais importante, você está ligada num grupo e se conectar com o canto de outras pessoas. No grupo, eu acho que a técnica me exige mais, a técnica e coragem.

O que você entende por técnica?

Porque como é o cantar sozinho, você cantor da banda, eu lá me sinto muito exposta eu aprendi cantar em uma massa que me protege. Eu nesse lugar de exposição, a minha preocupação maior é com a técnica porque qualquer falha mínima quando eu estou com nove pessoas cantando, isso não aparece. Agora eu lá sozinha, isso é mais difícil pela trajetória que eu fiz de aprendizado.

Mas o que seria essa técnica que você fala que precisa ter?

Acho que, por exemplo, ter emissão dos meus agudos, ter uma boa transição de voz de peito e de cabeça, a respiração. São detalhes que eu me preocupo mais quando eu estou lá do que com o grupo vocal.

E por que você decidiu fazer o curso de canto e por que nessa instituição?

Eu decidi fazer o curso de canto porque eu sentia a necessidade de ter um estudo formal porque eu nunca estudei música e aqui a gente acaba começando do zero até na teoria musical. Embora eu já tivesse estudado, mas num caminho meu, autodidata, enfim muitas coisas eu já tinha visto. Mas eu acho que eu precisava sentir essa coisa mais formal do estudo e também aqui é um mergulho, porque são todos os dias, eu sentia que às vezes queria que fosse um processo mais acelerado, em vez de fazer aula uma vez por semana e aqui a gente faz exercícios vocais todo dia, de segunda a sexta e o curso também não é tão longo. E outro motivo é porque aqui é de graça e eu larguei o trabalho para estudar. Então, se eu tivesse que pagar um curso caro ou uma graduação, por exemplo, particular, seria mais difícil para mim. Então, eu optei por parar de trabalhar, parar de trabalhar não, porque tem surgido outras coisas, acho interessante. Mas larguei o trabalho que eu tinha na comunicação para estudar canto.

Que competências você acha necessárias para a formação do cantor popular?

Bom, disciplinas além de técnica vocal, performance, eu acho que a questão corporal é muito importante porque acho que para começar a cantar a gente precisa ter muita consciência do nosso corpo e soltura faz total diferença. Então, acho que isso é importante. E em relação ao canto popular eu acho que é importante um mergulho nas culturas que a gente tem. O Brasil é muito extenso e é muito rico, o que a gente tem de canto popular: o que é a manifestação popular no Piauí? No Rio Grande do Sul? O que são os cantos de trabalho brasileiros? Às vezes, eu sinto um pouco de falta dessa consciência do que é o canto brasileiro.

Como você interpreta a estética desse canto popular brasileiro?

Eu acho muito importante, acho que todo mundo que estuda canto popular tinha que ter a consciência da importância da nossa cultura e como o canto se manifesta em tantas microculturas que existem no Brasil. Acho que o estudo do canto ainda é muito conduzido pelo canto lírico, a questão da técnica, a gente até teve uma conversa esses dias aqui na ETEC, que algum professor /x/ que eu não lembro, falou que nos Estados Unidos o canto negro, quis dizer que é muito mais desenvolvido, por exemplo, do que o nosso. E isso eu não concordo nem um pouco, acho uma ignorância, porque a estética do gospel... por que a estética americana é melhor que a nossa? A gente tem uma estética, tem uma cultura. E isso tem o seu valor tanto quanto para mim. Então, acho que seria importante ter dentro das disciplinas históricas, tem um nome essa disciplina que eu esqueci... A de apreciação, de isso estar inserido em apreciação musical.

Alguma coisa que não tem aqui e você acha de deveria ter?

Eu estou no primeiro semestre ainda, mas em apreciação eu não vi nada voltado para isso, para as coisas regionais. Acho que fica muito focado no que é a MPB mais *mainstream*, sei lá, porque o canto popular, nesse sentido, ele é atemporal. Ele existiu, existe e sempre existirá. Mas acaba existindo na academia um pouco a parte, de uma forma paralela, a gente acaba não estudando isso, não entendendo tão profundamente essa estética. A gente vê historicamente o que foi os anos 1970, a tropicália, estuda nesse sentido, mas isso a gente já conhece, ainda mais aqui no Sudeste. Eu sinto falta de dar um mergulho nessas estéticas nossas.

Como você compreende a estética da voz no canto popular brasileiro?

Bom, para começar a estética de um cantor popular brasileiro, não é a estética The Voice, não é a estética gospel. Eu acho que é algo muito mais que vem do corpo, não sei, que vem da terra, algo, não sei falar em termos práticos, acho que é um outro lugar de expressão genuíno, de expressão muito forte. Cantar o que são os agudos, por exemplo, de um cantor popular, de um cantor que tenha uns cantos de trabalho, eu acho que é outro lugar. Acho que eu não estou sabendo te explicar!

E aí você estava falando de formatação, você acredita que o canto, quando ensinado dentro de uma instituição formal, acaba por padronizar as vozes?

Eu acho que aqui existe... eu acredito que em outros lugares isso é mais, em outras escolas de canto, isso acontece mais. Por exemplo, essa primeira escola que eu fui, a professora me questionou e não gostou que eu não queria cantar músicas estrangeiras, por exemplo, sabe... tudo bem, não era um curso de canto popular. Aqui eu não vejo isso. Aqui se, por exemplo, o aluno escolhe uma música nordestina, é uma embolada, existe um incentivo e um direcionamento para a pessoa explorar os timbres, mas acaba sendo um direcionamento do próprio aluno. Não sei se isso vai acabar acontecendo nos próximos semestres porque também é um curso curto, mas eu acho que isso vem mais quando é um interesse do aluno do mergulhar nisso do que uma proposta de a gente entender o que são essas estéticas.

Como você descreveria que é a formação aqui?

Eu tenho um pouco de receio de falar por ainda ter passado só três meses de aula, mas assim considerando que é um curso curto, de um ano e meio, eu acho que ninguém aprende a cantar, ninguém consegue obter uma técnica muito profunda em um ano e meio, eu tenho consciência. Eu acho que uma é uma formação bastante técnica no sentido de a gente praticar, tem muita prática vocal, tem praticamente todos os dias. Então, eu acredito que a pessoa saia com uma boa noção do que ela precisa trabalhar em si, com uma consciência maior da capacidade vocal, das suas próprias qualidades e pontos a se trabalhar. O que eu que às vezes

numa aula particular de canto você passa muito tempo sem entender tanto pela falta dessa prática diária.

E você reconhece alguma abordagem, alguma metodologia de canto específica utilizada aqui?

Eu não entendo muito de, por exemplo, escolas, é uma coisa que me falta esse conhecimento para eu identificar. Na prática, eu reconheço, por exemplo, alguns exercícios específicos para melhorar coisas e para desenvolver alguns aspectos que eu já vi, por exemplo, no Canto do Brasil. O lance da emissão, de você achar espaço, mas não tenho essa noção ainda.

Que ferramentas são utilizadas para a formação dos cantores?

Vocalize, muito, acho que até poderia usar outras técnicas de aquecimentos, por exemplo, eu tenho em outras escolas, lá mesmo no Canto e aqui todos os professores passam muito vocalize. Eu particularmente acho bom porque eu já vou treinamento a minha escuta para coisas que eu preciso, mas eu acho existiram outros caminhos que não são usados. De repertório é bem livre assim, a gente que escolhe mais os repertórios. Acho que as ferramentas mais utilizadas são os exercícios físicos mesmo para voz, o rosto, língua, coisas musculares, parte da técnica bem forte.

E como você descreveria os processos de avaliação aqui? Considerando também o processo de avaliação para você entrar.

Bom, para entrar, vou contar um pouco como é o processo para entrar. A gente tem uma prova escrita básica em relação a teoria musical e duas provas praticas que uma você canta sozinho com uma banca avaliadora e a outra é um exercício em grupo que envolve canto e práticas corporais. A prova sozinha você pode levar alguém ou tem um playback. Eu acho que é uma avaliação difícil porque tem a questão emocional que às vezes pega e acredito que algumas pessoas poderiam ser capacitadas e acabam não tendo essa chance. Mas isso não tem como prever em uma prova. Então, considerando que tem esses três aspectos, eu acho que é a melhor forma possível de se avaliar porque eles tentam pegar um leque amplo da capacidade das pessoas. E a avaliação aqui vai muito do professor, tem professor que dá a avaliação, sei lá, de solfejo, tem outros que dão uma avaliação contínua, sem aplicar prova. Eu acho tranquilo em geral, acho que no canto cada um tem a sua trajetória, não tem muito como ter comparação e eu acho que eles são bem preocupados com isso.

E você sente em relação aos feedbacks? Eles ocorrem?

Eu não sei se é porque a gente está no começo ainda, mas eu sinto que falta feedback em relação aos nossos processos individuais. Eu entendo também que é importante para os professores deixarem, pelo menos no começo, a gente ter esse processo de soltura e de se

familiarizar, mas às vezes eu acho que falta um... e ainda não entendi os que os professores pensam a respeito do que eu tenho feito aqui, sinto falta.

Como é que você vê a relação dos alunos com os professores?

Em geral eu acho uma relação muito boa, tem um pouco também do ambiente artístico que traz uma proximidade maior, acho que todo mundo expõe suas fragilidades. Então, tem uma conexão bastante humana dos alunos com os professores, principalmente os de técnica que estão mais presentes nesse dia a dia.

E agora do ponto de vista do reflexo daqui da instituição da sua vida como cantora. Você sente que o que você tem visto aqui tem mudado a sua prática? Se sim, o quê?

Para mim sim porque eu até pelo fato de ter escolhido parar o que eu estava fazendo até tal ponto da minha vida para me dedicar aos estudos. Eu tenho aproveitado muito o tempo que eu tenho livre para praticar e estudar. Isso é uma coisa que eu nunca tinha feito na vida. Então, em pouco tempo eu já tenho sentido avanço, da minha consciência do cantar, inclusive em consciência de coisas que eu ainda não consigo fazer. É um pouco aflitivo, mas para mim tem me dado ferramentas para eu fazer esse mergulho e estudar por conta própria.

Você estava falando de algumas coisas que você tem consciência que você ainda não atinge, você acha que há diálogo sobre essas suas necessidades e o aquilo que é passado aqui na instituição?

Sim, eu acho que existe um suporte para isso e essa conversa também. Eu acho que tem um acompanhamento desse processo sim.

E como é que você vê as outras disciplinas do curso, elas se integram com as disciplinas relacionadas com canto e performance?

Bom, a de corpo sim. Eu acabo até colocando no mesmo balaio das aulas técnicas porque tem um diálogo muito próximo e que eu acho muito importante. Tem algumas disciplinas que acho é até que são obrigatórias por causa do Centro Paula Souza, que acho pouco efetivas, tipo linguagem, língua portuguesa, trabalho e tecnologia. E é até confuso, eu acabei pedindo aproveitamento porque eu sentia que eu estava perdendo tempo ali vendo coisas que para mim não fazem sentido. Acho que poderia, por exemplo, se for para falar de língua portuguesa que tenha uma parte mais voltada para interpretação do texto na música, para composição, acho que tem uma riqueza de material na nossa música que a gente poderia explorar em uma aula dessa. Mas sinto que fica numa coisa um pouco rasa e, então, acabei pedindo aproveitamento. Aula de inglês também acho que, para mim, também pedi aproveitamento, eu nem tenho inglês fluente, mas nem é essa a questão mais... eu acho que, enfim, para mim eu sinto que perco tempo.

Por exemplo, tem a aula de tecnologia, de estúdio, o próprio professor que dá aula de estúdio pode falar os termos em inglês que são usados para isso ou para aquilo, a gente não precisava de um semestre para ver isso. Eu sinto que fica patinando ali e também não quis fazer. E na aula de apreciação, a parte que eu sinto falta, é a que eu disse de dar um mergulho mais na raiz do que é o canto brasileiro. Violão eu gosto, acho que é importante para quem não toca ainda, para mim também é importante porque eu nunca tive aula de violão. Então, para entender como é estudar violão e o professor também não manja só de violão, tem uma visão histórica, de percussão. Ele acaba trazendo outras coisas que são legais além de só a aula de violão.

E em relação as suas expectativas quando você prestou e agora que você já caminhou um pouco no curso, como é que esta isso? É o que você esperava, superou?

Eu entrei tanto sem esperar nada que superou, tenho estado feliz, feliz comigo também por ter tomado essa decisão, mas eu me sinto bastante amparada nas coisas que eu preciso aqui. Estou bem feliz!

E uma avaliação geral que você faz do curso, que pontos que você vê que são positivos, estão no caminho, o que você acha falta, que precisa melhorar?

Pontos positivos eu acho que por ser uma escola pública, eu acho uma escola muito bem cuidada, bem dirigida, bem equipada, o corpo docente eu acho que são muito bem qualificados, gosto muito dos professores. E pontos a melhorar, às vezes eu sinto falta de algum direcionamento mais individual, que por mais que aula seja em grupo, eu acho que seria possível dar um suporte mais individualizado para alguns alunos que tem maior dificuldade. Eu até por já ter estudado um pouco nos últimos anos eu me sinto tranquila em relação a algumas coisas que outras pessoas têm dificuldade.

Por exemplo, tem gente que está acostumada a cantar com acompanhamento com outra pessoa tocando violão, não consegue acertar o tom e começa a entrar em uma espiral ali de desespero e eu sinto que às vezes a forma como é dada a aula não existe um amparo para essas pessoas, de parar e falar olha a nota é essa, estuda dessa forma, pega melodia. Se a pessoa acabou entrando, se o processo seletivo abraçou essa pessoa, eu acho que a escola tem que dar o suporte total, não importa o grau que ela já tenha de estudos. Enfim, eu sinto falta disso.

Eu percebo que vocês recebem uma formação sobre a parte de fisiologia. Você acha que os alunos conseguem compreender a indicação que está sendo dada?

Eu acho que não, eu mesma, por exemplo, fico ali... Eu acho que algumas aulas sim, porque, por exemplo, na aula de técnica vocal existe uma preocupação em falar o para que se está fazendo cada exercício, até de mostrar as imagens, da fisiologia mesmo. “Ah esse exercício mexe com tais estruturas e é para aumentar a sua emissão nesse lugar ou em outro”. Mas, às

vezes eu acho que poderia isso ser uma prática em todas as aulas porque às vezes eu estou fazendo ali um vocalize e não sei exatamente para o que é aquilo. Consigo reproduzir, é um aquecimento, mas acho que poderiam ajudar a gente a ter mais consciência do que serve, para que serve cada exercício.

Como você vê a questão do individual e do coletivo nas aulas? Há foco para quais aspectos?

As duas coisas na verdade porque a gente faz os exercícios de técnica juntos, mas o canto é individual. Existe uma avaliação individual para indicar pessoa quais exercícios cada uma precisa fazer, do que precisa praticar e também a gente ainda não entrou nesse momento, mas está entrando agora, de por exemplo, na aula de técnica vocal, a professora separar os grupos que tem as mesmas dificuldades. Por exemplo tal pessoa e tal, tal, e tal tem problema, é muito anasalado, daí esse grupo junto e passa os exercícios que elas vão precisar fazer. Apesar de ser em grupo, acho que tem ali um olhar individualizado. Embora, por exemplo, na aula de performance eu sinto falta por alguns colegas de um direcionamento maior.

E do ponto de vista de repertório, você sente que vocês conseguem trabalhar repertório coletivamente?

Acho que por enquanto não, a não ser na aula de coral. Acho que esse momento vai chegar ainda. Ainda é cedo para isso.

Das instituições que você já passou até hoje, que você lidou com ensino para o que você vê aqui na ETEC, o que você sente de diferente?

Por exemplo, eu vou comparar com o Canto do Brasil. Eu acho que no Canto do Brasil alguns professores lá têm outras escolas e outras pesquisas que acabam usando outros caminhos para estudar técnica. E aqui eu sinto que aqui é uma estrutura mais quadrada. Por exemplo, lá no Canto do Brasil a gente tem a Rita que é professora nossa, é do Vozeiral. Por exemplo, ela tem uma pesquisa de percussão corporal muito grande e que eu acho maravilhoso para entender ritmo. Eu aprendi semicolcheia batendo em roda, isso não tem aqui. Eu vi uma professora fazendo isso que na verdade ela não dá aula para a gente, uma vez foi substituir e deu um exercício desse. E o que eu vejo é que aqui às vezes se prende muito no ensino tradicional do canto da música e existiriam caminhos mais fáceis até, mais orgânicos de as pessoas entenderem alguns conceitos e aprenderem. Então, acho que tem essa diferença, um rigor mais acadêmico, mais quadradinho.

KLEYTON MENDES DA SILVA

24 anos

Aluno da ETEC de Artes: 2º semestre

Entrevista realizada em: 17/04/19

Me falta, então, como foi a sua caminhada com o canto, a música?

Já me fizeram essa pergunta muitas vezes aqui ao longo do curso e eu via a galera respondendo e sempre tinha uma parada: "Ah eu comecei com música, depois eu saí e depois eu voltei". E na minha cabeça eu nunca estive fora da música, nunca teve esse tempo fora da música de não ter música, então, tipo, meu pai já tocava, minha mãe já cantava, minha família dentro de casa já era uma família musical. E quem não tocava, escutava muita música. Eu lembro de muitos encontros de família, assim de tomar uma breja e o pagodinho rolando. Enfim, então, era uma família sempre permeada pela MPB, pelo rock, música sertaneja, tanto que eu sempre estive dentro da música. Mas eu sempre fui instrumentista, eu tive o primeiro contato com violão porque meu pai tocava violão, daí eu tocava violão e paralelo a isso eu sempre ficava batucando.

Até que tempos depois, eu voltei para igreja. Eu ia para a igreja com a minha família que é toda católica, e eu ia quando eu era criança, na adolescência parei de ir e depois quando eu fiz dezessete, dezoito anos eu voltei para a igreja de novo. E quando eu cheguei lá já fui para percussão. Tocava percussão e arranhava ali um violão, mas sempre tinha gente que tocava melhor que eu o violão e não tinha ninguém para a percussão. Daí eu ficava lá na percussão e desenvolvia, tinha facilidade com isso, e tempos depois chegou uma bateria lá e foi aí que eu comecei a arranhar na bateria. Foi lá onde que eu aprendi a tocar bateria sozinho, sozinho entre aspas, porque você sempre vê pessoas tocando, mas nada de aulas, era olhando as pessoas, a galera que estava lá. Olhava e ia tocando igual, ia tirando a minha própria forma de fazer a coisa.

Aí eu fui e eu percebi que eu era a cara da percussão e não era tanto a cara do violão, por mais que eu gostasse muito de tocar violão. Só que aí a bateria não era um instrumento tão acessível para mim, comprar uma bateria era difícil e para ter uma bateria dentro de casa era uma outra briga e tal. E tinha umas questões dentro da igreja que tinha uma forma de se tocar pelo ambiente, pela proposta que era ali e eu já queria mais porque eu já escutava rock e queria

tocar uma batera mais pesada, que fizesse mais barulho. Eu tinha amigo que já tinha umas bandas e tocava na igreja com a gente, mas tinha umas bandas fora e foi que numa dessas que saiu o batera e ele me chamou para tocar. Aí eu fiquei nessa junto com ele tocando na igreja e tocando batera na banda dele, que se tornou nossa.

Tempos depois eu saí da igreja e fiquei só a tocar e aí que começou uma possível carreira de músico e, enfim, agora eu estou tocando as minhas coisas ou as coisas das outras pessoas. Aí, fui nessa de bateria e percussão, toquei com a maior galera, que eu sou mais de Guarulhos. Toquei em várias bandas, vários artistas, várias pessoas que já estudaram aqui, o Gabriel Peri que também estou aqui, maior galera. Só que ainda assim a bateria era... o violão sempre foi um instrumento mais viável e o curioso é que eu nunca tive violão eu já tive bateria. Enfim, depois que eu cresci e comecei a trampar, paguei e tal, comprei a bateria, mas ainda assim era uma dificuldade tremenda em casa por causa do som. Aí, sempre era uma coisa, um empecilho assim, parece que tinha um monte de empecilho para se ter bateria e violão era coisa mais fácil, sempre tinha, dava para pegar emprestado e eu sempre ficava nessas que eu era o cara o violão. Aí eu voltei a ser o cara do violão.

Aí, nesse meio tempo eu comecei a arriscar a cantar. Não era uma coisa que eu falava: "Nossa, eu sou cantor e sei cantar". Mas era uma coisa meio de brincadeira porque minha irmã canta e andava com uma galera que cantava e eu ficava fazendo umas terças meia boca ali, umas quintas. Foi aí que eu comecei a compor algumas músicas minhas porque eu andava com pessoas compositoras. Algumas pessoas faziam mais tecnicamente, mas a maioria fazia institivamente. Eu, ao contrário, gosto de escrever, sempre tinha umas coisas na minha cabeça e colocava uma melodia para ver o que sai daí. Aí foi aí que eu comecei a arriscar a cantar, porque tipo eu não sei cantar, eu sei cantar as minhas músicas.

Aí continuei nessa e a galera começou a me apoiar nisso, "você canta, você sabe, tem domínio". Enfim, e eu comecei a acreditar. E isso é muito recente na minha vida, essa parada de eu me encarar como uma pessoa que pode cantar, sei lá, dois anos, um ano e meio assim. Aí eu tentei entrar na ETEC no ano, no módulo passado, fiz a prova, e não deu, não rolou de passar e tal. Nem lembro se eu fiz prova, deu algum rolo que eu não consegui fazer. Mas continuei cantando, tive banda também, só que lá a gente faz mais em coro e não tinha tanta preocupação assim com a afinação, por mais que a gente abrisse vozes e cantasse coisas mais elaboradas, a estética da banda a gente não tinha tanta preocupação em ser uma coisa bela, era uma coisa ali, mais sei lá.

Aí eu falei "Mano, vou entrar na ETEC, vou prestar a prova", mas eu vim pra cá, acho que mais com o intuito da teoria musical do que com a própria intenção de ser um cantor ou de

seguir... Eu estou até... vim pensando nessa entrevista porque eu estou nesse justamente nesse impasse. Eu não sei, porque eu vejo a galera e a galera tem uma brisa de ser cantor e eu não tenho tanto assim essa parada. Meu lance é com a música em geral, eu só queria aprender teoria musical e não necessariamente ser cantor. Só que aí, entrando no curso da ETEC, eu comecei a questionar isso, aí comecei a questionar a entrevista e falei "Mano, será que eu, não sei se sou uma pessoa indicada a dar essa entrevista?" porque eu falei eu estou maior confuso, eu não sei se eu vou conseguir acompanhar, se é o momento de eu aprender técnica porque nas aulas de teoria musical eu peno muito assim. Pra eu conseguir fazer uma leitura é muito difícil, escrever partitura é uma tortura. Eu fico fritando para aprender uma coisa muito simples assim e que se eu colocar na prática eu vou fazer muito bem.

Aí eu estou justamente nessa angústia que eu não sei, eu começo a questionar. Que nem essa provocativa da arte, e eu sou muito mais nessa parada, sigo mais o caminho sensorial, o caminho de como isso chega em mim, de como eu transmito para as pessoas do que um caminho mais artesanal, de saber a matemática da música. Ter esse caminho... de ser mais espontâneo, de ser essa coisa mais orgânica. Eu nunca parei muito para pensar, isso é recente, falei "Eu preciso saber o que eu estou fazendo, quais os caminhos e até para cortar alguns caminhos" e às vezes, chegar em um resultado mais rápido, porque eu já sei o caminho que eu devo fazer, saber os caminhos mais rápidos.

E foi justamente, mas aí, de acordo com o curso, eu não sei se, porque é um curso rápido, ele é um curso de intensivão, todos os dias, eu também estou com muitas coisas na cabeça de trampo, de projetos. Eu não sei se eu não estou conseguindo acompanhar ou se onde está dando esse caminho, estou nessa confusão de assimilar. E eu também já fiz algumas provocativas sobre o curso, mas isso eles deixaram claro que era um curso técnico, que era uma parada mais voltada, entre aspas, para o cabeção. Mas eu sinto falta de uma parada mais provocativa no sentido artístico, no sentido de fazer algumas ações, tipo assim, porque a gente tem que conhecer a história da música brasileira, estudo de época, mas acho que tinha que correlacionar com as coisas que a gente vive hoje assim para a gente conseguir assimilar. Tipo o que Joao Gilberto fazia, é o que Cicero está fazendo agora.

Então, tipo, umas coisas mais auditivas, eu sinto que eu sou muito auditivo, eu preciso ouvir senão eu não consigo entender, se você for me ensinar teoria musical, ficar uma hora e quarenta falando, pode crer que eu vou absorver uns 10% e não vou conseguir. Agora se você falar "A sétima maior é isso daqui... ó isso aqui, tal é esse acorde" aí eu vou falar "É isso". Eu sinto um pouco de falta disso de coisas mais auditivas, mas talvez essa seja a provocativa de que você é um instrumento. Então, você tem que buscar isso sem o apoio de um outro

instrumento, mais aí isso já me cria uma angústia assim, que é isso eu tenho que passar, é um outro processo individual.

Então, eu vou ter que buscar isso, talvez não seja o seu tempo de aprender teoria musical agora. Porque tem uma outra variante, às vezes eu fico ouvindo os professores falarem e eu não consigo fazer um exercício, mas eu estou ouvindo ele falar e eu consigo aplicar na prática. E acho que consigo, é uma parada que eu curto fazer, eu gosto de desafiar, mexer com a música ali porque eu gosto dessa parada da sensação, de a pessoa ouvir e você fazer aquele final que ela não está esperando e ficar com essa agonia. Isso é muito louco, a pessoa sentir agonia e eu sentir amor, no fim sentir coisas.

Eu gosto quando das pessoas quando eles me veem tocar, cantar ou fazer qualquer coisa relacionado com a arte e que elas sintam coisas. Talvez ela não goste, mas sentiu e quer formar uma opinião sobre isso, do que eu fazer uma coisa que eu vou ficar fritando na matemática da coisa, eu tocar e vão falar: “Que bonito”. Isso na pesquisa pessoal não me interessa tanto, mas é isso, talvez eu tenha dificuldade em algumas matérias, mas também eu me desenvolvo em outras. Teve outras que foram bem legais assim. A expressão corporal foi bem bacana, até achei que foi pouco, poderia ter rolado mais, foi umas das disciplinas que a gente mais conseguiu se conectar enquanto grupo, se olhar, perceber o outro sensitivamente. Para a gente conseguir se conectar as outras aulas são mais cada um fazendo o seu exercício, por mais que a gente se ajuda, que a gente performe junto, a gente canta uma música junto, a gente não tem tanta conexão de fazer um processo junto.

Uma coisa que eu queria te questionar também. Como é que você sente essa relação daqui ser um curso coletivo?

Acho que é uma parada muito individual até, que se eu for correlacionar com outro processo que eu já fiz assim, eu acho muito individual. Eu acho que a gente tem poucas disciplinas, poucas provocativas que façam a gente pensar juntos. A gente pensa junto porque está na mesma sala, mas a gente não é provocado a pensar juntos coletivamente. Por exemplo, pensar um TCC. É possível a gente criar um TCC todo mundo junto, mas que a gente faça um trabalho questionando tudo junto. Tipo, é nesse impasse que eu estou, cada um vai ter que escrever o seu processo individual. Até aí beleza, mas tipo, a gente vai ter que pensar a mesma... eu não consigo nem explicar muito isso, tenho que pensar melhor. Mas é... eu sinto que vai cada um para o seu lado porque é numa escola e a gente veio cada um de um lugar, cada um com suas características, mas onde a gente se acha? É só na música? Não sei, acho que tem mais lugares ali de identificação que dava para explorar mais e eu não vejo isso ser uma preocupação da escola.

Tipo, vamos desenvolver os alunos humanamente, vamos discutir temas, tirar a galera da zona de conforto. Porque aqui está todo mundo na zona de conforto no sentido que estuda o que gosta, tipo vai falar "O Kleyton gosta de tal, a outra de música gospel, a outra gosta de rock". Cada um vai estudar o quer para não sair frustrado do curso. Eu acho muito mais interessante você cutucar a pessoa para ela sair da zona de conforto e fazer um processo muito mais vivo, que vai sair angústias, vai sair dores, vai sair coisas boas. Vamos chorar, mas você desagua, você lava, você fala: "Eu apresentei um trabalho artístico vivo, isso daqui é meu, saiu de mim", é como se fosse uma sensação de parto mesmo, "Nasceu!". Porque é uma coisa que vai doer para sair e quando sair eu talvez me orgulhe tanto.

Quem você ouve? Que referências musicais?

Ultimamente, uma pessoa que gosto bastante assim é o Lirinha do Cordel do Fogo Encantado. Eu acho ele surreal. Das músicas tem várias assim, mas eu falo deles todos assim, não só do Lirinha, por ser uma banda muito tempo, uma banda que toca músicas de muitos lugares específicos, que fale das suas tradições de lugares específicos e vai para o país falando desse lugar. E aí passa um hiato de dez anos e voltam a tocar e ainda é a mesma gana, o mesmo brilho no olho. O que eu falo faz parte de mim, eu sou essa música, não é uma parada: "Ah voltar a tocar porque tem um público que gosta da minha música". E lança um outro CD com músicas atuais, com temas atuais com mesmo brilho no olho assim. A gente vai cantar porque é emergência cantar. É uma das nossas áreas, uma das nossas formas de se cantar coisas, ideias. Então, acho que ele é uma das pessoas que acho surreal ver ele cantar. Mas tem tantas outras, essa é pergunta muito difícil porque tem uma maior galera. Eu falei porque é uma das últimas coisas que eu tenho ouvido e também fui ao show dele e foi de lavar a alma, é um tipo de show que você sai querendo fazer música, fala "Esse é o caminho". Você começa a entender o porquê se faz música, você olhar para o lado e ver a galera, dar a mão, vamos forte, acho que é isso.

Como você interpreta a voz na música brasileira?

Eu acho que vai depender de muita coisa, que é aquele lance que você falou na palestra. Vai depender do local social ali, vai depender do que a pessoa quer falar. Então, acho que eu vejo o canto do Brasil, justamente eu correlaciono com as coisas que já vi dizendo assim, é um lugar que a gente canta por necessidade, a gente não canta por vaidade, assim como vários, vendo o a Bossa Nova é uma coisa que eu questionei, é uma coisa muito técnica, bonita, é muito bem construído enfim, mas eu acho uma música de vaidade. É uma música que cara que tinha dinheiro e tem para ficar pesando em coisa mirabolantes enquanto outras pessoas não tinham tanto tempo assim para ficar dissecando sobre música.

Que qualidades que você ouve numa voz que você aprecia e o que você considera negativo?

Eu acho que como eu comecei a aprender técnica agora em geral na música. Eu ouço, talvez eu não consiga diferenciar tanto assim tecnicamente o que seria alguma coisa que eu gostasse que seja muito boa ou muito ruim. Então, eu vou muito numa parada de sensações que me causam. Às vezes, tem vozes que hoje eu consigo perceber que a pessoa está se machucando, que ela está colocando força, mas aquilo me impacta e eu gosto. Tem pessoas que você vê que são muito boas, tecnicamente, tem as colocações, respiração, só que não é uma coisa que me chega. Mas uma voz para exemplificar que eu acho boa e até tecnicamente muito boa é umas das referências que eu usei para a composição do meu TCC é da Juçara Marçal. Uma das pessoas assim que eu fiquei intrigado assim, porque antes ela me impressiona nas duas coisas, diante de eu estudar tudo isso, ela sempre me impactou de ser uma coisa forte, uma voz forte nos lugares e pelas pessoas que ela faz música, que são músicos na maioria experimentais, nesse lance de estudar o ruído e saber o que é isso. E ela tem um canto melódico, às vezes em cima de vários ruídos e isso sempre me intrigou. E depois que eu comecei a estudar eu vi que ela era uma pessoa importante do mundo da música nesse lance de técnica. Ela estudou e lecionou para várias galeras, várias pessoas que são muito importantes. Saber que ela também passou um tempo no canto coral, e canto lírico e tal. Então, ela é uma voz que acho que eu consigo, que eu tenho assim como referencial de uma parada técnica e uma coisa mais sensorial, da inteligência e do sensível.

Você acha que há um processo de homogeneização das vozes nesse modelo de aprendizagem sistematizada do canto popular?

Não, eu acho não impossível, mas muito difícil porque acho que justamente pelo lance da pesquisa, ainda mais no meio em que eu vivo assim, é todo mundo artista criador. Então, ninguém procura ser homogêneo com ninguém nunca, até muito pelo contrário, a gente sempre busca um diferencial ou tipo não é uma preocupação isso simplesmente faz e uma hora você vai chegar no seu. Eu acho que o lance da técnica na música popular, pelo menos na minha pesquisa, é continuar o que se estava fazendo, é a mesma pesquisa só que com mais segurança, com mais responsabilidade, com mais facilidade, você chegar nos lugares. Vai um exemplo, às vezes você quer chegar num rouco, num drive e você faz aquilo se machucando, colocando força e aquilo você vai aprender a fazer o mesmo rouco com qualidade sem se machucar. Então, eu acho que seja um risco, que seja ruim, mas não acho que seja uma coisa que vai acontecer por conta, acho que a abordagem é muito diferente no canto e canto popular.

Falando um pouco mais da sua experiência aqui, por que você escolheu estudar na ETEC?

Porque, sendo muito sincero, acho que foi o acesso mais fácil, talvez que eu vi de ter acesso ao ensino de teoria musical. Acho que na EMESP eu tentei e era um pouco mais difícil e tem o lance das faculdades também, mas eu não sabia se queria fazer faculdade pelo tempo e tal. E a ETEC para ser muito sincero eu falei: "É um role relativamente fácil de entrar, então, eu vou ver qual que é", eu estou com essa ânsia de estudar teoria musical e estava também nesse lugar de experimentar o quanto ser cantor que é uma coisa muito nova, como eu já falei, e não sei ainda se é esse lugar, mas está sendo uma experiência muito interessante.

Eu acho muito louco também eu como instrumento pensar o canto e vice-versa, que eu estava até falando com os meninos na sala, assim, às vezes você ouve um negócio na bateria e fala mano eu tenho que acompanhar isso daqui com a voz, tem que fazer esse riff com a voz ou vice-versa, tem essa cadência de voz aqui e eu preciso fazer isso soar na percussão. Então, é essa a mistura, tanto que eu estou estudando como mais um instrumento, assim, mais um lugar na pesquisa de música. E aí eu vi isso nessa possibilidade. Já que tem uma escola de música, de ensino técnico eu vou lá e vou ver como é que é. Então, eu não sei muito se foi instituição, eu tive vários amigos que estudaram aqui e eles sempre indicavam. Então, foi por essa indicação de amigos. Não sei, acho que foram esses dois ou três fatores. Eu também não conheço muito da metodologia pedagógica da escola, de saber qual é a grade, vamos trabalhar isso, isso e isso, confesso que não pesquisei, fui descobrir aqui. E foi assim, não tem uma especificidade assim, o nome ETEC, foi uma acessibilidade fácil de se chegar em uma instituição de ensino.

Se você pudesse me falar especificamente das aulas de canto, tanto performance, canto coral, técnica vocal. Você consegue perceber alguma metodologia especifica nos professores?

Que eu me recorde assim, acho que o Tiago deu uma pincelada do que era cada escola, o que mais ou menos cada um estudava, mas não lembro de ele ter falado que segue uma. Acho que a Angélica comentou algumas coisas, mas mais no lance de faculdade, o que cada faculdade estuda. Mas não me lembro de nenhum professor ter falado "Estamos estudando esse método". Até porque eu acho que nessas disciplinas, canto coral, que a gente pegou ali com a Geni no primeiro semestre, o Tiago, agora a Angélica no canto performance também que é coral, acho que eles ficaram numa do que a gente ia trazer de demando, tipo do que você quer. Acredito que seja para respeitar a individualidade, uma identidade de cada um, mas acho que não teve o lance da proposição no sentido estético de falar "Olha, tem isso, aquilo e tal", foi mais nesse lance uma pergunta que sempre rolou: "o que você quer?" E você ia falando e as pessoas ia te

ajudando ali, mas eu confesso que eu sinto falta de uma provocação, no sentido referencial, não sei se essa é a palavra, mas de um processo em conjunto.

As matérias que eram teóricas a gente sempre foi meio que passivo. Não sei como a gente construiu isso ou se é uma coisa geral da escola ou se é só a nossa sala que é assim, mas no sentido de troca de uma pesquisa nossa. Não sei, eu ainda estou bem confuso no pensamento, tenho essa ânsia, mas não consigo explicar ela certinho. Mas mais no sentido de... sabe de quebrar as pernas, assim, você está num caminho, beleza a pessoa te ajuda a seguir esse caminho, você está sendo responsável no sentido de respeitar a individualidade da pessoa, mas você pode colocar coisas para... tipo, é mais. Eles devem ter referências tamanhas para passar para a gente. No sentido de eu falar agora, eu encaro a música, encaro o canto de uma outra forma, não só fomentei aquilo que eu já achava. Vamos tentar criar juntos, tentar criar o nosso, tentar criar, do que tentar fazer uma coisa que está pré-estabelecida, sempre fazer os mesmos repertórios, os mesmos recortes, dos mesmos músicos nos mesmos tempos.

Então, eu acho que poderia dar uma expandida e eu vejo que isso é meio geral das instituições de música. Você sempre canta as mesmas pessoas. Vai em recital, vai em coral e sempre cantando a mesma galera. E eu acho que dava para valorizar mais a criação, mais as pessoas que estão ali do que a gente estabelecer um plano para o ano inteiro, a gente vai trabalhar isso daqui e parece que já está prevendo o que vai sair no final do ano. Não tem uma pesquisa, vamos saber quem é o Kleyton, quem é ele, quem é ela, saber onde a gente vai se encontrar para trabalhar alguma coisa e chegar no final a gente fazer um trabalho nosso, de composição nosso. Não sei, é um processo que curtiria mais de fazer, acho que até pela minha trajetória de arte, do teatro também, da dança.

E depois eu comecei a questionar isso se era uma parada só na música. Se o teatro e a dança já estavam em questionamentos, não sei se a frente, não sei certo o termo, mas eles já estavam em discussões que a música está ainda na metodologia, tem o certo de fazer e a música popular contemporânea está quebrando várias coisas a nível de mistura, a nível de provocação, a nível de várias propostas, tem uma galera fazendo um som bem legal. Mas eu acho que as instituições ainda estão muito engessadas. Eu fico preocupado com isso, será que as pessoas que fazem música contemporânea, as que são compositoras, criadoras, elas têm lugar para estudar? Senão, você vai ter que se moldar a entrar em uma instituição e é isso, é uma caixinha. Você vai ter que ter esse trabalho de pegar esse conhecimento que está dentro dessa caixinha e passar para o seu trabalho porque aí você trabalha a sua criatividade.

Eu acho que dentro da instituição já dava para a gente trabalhar a criatividade. Aqui, por exemplo, eu vejo que é o primeiro contato de muita gente com arte, no sentido de fazer mesmo.

Eu acredito que tem gente na sala de aula que nunca fez um show, que nunca subiu num palco para cantar e aí fica com essa impressão de que a arte é essa coisa meio enrijecida e isso me preocupa. Tem um lugar da liberdade de você se provocar e provocar o outro que é muito maior que isso daqui. Dava para a instituição ajudar a gente a criar uma pesquisa. A pergunta é assim: "o que você quer falar para o mundo? Onde a arte entra nisso, do que você quer falar para o mundo?" E aí é isso. Isso: descobrir enquanto indivíduo que você tem voz, você não precisa ficar reproduzindo. Pegar a galera que é intérprete, por exemplo, se você escolheu uma música ela tem um porque, você não está escolhendo essa música porque você achou bonita, como eu já ouvi falas assim, se você pegou uma música porque achou a melodia bonita que seja uma das dez que você escolheu, então, está tudo bem, mas que isso não seja o principal motivo de todas as suas músicas.

Então, acho que falta esse lance de aguçar esse ouvido crítico e essa fala desse lugar crítico da arte. A gente está fazendo arte, não sei se é uma parada muito individual eu acho que a gente faz arte justamente para isso, para ser provocado e provocar as pessoas. Se ficar muito num lugar blasé eu começo a questionar. Aqui dentro eu já questionei, será que é arte? É sempre essa pergunta que nunca tem resposta? Será que existe diferença entre artista e cantor? Artista é uma coisa a parte ou não? Eu uso o instrumento arte, o artesanato arte para viabilizar outras coisas. Então, eu acho que as instituições podiam pegar um pouco mais nisso ou se elas não querem tomar partido disso também porque isso vai gerar uma demanda, de você lidar com a problemática das pessoas.

E também eu já vi alguns contrapontos no sentido de virar um lugar de depósito de louco, um consultório de análises. Enfim, acho que não está nesse lugar também não concordo com isso que a arte seja uma parada terapêutica. Eu acho que quando você começa a fazer arte você começa a se afastar muito do ser humano que é, não sei se isso faz tanto sentido, você vira muito máquina. E aqui um lugar que a gente teria para estudar, isso eu penso na escola, na educação em geral, eu acho o sistema muito caduco, ele não acompanhou a geração. A gente está em uma geração que quer falar, quer questionar, quer fazer isso, às vezes sai pela tangente, vai virando outras coisas porque às vezes não conseguem lidar com esse ser criativo que a gente é, pensamento rápido, vamos criar, vamos fazer. E às vezes eu vejo que tem gente na sala, pessoas querendo fazer, mas sempre vai pôr um lugar que é dentro da caixa. Acho que lugares de ensino, seja o que for, fundamental, médio, técnico, superior sempre tinha que valorizar o ser humano e sua história, o que se tem para falar. Lógico que tem que contextuar, nunca você conta uma história do zero, contextualiza porque coisas já aconteceram e eu acho que é aí que

está a beleza da coisa, é justamente aí, você saber que a sua fala está inserida, mas aí você chega em uma pesquisa que está toda pré-moldada e você só tem que cumprir uma lacuna, sei lá.

Você vê que as aulas de canto têm uma rotina? Um padrão que sempre é seguido?

Eu acho que sim, que tem uma, não sei se é por essa questão de a gente estar estudando música popular com pessoas que vem do lírico ou não sei se é meu entendimento, mas eu acho que dava para ser muito mais dinâmico no sentido até do próprio corpo. Esse lance, eu fiquei assustado quando eu vim para cá e eu entrei numa sala e ia ficar enfileirado numa carteira, enfileirado ouvindo uma pessoa falar e aí isso se repetia. E depois rolou uma assembleia e a gente decidiu sentar em "u", as pessoas se olhavam e passaram a considerar.

A ETEC já tem dez anos e demorou dez anos para conseguir fazer um "u" dentro da sala para a gente conseguir se olhar. Então, fica o conteúdo, a discussão voltada a uma pessoa que é o professor. Então, acho que a gente poderia quebrar essa lógica e falar o professor ou a professora ali é uma facilitadora do processo, das pessoas que estão ali para questionar as coisas, virar uma coisa mais horizontal porque às vezes tem uma divisão ali, pessoas que falam mais, pessoas que falam menos, isso não tem muito a ver com a personalidade. E as pessoas vão silenciando. Aí, eu fico pensando, mas porque é que está acontecendo isso. Se é real, uma parada da pessoa, ela é tímida e não quer falar em público ou se a pessoa às vezes está com medo de falar porque ela não sente um ambiente confortável para ela falar. O porquê se cria divisões assim de pessoas na frente ou pessoas não à frente e aí que eu começo questionar a palavra pedagógica no sentido de que eu não vejo conduzir pra se criar os processos.

Os exercícios, as apresentações são muito individuais, sempre é uma coisa individual. Sempre a sua pesquisa, você vai lá, faz do seu jeito, faz o exercício em casa e o máximo que a gente tem de trabalho em conjunto é a gente tocar juntos. Tipo, vamos formar uma bandinha, que foi uma coisa que veio da gente, nunca foi pedido. Isso é uma parada de semelhanças. Vamos fazer, você está fazendo o seu parecido com o meu. Então, vamos juntar, essa comunhão, essa conexão, e a gente juntou, não foi uma provocativa para a gente trabalhar juntos. E é uma fala que eu vejo de outros anos na ETEC falando que não tem essa conexão que a gente tem. Eu olhava por outro processo e achava que aquilo era um processo muito natural e não é normal essa interação na ETEC, as pessoas são conflituadas e sempre distantes.

Como você vê a relação dos professores com os alunos?

Ah, eu acho que é bem de cada um. Acho muito distanciado, não vejo uma parada de vamos pesquisar junto. Eu vejo uma coisa muito vamos para a coisa num... nesse campo... ah, não sei. Sabe, o quanto a gente estiver falando da matéria e não "tô" falando que tem que falar dos nossos assuntos pessoais, mas num vejo um professor que senta no chão e fala "Ah vamos

fazer a coisa, vamos questionar". A gente "tá" junto só porque "tá" na mesma sala e aí é logico que tem as afinidades. Sei lá, os professores estão há muito tempo, desde o começo a ETEC e já cansaram e acho que pensam "Não vou tomar partido desse aluno doido que quer ficar fazendo as coisas, se mata aí, faz aí" e às vezes nos primeiros anos eles eram essas pessoas que defendiam também, né? Não sei!

Mas, eu vejo que alguns professores são mais próximos, outros nem tanto e esses que são próximos você vê que já apanharam muito nesse discurso e aí precisa fluir mais arte nesse lugar, lugar todo cinza, todo pastel e o que dá a vida são as pessoas. A arte é isso: eu comigo, eu com você e com tudo, né? E é uma fala que eu vejo recorrente é que o legal da ETEC é você fazer amigos, mas a sua pergunta, não vejo junto não.

Agora uma questão mais técnica, que ferramentas você vê que os professores utilizam pra ensinar canto?

Ah eu acho que têm vários, a gente aprendeu muito musicalização assim também no primeiro módulo...

Quem que deu musicalização?

A Maura! Eu achava bem lúdico, umas paradas de jogo, jogo de lógica, eu achava tudo mais dinâmico. Mas no segundo modulo já ficou mais "fechadão" porque aí tinha o Pozzoli, Willems e outras coisas. Eu não questiono, tem que ter essas coisas, mas existem formas de aplicar isso. Mas tinha exercícios, canudo, vocalizes, vibrações, exercícios corporais no primeiro modulo uma vez por semana. Eu acho muito pouco, é uma disciplina que tinha que ter o ano inteiro porque se a finalidade é ter um espetáculo no final do ano, tem que se exercitar o ano todo pra quando chegar no espetáculo a gente "tá" com o corpo preparado, porque às vezes você "tá" com a voz boa e o corpo não "tá" correspondendo.

O Tiago foi bem massa também, ele começou com uma parada de fisiologia pra gente entender o que era ao nosso instrumento e pra mim era uma aula que dava pra gente se experimentar, saca? Dava pra ter feito conexão com expressão corporal, porque pra mim tudo é sensorial. Por mais que você trabalhe o membro aqui, sei lá se chegar com o joelho doendo você vai cantar diferente. Aí ele veio com essa coisa fisiológica e depois propôs o masterclass, um rolê mais individual. Eu acho bacana num lugar assim que ele é bom, ter um apontamento individual é positivo. Acho que tinha que ter isso com uma coisa de cantar junto, mas não na perspectiva de coral, mas de troca, tipo nas aulas de performance. Se ele fizesse isso, um masterclass individual, mas pra criar algo junto no desafio mesmo, ia se legal. No desafio você acha coisas "Ah eu consigo fazer isso e não sabia", tipo eu pra fazer melisma, sempre sai horrível, mas pra mim seria um baita de um desafio. Acho que faltou isso, aprender técnica de

forma coletiva, dinâmica. O coral não tem abertura pra isso porque tem de timbrar e é uma parada mais uniforme.

Em relação à avaliação, você sente os critérios de avaliação são claros?

Ah, tem as competências, não sei se esse é o nome, mas os professores às vezes falam "Ah, você vai ser avaliado por isso e tal" e eu vejo que tem professores que tem avaliação continuada, dão prova, trabalho e avaliam o seu processo.

Você acha que o ensino é organizado pensando em cada disciplina e semestre ou é algo mais individual?

Ah, eu acho que é ensinado a mesma coisa pra todo mundo, mas nem todo mundo "tá" no mesmo pé. Tem matérias que as pessoas absorvem mais ou menos e foi uma coisa que eu entendi a duras penas no final desse semestre, porque eu particularmente tenho muita dificuldade em teoria musical. Sentar e escrever, ler partitura, é um tormento pra mim. Mas na última semana me deu um "pam" e eu comecei a entender e comecei a desenvolver. Mas é isso, o conteúdo é passado pra todo mundo e tem galera que arrebenta. Assim como nas matérias de criação eu sinto que tenho mais facilidade e o conteúdo é o mesmo. A Simone e o Tiago, fazem mais apontamentos "Faz isso ou aquilo", mas não sei se tem como ser coletivo o processo enquanto ferramenta. É o jeito que eu vou descobrir e você vai descobrir o seu.

Esses apontamentos que você foi fazendo, você acha que você tem liberdade para apresentar seu jeito de cantar? O que você pensa esteticamente da voz?

Ah, rola isso porque o curso se estrutura assim, a gente vai estudando as épocas e dependendo das épocas, vai rolando os períodos e aí você tem que cantar os períodos. Eu sempre tentei colocar uma marca minha independente do estilo que seja. Mas eu vi que é um posicionamento meu. Mas tem gente "A Simone falou que tem que cantar assim, eu vou cantar assim e tal". Algumas pessoas eu questiono. Mas eu não sou esse que vai acatar, entendeu? Porque eu tenho uma postura individual, eu sou um ser criador e não ter porque abaixar a cabeça. Mas eu sempre propunha, não no sentido de desrespeitar, mas no sentido de "O que é que está sendo pedido, faz sentido na minha pesquisa?". Então, aquela parada da bossa nova, a galera surtou, adorou e eu fiquei pensando "Onde eu vou me achar nisso?".

E aí é um rolê que eu queria ter pesquisado e experimentado mais e olha que eu nem gosto de bossa nova. Eu sempre volto nas sensações e saio da parada técnica né? (risos) É que eu acho que a sensação aproxima, as pessoas ficam esperando e isso é o que me interessa, porque a tropicália, a bossa nova traz de sensação que eu consigo usar depois. Aí entra a técnica, "bossa nova é assim, a articulação é assim, a laringe fica assim, você precisa de mais espaço..."

e pra mim aí entra a técnica, a minha ideia é eu pegar a técnica e fazer o que eu quero. É pra eu chegar na minha ideia.

Numa avaliação geral, o que pra você é positivo na ETEC e o que ainda falta?

Nossa, eu "tô" nesse processo faz uns dias. Eu acho positivo é esse lugar de conexão, pelo menos falando da minha turma, acho que rola muita generosidade, por mais que rola um lance de autossabotagem, tem muita generosidade e a gente vai se dando a mão e "vamo junto". Por mais que eu ache que o curso tem que ser mais interdisciplinar, com aula de dança e não uma só semana, pra todo mundo, a gente fica o ano inteiro e não sabe quem é a galera de dança que entrou com a gente. Eu acho que podia ser mais interdisciplinar, dinâmico e espontâneo. Valorizando as histórias das pessoas que entram aqui e acho que fica uma visão muito dada, tipo parece que a gente é um dado aqui, aí só fica nessa de "evasão, evasão" e tipo, quem são essas pessoas que saem e ficam, são "ser humano".

Se começar a fazer isso, essa escola vai fazer mais sentido e as pessoas vão fazer questão de estar aqui. Posso falar, posso me expressar, se for na dança você é bem-vindo, se for na fotografia é bem-vindo. Eu acho muito setorizado, galera de música, de dança de fotografia, eu acho que tinha que ser mais colaborativo, fazer um TCC junto. Eu não sei se é uma determinação da escola, mas tem uma cultura que ninguém ousou quebrar, inclusive no meu TCC tem um mano que vai tocar comigo que é da turma passada. Pra mim só faz sentido assim, senão não importa eu estar aqui. Então, não faz sentido eu estar aqui, com você também, porque são histórias diferentes.

É isso, o ser humano não é o foco, a pessoa, a criação, se não for isso, pra mim não faz sentido uma escola de artes porque às vezes tem uma pessoa que é um baita de um artista e ele não consegue ficar aqui. Pessoas que são referências, enfim, não ficam. Pra mim não dá ficar 1h40 sentado na carteira. Eu comecei a questionar e ver que eu não consigo aprender e às vezes no intervalo em 20 min o cara me explica. É isso assim, ser mais humano. Se não tem percepção, não tem e conhecimento e não tem autocritica. Acho que até pra se dizer artista, é uma coisa difícil de dizer, tem um amigo meu que brinca " Você acha que ser artista é bom?". Eu trabalhava na fábrica de cultura e chegou um moleque de 6-7 anos que escreve super bem, em 15 minutos ele escreveu numa folha de sulfite uma música. Aí ele sumiu uns 50 minutos e trouxe mais 4 músicas e umas letras com começo, meio e fim e aí outro dia ele trouxe as músicas e começou a dizer que "tava" em crise. Eu pensei "Esse é artista mesmo" já "tá" com crise (risos).

MARIANA CRISTINE EMYGDIO PEREIRA

26 anos

Aluna da ETEC de Artes: 2º semestre

Entrevista realizada em: 21/05/19

Mariana, a primeira coisa, me fala um pouco sobre a sua história com a música.

Então, desde pequena eu sempre gostei de cantar, mas minha família me reprimia um pouco porque eu gostava muito da Sandy, eu gostava muito de Sandy & Junior e aí eu não tinha noção, obvio eu não tinha noção do que era vibrato, e aí quando eu ia cantar eu meio que (*exemplo vocal).* Uma coisa meio que esquisita e aí meus pais ficavam: "Ah, vá menina, para com isso daí" e aí eu fui ficando meio que... Eu sempre fui de cantar na igreja mesmo meio country eu sempre cantei na igreja, e aí depois de um tempo eu comecei que eu não queria mais cantar e minha mãe começou a tocar violino e ela precisou parar de estudar porque ela ficou gravida do meu irmão. Ela me deu o violino dela. Aí eu falei: "Bom, vamos aprender". Só que eu não tinha muita paciência para aprender a teoria. Então, eu comecei e parei umas cinco vezes. Eu começava a aula, depois eu parava. Aí eu entrei, depois eu consegui uma vaga no Projeto Guri.

Bacana! Você fez o que no Guri, violino?

Sim, violino e coral. E aí eu comecei a aprender de verdade a tirar todo o instrumento, entender como que funcionavam as notas. Eu morava no interior e lá a gente tinha, ainda tem, uma orquestra sinfônica da prefeitura.

Onde é que você morava?

Em Bauru, tinha uma sinfônica jovem. E aí a gente tinha o 'intensivão' de dois meses para aprender teoria e aí tinha uma prova e, quem passava na prova, conseguia uma vaga na orquestra. E aí eu fiz o intensivo junto com o Guri, porque ainda dava, mas aí quando eu passei na orquestra, eu desisti do Guri porque a orquestra era todos os dias e o Guri apenas dois dias na semana. Aí, eu e meus primos, a gente recebia uma bolsa para tocar. Era R$120,00 reais eu falava que eu era muito rica. E aí eu comecei assim a entender a teoria de fato, a teoria mais intensa. E aí a gente começou a mexer com intervalo, com escala menor, que eu demorei um pouco, mas hoje em dia eu entendo legal assim. Nas aulas de teoria eu não fico perdida. Daí eu fiquei lá um bom tempo tocando, e depois eu me mudei pra são Paulo. Aí, eu fiquei muito triste

e eu não queria mais saber de tocar, aí eu parei de tocar. Eu tocava na igreja, mas depois eu parei também. Aí foi passando o tempo eu resolvi que eu queria voltar a tocar na igreja e continuei cantando na igreja esse tempo todo; aí eu comecei a tocar lá. Eu fui estudar jornalismo, porque eu achei que seria legal.

E eu achei que: "Nossa! eu sou uma jornalista." Eu realmente achava que eu escrevia muito melhor do que eu cantava e tocava. Mas depois que acabou minha faculdade eu não sentia que eu tinha uma sensação de pertencimento no curso. Um pouco antes de acabar eu já estava sentindo que não era muito pra mim não. Mas aí eu acabei e aí eu fiquei sem trabalhar; mas continuei tocando e cantando. Eu fiquei muito tempo em casa, eu fui ouvir falar na ETEC no ano passado. Que aí tinha um amigo meu que falou: "Ah eu estudei canto na ETEC e tal. Aí eu pensei: "Vamos ali ver qual é desse curso". Ah e eu também fiz canto lírico por um tempo.

Onde você fez?

Era uma escola particular e aí eu participei de um concurso na igreja eu fiquei em segundo lugar e aí eu ganhei esse curso de canto lírico. E foi uma viagem, que era muito diferente de tudo que eu já vi na minha vida. Eu sentia que eu colocava uma rolha na boca para cantar, assim no comecinho. E foi muito bom porque eu aprendi a respirar, eu aprendi uma postura assim... Mas aí quando eu comecei a estudar aqui na ETEC me deu uma confusão, porque é canto popular, né? Totalmente oposto e eu estou acostumada com projeção. Então, eu comecei a ter dificuldade. Eu fiz canto lírico, eu acho que por uns dois anos, um ano e meio. Aí, depois eu parei, não estava dando para fazer junto com a faculdade. E aí eu comecei a estudar aqui ano passado. Eu achei que não iria passar na prova, porque fazia muito tempo que eu não estudava. Mas eu passei na prova, passei na prova de aptidão e eu 'tô' aqui!

Você estava falando a respeito do canto lírico, do canto que você faz na igreja, são estéticas que passam por lugares diferentes. E aqui vocês estudam o canto popular, como é que você vê a voz no canto popular, esteticamente?

Então, a princípio eu achava que era uma voz muito desagradável.

Por quê?

Porque, eu estava acostumada com o canto lírico e eu sempre gostei muito de ouvir, não vou dizer exatamente música pop porque eu nunca fui fã de pop norte-americano. Pessoa grita, grita, grita, e aí tem drive e tem vários melismas, várias coisas. Então, eu não conseguia ver muito sentido em cantar o popular comum, porque é meio que uma coisa sem graça. A princípio me parecia sem graça. Gostava de algumas músicas sim, mas toda vez que eu ia cantar, dava uma floreada e muitas vezes até meio sem entender porque não ficava nem bom, mas eu preferia fazer outras coisas. Até o lírico que eu achava muito difícil, eu preferia. E depois que eu comecei

a estudar de fato o canto popular e entender algumas coisas, e quando eu tive que cantar e colocar em prática esse lance todo da estética, toda técnica, aí eu vi sentido e aí eu achei legal. "Nossa isso aqui é interessante!"

E o que é que tem nesse "isso aqui"? Que características você vê no canto popular brasileiro?

Eu sinto uma exigência muito grande de controle, de controle da voz mesmo. Não só do controle de ar que a gente precisa ter, mas assim, pra aprender a usar o efeito certo, no lugar certo, pra não virar um exagero. Então, assim, esse lance de saber controlar a voz de saber, pra cantar o popular você tem que saber o que a gente tem de bom e o que a gente não tem de tão bom assim e não abusar de nada. É colocar somente o necessário. Nos outros lugares é tudo muito *(exemplo vocal).* Então, assim, não sei se eu posso chamar de minimalismo, acho que não dá, mas a gente encontra um meio termo assim. Pra conseguir usar o que a gente gosta sem deixar aquilo. Porque quando é no nosso idioma, a gente aprende a priorizar a letra, priorizar a intenção do cantor, mesmo que o tom não é gritado, eu posso me fazer entender com raiva sem precisar de um grito. Às vezes 'tá' na intenção da letra. Então, eu aprendi a valorizar mais a letra da música.

Você acha que não caberia dentro do popular o uso de uma maior projeção, melismas, drives?

Eu acho que cabe, mas depende muito da música. Acho que vai de o que a pessoa está querendo, de onde ela parte. Que nem, a gente está cantando *Divino Maravilhoso* e aí ela começa assim (*exemplo vocal*) de uma forma mais tranquila e de repente do nada o refrão *(exemplo com distorção vocal),* que te chama atenção e naquele momento a música fez todo o sentido. E talvez em outro lugar aquilo não iria casar. Então, vai muito do estudo da música e da pessoa saber o que ela está querendo passar com aquilo ali. Acho que as outras coisas, elas cabem sim, mas tem que ser bem avaliadas. Não dá pra, vou fazer aqui porque me deu vontade.

Que vozes que você tem por referência?

Nossa, não sei... Eu gosto muito de ouvir a Beyoncé. Gosto muito também a Daniela Araújo, ela é cantora gospel brasileira e ela tem uma voz que é assim, bem diferente da minha, mas eu gosto muito da voz dela. Eu gosto de ouvir também Milton Nascimento, não é nem pra cantar assim, mas eu gosto muito da voz dele. Eu gosto de Leonardo Gonçalves.

E que qualidades vocais você mais admira?

Extensão vocal, eu sempre olho e penso: "Nossa, olha como ela saiu do grave e foi parar naquele agudo." Eu queria aprender assim. Acho que as outras coisas vêm em seguida, mas isso é o que eu mais observo.

E o que você acha que é uma defasagem em uma voz?

Ah, a desafinação. Assim no caso de uma pessoa que diz que trabalha com música. Se a pessoa falar: "Ah, eu sou do coro, sou músico." E aí vai cantar e desafina eu já fico meio assim. Não dá pra julgar, não sabemos. Pra cantar não precisa ter uma super extensão, não precisa saber fazer várias coisas. Por exemplo, Caetano Veloso, ele não é um cara *(exemplo vocal),* mas ele sabe começar e terminar uma música muito bem e ele toca no dele e vamos embora. Óbvio que todo mundo desliza, é natural do ser humano errar, mas a pessoa falar que canta e não cantar. Ainda mais porque eu acho que é uma coisa que é consertável tem como dar um jeito nisso, da pessoa estudar ouvir, procurar uma professora que vá ajudar.

Você acha que quando os cantores passam por esse ensino técnico mais formalizado, institucional, isso acaba formatando as vozes?

Ah, não! Não. Acho que não tem como. Porque querendo ou não, falando pela minha turma, todo mundo tem muita personalidade. A gente tem, as pessoas são muito diferentes. E a gente aprende a mesma coisa, os professores explicam as mesmas coisas, mas, na hora de aplicar, cada um passa por um processo. Assim, algumas coisas a gente até acaba tentando fazer repetir. "Ah, esse exercício funcionou comigo, não funcionou com você"; mas acho que não tem como ficar assim, tudo com a mesma cara porque a gente acaba colocando um pouco da gente em tudo, não dá pra ficarmos todos em uma base.

Como é que você vê a questão do ensino da formação vocal aqui na ETEC? Se você pudesse descrever um pouco como é que você vê esse processo...

Na técnica, de uma maneira bem abrangente, desde o começo a gente fala muito sobre entender o aparelho fonador em si, de como funciona, qual que é a função de cada um dos músicos, cada um não, mas dos essenciais. E depois que a gente entendeu bem isso, aí a gente começa a falar sobre como mexer com isso porque é tão interno que, antigamente, na época que eu fazia o projeto Guri por exemplo, a gente já tinha algumas noções assim, mas elas eram muito superficiais, muito básicas. Então, era muito no chute. Então, a gente cantava e o professor ouvia e falava: "Isso está certo, isso não está certo". E aí ele falava que não estava certo e a gente tinha que concordar. Então, aqui a gente tem isso de tentar descobrir, de aprender como funcione falar: "Não, então, talvez se eu fizer assim". Que mesmo que a gente não esteja vendo dá um rumo melhor, porque a gente passa pelo processo de entender o que é, e depois, começa a usar. E eu acho isso muito bacana, que era uma parte que eu sentia falta. "Ah, respira direito" Como? "Ah, então, abaixa a laringe aí, abre mais a boca" Era meio sem sentido. Então, acho que essa parte ela é boa.

Quanto à performance, eu tenho um problema com ela, que assim, a gente também tem a outra aula de performance corporal, pra poder encaixar com a performance. Então, a gente passa pelo processo de entender o corpo como funciona, que tipo de movimento eu posso fazer para dar a intenção quando eu estou cantando. E aí na hora da performance a gente tem que colocar essas coisas todas em prática de uma maneira que não pareça forçado nem nada. Começa em outra aula e termina na performance. E eu sempre tive um problema muito sério com isso, porque eu falo pra caramba e as pessoas são muito quietinhas, mas quando é pra cantar, eu travo, eu desligo. Então, tem algumas aulas de expressão corporal que eu não queria ir para a aula, as primeiras aulas foram assim: "O que é que eu 'tô' fazendo aqui". Eu falei: "Olha, eu vou continuar aqui na aula porque eu preciso", e aí quando eu comecei a... E aí, assim, na hora que a gente tinha que trazer para a outra aula os professores falavam: "Você tem que se soltar, tem que relaxar, senão você não vai conseguir." E eu realmente não conseguia. Aí quando eu me dispus a prestar atenção na aula de expressão corporal, me envolver na aula aí eu melhorei na performance, e aí eu fui me soltando um pouco mais. Aí começou a funcionar eu aprendi abrir o olho porque eu só cantava de olho fechado.

Então, pra mim foi um processo muito doloroso. Foi gradativo, mas doeu um pouco. Eles falavam: "você tem que abrir o olho, olha pra gente". Eu não conseguia de maneira nenhuma. Porque na igreja o processo é inverso. Lá você está sentindo, você vai e canta. Então, se você fez muito, você fez o que estava no seu coração. E eu achava que eu iria sentir mais se eu estivesse de olho fechado. E olho fechado eu também não quero aprender. Então, a aula de expressão corporal me obrigou a não fazer mais isso e aí eu comecei a colocar em prática na performance. E agora está okay, vocês aprenderam fazer isso e o que mais? Na primeira apresentação eu abri o olho, na outra eu fiz uma dancinha (risos), só sabe Deus o que eu vou fazer na próxima (risos).

Como são os exercícios vocais que vocês realizam?

Ah, a gente faz vários exercícios e aí geralmente a Simone ou os outros professores falam "Olha, esse exercício aqui ajuda a trazer a voz mais pra frente" ...

O que seria voz pra frente?

Quando a gente canta e, por exemplo, a gente tem uma sensação mais frontal. Mais na sensação, mas aí por entender, por conta do processo, é onde não fica tão subjetivo. Porque antes eu perguntava: "Você acha que está meio anasalado?" E aí se pessoa dissesse, então, eu pensava "Ah, então, está na frente". E agora eu já não tenho mais essa dificuldade. Eu tenho essa sensação e aí eu consigo entender o que é que eu estou fazendo, consigo sentir. Então, o exercício vai ajudar a você. E aí o Thiago me explicou como é que funcionava. Às vezes, eu

tenho uma dificuldade de entender ainda o que é que está acontecendo. Mas agora, dependendo do momento quando eu sinto que a voz saiu melhor, eu ouço e aí eu sinto que está encaixada, muito... não sei explicar. Mas dá uma sensação assim, consigo entender pelas sensações dos exercícios.

Você sente que os professores conseguem ter uma unidade no jeito de ensinar? Porque vocês têm vários professores...

Assim, eu não digo que a metodologia seja muito próxima, mas sempre as matérias acabam se interligando de alguma maneira. A gente está fazendo teoria agora e percepção. Percepção nem tanto porque percepção é mais Pozzoli, tem tudo aquilo da rítmica e tal. Mas a gente também está cantando intervalos menores e aí a gente já consegue identificar quando estamos cantando uma música e a música é em menor. E aí se a gente faz, por exemplo, a gente está fazendo sambas e aí tem a divisão do samba que é a divisão que a gente usa na aula de violão, que é a mesma que a gente usa no Pozzoli que aí vai chegar uma hora ou outra na aula de técnica, por exemplo, que aí o professor vai falar: "Olha, vocês vão cantar assim e esse tipo de música não dá para ficar usando voz de cabeça o tempo inteiro porque não combina com esse estilo". Então, as coisas elas sempre acabam se casando. Às vezes, com maneiras diferentes de explicar, mas no final a gente sempre consegue executar.

Mas especificamente em relação aos professores de canto, você sente que é uma coisa unificada entre eles?

Sim, acredito que sim! Ano passado nem tanto porque a gente passou bastante tempo mexendo com a teoria da voz. Isso em relação a técnica vocal. E a gente tinha a explicação da professora, mas era um pouquinho mais refletivo, mas aí quando a gente começou a cantar na aula de técnica, a gente começou a fazer os exercícios com canudinho e tal, exercícios de respiração, aí tudo se encaixou. Tudo fez sentido, clareou!

Você falou vários termos: cabeça, os ajustes do aparelho fonador, ressonância. Que termos são utilizados com mais recorrência nas aulas?

Olha, aí também vai variar muito da pessoa.

Você sente que os termos são comuns ou cada professor tem seu conjunto de termos mais recorrentes?

Ah, não! Quanto a isso eles são comuns. É que para cada pessoa tem coisas que essa pessoa vai ter que fazer ou parar de fazer, mas geralmente eles entram em um consenso até nisso. Como: "Olha, isso aqui eu acho que não está legal" e aí nisso eles usam a mesma terminologia.

Como é que você vê a questão da avaliação? Você tem clareza dos critérios pelos quais é avaliada?

Sim, por conta do termo. Por exemplo, bossa nova, suponhamos ou pré-bossa tem algumas características para cada um deles. Então, de acordo com aquilo a gente é avaliado assim: se está atendendo aquelas características, mas sem que tenhamos virado uma cópia do cantor. Preciso continuar com a minha identidade, mas eu preciso saber aplicar os elementos daquele estilo musical.

Então, você sente que é uma demanda mais ligada com a linguagem de gênero do que especificamente aos aspectos vocais?

É sempre relativo a isso, se você respirou direito se você conseguiu ... na verdade tem as características do estilo e a gente vai fazendo os exercícios, a gente vai respirando, mas para que aquilo saia corretamente. Então, você respirou direito, mas "Por que que eu perdi o folego aqui?" "Você está cantando, mas perdeu o folego, por quê?" "Por que você desafinou, você desconcentrou?" Sabe, então, é sempre voltado para o que a gente está fazendo para àquilo dar certo.

Você sente que você tem clareza de para qual rumo eles estão trabalhando as vozes de vocês?

Eu acho que isso é mais implícito. Por exemplo, professor está explicando alguma coisa e diz: "Vocês estão aprendendo isso porque irá ajudar vocês com isso." Ou "A intenção é que vocês saiam daqui pessoas aptas para dar aula ou para cantar e tocar", por exemplo, que vocês saibam as técnicas e que vocês saibam aplicar, não que vocês saibam tudo, mas que vocês consigam ter uma identidade, o que se aplica a você para você conseguir utilizar. Então, não é exatamente um lugar, mas estamos te dando uma base pra construir a partir disso.

Você sente que a formação é uma coisa mais individual ou coletiva?

Então, eu acho que a gente trabalha um pouco das duas coisas porque a gente tem aula de coral e nela meio que a gente se obriga a, por exemplo, timbrar.

E nas outras aulas?

Então, é mais individualizado, mas aí a gente pega algumas lições que talvez se apliquem na gente. Por exemplo, tem pessoas na turma que tem dificuldades bem grande de afinação e os professores sempre falavam: "Fulano, você não está fazendo isso direito, você precisa corrigir aquele som. Isso serve para vocês, caso vocês precisem". Ou seja, cada dica que o professor dá para alguém direcionado, ele repassa para a turma toda. E, então, no momento de cantar a gente aplicava aquela dica.

Você sente que tem liberdade para escolher como quer cantar e interpretar o repertório?

Na verdade, eu acho que a única coisa que eles pedem pra gente relacionado ao jeito é para a gente consiga não exagerar. Então, tem casos em que o professor perguntava: "O que está acontecendo, você tem que tentar tirar isso" Porque além de machucar, não condizia com o período que a gente estava cantando. Então, tem um pouco esse lado em relação ao estilo, "A gente vai trabalhar isso aqui agora, isso aqui agora é deste jeito", depois você pode até colocar uma característica sua, mas você tem que primeiro entender como que isso funciona. Então, a gente é limitado, mas também não tanto.

E como é que você vê a relação professor-aluno aqui na ETEC?

Eu acho que essa relação é boa, no geral. Óbvio que, às vezes, tem um professor que difere. Mas, de maneira geral, a gente consegue se relacionar bem com os professores. Eles são muito acessíveis para tirar dúvidas. Às vezes, até mesmo fora da ETEC, a gente manda mensagem. Algumas vezes, não respondem porque não tem muito acesso às redes sociais e acabam não vendo, mas se procurar pelo corredor e pedir uma explicação, eles são sempre muito solícitos. Nunca vi ninguém se negar de explicar alguma coisa. Às vezes, eles falam "Passa lá na minha sala que eu te explico, te ajudo, te passo o material".

Quais habilidades você acha necessárias na formação de um cantor popular?

Antes de qualquer coisa, eu acho que precisa de consciência do que você está fazendo. Exemplo, eu sou cantora e um cantor precisa saber a música, precisa entender um pouco de como funciona a melodia. Antigamente eu achava que era só chegar e cantar. Por exemplo, o playback está pronto. Então, é só eu chegar dar play e cantar. Então, hoje eu vejo que a gente precisa ter uma consciência do corpo inteiro, entender um pouco de melodia, saber partitura porque ajuda, saber de intervalo, consciência do corpo também.

Como que você faz essa avaliação geral da formação aqui da ETEC?

Eu acho que talvez falte tempo para algumas aulas. Algumas aulas deveriam durar mais ou ter mais vezes na semana. Para a gente poder conseguir organizar algumas coisas na mente, firmar aquilo, quantidade de encontros que a gente tem, por exemplo, de técnica. Eu acho que a gente deveria ter dois dias de técnica na semana. A aula é boa, o professor é bom. Óbvio que aquilo, se eu me encontrar com ele e falar: "Professor, me explica", ele vai me explicar. Então, nesse aspecto, assim, algumas aulas são muito boas, mas elas são poucas.

O que pra você é técnica vocal?

Olha, eu acho que é um conjunto de saberes, que vão me ajudar a conseguir ... sei lá... me faltam palavras... (*gesto*)

Manipular?

Não digo nem manipular, mas assim, não é nem chegar aonde eu quero, não é isso. Mas acho que a técnica vocal é um conjunto de coisas que a gente vai desenhando, delineando, construindo e que ajudam a gente a fazer o que a gente gosta direito. É igual uma pessoa que faz halterofilismo, se o cara gosta muito de levantar peso, mas ele não treina, ele vai se machucar. Então, a técnica vocal é isso, é tipo um treino que a gente vai aprendendo, aprendendo, aprendendo até fazer. Porque, no começo, a gente fica pensando muito e quando a gente treina muito, isso se torna automático. Então, chega, aprende a letra se precisar, entende da melodia, do resto ‘tá’ tudo aprendido. Então, acho que é um conjunto de coisas que a gente treina pra poder conseguir fazer direito o que a gente gosta.

OLIVIA PREZOTTO MOZZONE

23 anos

Aluna da ETEC de Artes: 1º semestre

Entrevista realizada em: 21/05/19

Me fala um pouco de como foi a sua história com a música.

Assim, meu irmão e meu cunhado, eles sempre tocaram guitarra e quando meu irmão foi morar fora, ele deixou a guitarra dele comigo. Aí eu ganhei um violão quando eu tinha uns 12, 13 anos, foi quando eu fui fazer aula. E aí começou! Eu sempre gostei muito de música, eu imitava os artistas assim e tal. E eu sempre gostei de cantar, quando eu era criança eu cantava muito, muito, muito. Só que aí eu fui indo para os instrumentos e eu fui deixando isso de lado. Eu fui meio que esquecendo. Só que às vezes quando eu cantava eu falava: "Ai bonito né... eu gostei" E aí eu fui testando vários instrumentos, fui para o piano também, depois para o órgão.

E aí, assim, eu sempre gostava, mas não tinha aquele: "Eu quero estudar isso", entendeu? "Eu vou me dedicar porque eu estou achando muito legal". Eu nunca me dedicava o suficiente, até na parte de teoria. Aí eu comecei a pensar e falei: "Cara eu acho que eu sempre gostei de cantar." E nunca botei fé nisso. Aí eu entrei no coral pra testar, fiquei 4 meses, testei, gostei. Saí porque era muito longe de casa. Gostei aí falei: "Tá, já sei que eu gostei, vou fazer aula particular." Fiz aula particular aí eu falei: "Gostei mais ainda, eu quero mais!" porque eu sinto que eu preciso dessa cobrança pra eu efetivar mesmo a evolução. Aí eu falei "Ah, vou procurar um técnico". Aí eu sempre pergunto as coisas no facebook. Tudo que eu quero, meus amigos me respondem. Aí eu joguei lá "Alguém sabe algum curso técnico de música, de canto?" Aí me falaram da ETEC. Aí eu pensei, vi que era diariamente, mas eu já estava pensando em começar um outro tipo de coisa, ao mesmo tempo que eu estava terminando a faculdade. Aí eu vim fazer a prova e foi basicamente isso.

Que vozes você tem por referência em seu canto?

Eu gosto muito de MPB assim em geral. Uma grande influência para mim é a Gal, o Milton eu ando ouvindo muito Gil também. Atualmente, eu gosto do que ele fala mais assim, vamos dizer. Quem mais? deixa eu pensar .... Gosto muito da Joyce também. Que eu lembre atual que vem na minha mente rápido são eles basicamente.

Que qualidade vocais assim você mais admira? Ou o que você ouve em uma voz que é o que mais te agrada?

Eu gosto muito das dinâmicas, quando a pessoa sai de uma coisa grave, baixinha e explode do nada. Os vocalizes também como o Milton faz, que parece que é uma coisa que vem assim. Às vezes, eu falo que "Cantar é vomitar a sua alma" e o Milton faz exatamente isso com aqueles vocalizes. Você entra em uma atmosfera diferente. E, às vezes, uma rítmica diferente também.

Então, você diria que são mais essas explorações vocais assim?

Isso! Eu gosto muito da mistura de estilos, como o Gil faz, mistura bebop com samba, eu adoro isso. Então, quando tem essa mistura, esse brincar em geral de certa forma.

E o que você considera uma defasagem na voz?

Eu acho que de certa forma uma imitação, não sei explicar. Tem certas vozes que eu ouço que eu falo: "Tem trinta pessoas que cantam desse jeito, exatamente desse jeito". E eu acho que é uma falta de personalidade. Não sei, não sei se isso é julgar o timbre da pessoa, mas eu acho que é o jeito de cantar mesmo, que aí fica tudo meio igual. Tem umas vozes que você ouve e você fala: "Já ouvi muitas pessoas cantando desse jeito" ou um jeito muito pop de cantar. Aquelas meninas que cantam com a voz fofa, que parece um bebê assim, eu acho muito feio (risos) eu não gosto!

Para você, como é a qualidade vocal das vozes no canto popular brasileiro?

Pelo que eu ando aprendendo... é que depende. Eu acho que é bem articulada. Às vezes, um pouco perto da voz falada, mas não necessariamente. Porque, tipo a Gal, ela faz umas coisas tipo malucas assim. O Milton também, e tem muito ritmo também eu acho. Tem todo um gingado eu acho nessa questão da voz brasileira.

Você acha que a aprendizagem do canto popular em escolas acaba por formatar as vozes?

Era um medo meu, eu pensei: "Se eu for fazer um curso eu vou perder uma suposta identidade?" Mas eu acho que depende. O que eu percebo aqui na ETEC é que tem pessoas que já vêm com uma identidade muito forte e que a ideia é limpar isso no começo justamente pra pessoa poder usar as diversas tipos de vozes e não cantar tudo da mesma forma. Tem pessoas na sala que até a professora já falou "Parece que você canta todas as músicas iguais. Então, a gente tem que tirar esses seus vícios pra que você possa aprender a cantar de fato sem nada, uma voz limpa - que eles chamam de branca, reta - e depois ir adicionando coisas pra vocês ter essa oportunidade de brincar com isso". Mas eu não sei, eu acredito que pode ter essa possibilidade de você conhecer várias coisas e saber mexer com isso. Por exemplo, aqui na ETEC tem um terceiro módulo que é uma matéria que é de identidade, que eu tenho muita

curiosidade pra saber o que acontece lá. (risos). Mas, eu acho que não, não necessariamente, depende muito!

Se você pudesse falar um pouco de como é o caminho de formação aqui na ETEC como que você vê isso?

Eu vejo como no começo é: "Vamos te ensinar e te dar técnicas para você não se machucar podendo cantar com saúde. Vamos tirar seus vícios, caso você já os tenha e aí você vai aprendendo e aprendendo e no meio acredito que aprendemos algumas técnicas, seja do canto popular ou não". E no fim é "Agora vamos encontrar quem é você!" porque eu sempre vi o canto essa coisa de vomitar a alma. É uma coisa muito pessoal, tem essas inspirações que me lembra muito Yoga. Então, acho que o cantar tem muito a ver com a autodescoberta mesmo e no fim eu acho que tenha esse momento específico.

O que pra você é técnica vocal?

Acho que são formas de lidar com o corpo que te ajudam a cantar sem se prejudicar.

E como que você vê que são desenvolvidas essas técnicas com vocês, através de que metodologias, quais exercícios. Como é que é?

A metodologia em si eu não sei se tem um nome ou se é algo específico, mas são exercícios com os músculos que são no abdome, no diafragma, expelindo bastante o ar. Exercícios andando na sala com ar dentro, pra você entender o que é esse apoio, o que é você deixar esse tônus essa musculatura mais rígida para que sua voz tenha um... para que seu ar tenha uma sustentação pra você conseguir lançar sua voz pra fora. Por enquanto, eu vejo assim.

Mais relacionado a respiração?

Sim, com certeza.

Vocês têm aulas com diversos professores e não necessariamente eles têm a mesma metodologia. Como é que você vê essa questão?

Eu particularmente consigo entender a conversa entre eles, assim, entre as disciplinas que cada professor dá. Tem pessoas que eu já percebi que não. Por exemplo, uma pessoa falou tônus a pessoa ficou: "O que é tônus?" E eu já entendi que era essa questão da sustentação, de você ter essa postura, entendeu? E não só postura por estar reto, é essa sustentação. Então, pra mim, meio que eu já venho na minha vida trabalhando com corpo, com Yoga eu entendo e consigo assimilar e porque acho que talvez muito tempo tentando algo dentro da música, eu consigo assimilar com maior facilidade o mundo que a ETEC me proporciona.

Que termos são mais recorrentemente utilizados pelos professores?

A o apoio, apneia, intercostais... acho que são esses termos assim que são muito ditos, a questão da afinação. Acho que é isso que vem na minha mente agora, rápido.

Como é que você tem entendido as questões que eles falam a respeito de ressonância e de fonação?

Eu não entendo muito bem. Eu vejo isso... eu entendo como, sei lá, ressonância é algo que vai com as sensações, né?... onde é que está ressoando. A Geni fala muito isso: "Sente onde é que está soando, esse jeito de cantar." E aí eu tento prestar atenção. O que é a ressonância em si eu ainda não entendi muito bem. Às vezes, eu entendo como algo que vai preencher, um som como se eu fosse preencher a boca e sair. Algo mais do tipo. Fonação eu não sei, eles não usaram.

Você sente que as disciplinas do curso caminham juntas, são integradas?

Eu acho que são integradas. Eu acho que um conversa com o outro. Assim, tem momento em que está havendo algo em uma aula e aí em teoria a gente fala: "Ah, 'tá' agora entendi" Eu acho que se conversam.

Como você tem sentido as avaliações da ETEC?

Eu acho algo muito tranquilo. Acho que como eu estou em faculdade, eu acho bem tranquilo. Eu acho que a avaliação ela é meio que trimestral, tem uma e tem a última. Pra saber se você melhorou para ver a nota final, mas tem as de práticas em si. O que acontece é que as de canto, cantar mesmo, por exemplo, em performance a gente acaba indo pior na prova, porque é prova, mas a professora viu que semana passada a gente foi melhor, por exemplo. E às vezes por questão de ser uma prova a gente fica mais nervoso. Aí tem matéria que é um trabalho. Tem matéria que o professor falou: "Que nota você se dá? Você está estudando? Se avalie!".

Nas avaliações de canto, de técnica e de performance, você sente que os critérios de avaliação são claros?

Técnica vocal sim, performance não. Não sei!

O que você vê como critério de técnica vocal?

Questão da afinação, porque como são de certa forma vocalizes, solfejo melódico e mais um outro nome. Então, tem essa questão da afinação. Eu lembro que na minha primeira prova a professora falou: "Olivia, você não está mantendo a afinação." Quem está mantendo é a outra pessoa que está na sua dupla, você não está mantendo. Então, é isso.

É em dupla a prova?

Isso. Agora as provas serão em duplas também, e eu acho que serão três solfejos... dois solfejos, vai sortear uma das escalas pra fazer a escala, dó ré mi fá sol lá si ... *(cantando)* escala e arpejo e a gente estava cantando "Berimbau", então, será em quartetos a prova.

Arranjo a quatro vozes?

É, vai ser soprano, contrato, tenor e baixo.

E na parte de performance como é a avaliação?

Cantar (risos), a gente canta.

Escolhe a canção que vocês têm trabalhado ...

Isso e canta como se fosse uma avaliação.

Você sente que há um rumo estabelecido em relação ao que se deseja chegar com a formação vocal?

Em performance sim e não. Porque, assim, não exatamente lá. É que cada voz vai ter sua particularidade. Então, você canta e a professora fala: "Você tem que melhorar isso, isso e isso. E para melhorar isso você faz */x/, /y/* e */z/.''* A gente faz em casa, traz e ela vê se melhorou ou não e vai baseando a nossa nota nisso. Esses estudos em casa, assim, que é como eles se baseiam com os resultados.

E nas outras disciplinas?

Em técnica vocal é meio que isso também. Tanto que a gente vai ter a prova ... Ah, eu confundi a prova coral com a de técnica. A que eu falei é coral, de solfejo. E a técnica é cantar as músicas que a gente está fazendo mesmo. A gente está cantando essa semana pra ela falar as correções e aí semana que vem é que vai ser a avaliação. Pra ela ver se a gente corrigiu também. Aí é o mesmo processo também da performance.

Como é que você vê a relação professor-aluno?

Eu acho muito boa. Aqui eu me sinto muito horizontal com os professores. Claro que tem uma exceção que em todo lugar tem, ninguém é perfeito. Mas eu acho que em geral é a primeira vez que eu sinto uma, não sei se por questão de maturidade minha, mesmo, mas eu acho que eu sinto uma relação horizontal com os professores. Eu sei que eu posso chegar com uma amiga e falar com eles. Em outros lugares, na escola eu nunca senti isso, na faculdade eu nunca senti uma relação assim, sabe? Mas aqui eu sinto que eu tenho uma liberdade muito grande com eles assim que é muito bom!

Você sente que há uma flexão do repertório ou da técnica para a individualidade de cada um?

Agora no começo, eles tiram alguns vícios que não são da música popular, tipo, melisma, glissando, umas coisas da música pop norte-americana principalmente. Eles querem tirar justamente porque na MPB assim, bossa, esse tipo de coisa não tem isso. Na MPB mesmo sem misturar com Rock'n Roll, sem as misturas, por não ter isso eles tiram pra depois ir colocando nos momentos certos, pra você saber usar a tua voz. Então, às vezes, acontece de, por exemplo, uma amiga queria fazer a versão de uma música que ela ia fazer na versão do Gil, a professora pediu pra ela fazer na versão da Elis, pra ela trabalhar mais os graves. Então, tem.

A gente pode escolher uma música, mas às vezes a interpretação a professora pode indicar por achar que alguma coisa vai ser melhor.

Como você vê a questão da formação vocal nas coletivas?

Eu acho legal ser coletiva porque você vai perdendo a vergonha, você vai se soltando mais. Eu acho que nós somos atendidos individualmente. Só que, como eu falei, às vezes dependendo da dificuldade de cada um, não é atendido da forma que seria necessário. Por exemplo, tem pessoas em violão que acabam tendo muita dificuldade, e acaba sendo muito rápida a aula. Tem pessoas que, como eu na aula de canto, não tem tanta prática do canto. Então, não tem tempo de ficar arrumando nota por nota e às vezes não sabe onde é que está errando. Não tem esse tempo em sala para fazer essas correções.

Você sente a abordagem, por ser coletiva, favorece que vocês cantem mais juntos ou o processo é mais individual?

Acho que os dois. Acho que não necessariamente favorece o cantar coletivo como não só individual, porque surgem as vontades de fazer duplas. A gente se acompanha muito, abre voz, etc. E é uma vivência muito legal, enriquece muito a música, quanto também de cantar sozinha, que também super acontece!

Vocês fazem um trabalho aqui na parte de performance que passa pelas épocas da música popular brasileira. Você sente que este trabalho por si só é capaz de formar as vozes ou isso teria que ser especificamente ligado a um trabalho de técnica vocal?

Não, eu acho que isso tem a capacidade. O que eu sinto falta talvez de mais ou tempo ou de mais aula da prática vocal, por exemplo, nos anos 2000 o que a gente pegou foi de atualmente até anos 1990. Eu acho que devia ter de 2019 a 2010, de 2010 a 2000 de 2000 a 1990 e aí indo pra baixo e ter a possibilidade de pegar umas duas músicas em casa época. Às vezes, até tem só que isso depende da sua dificuldade. Tem pessoas que já cantam há 10 anos que já fazem uma música que fica ótima. Então, ela pode pegar até três músicas numa época. Já eu, não! Eu fico em uma música a época toda pra chegar e começar a ficar bom. E ainda não é 100% e é o que eu sinto falta. De explorar mais, ter a oportunidade de explorar mais cada época.

Que aspectos você considera importantes na formação de um cantor popular?

Atualmente, eu vejo a teoria musical e a leitura de partitura muito importantes, porque eu vejo que é o que liga todos os músicos. Essa leitura, essa parte teórica. Acho que é legal, como eu falei, de passar por todas as épocas e entender os tipos de cantos em cada época. A percepção, como eu falei, e eu acho que a aula que a gente tem de performance corporal, que é uma aula mais teatral. Acho muito importante, tem alunos que não gostam e eu fico: “Como

assim você não gosta?” E isso é tão importante, pessoa mais tímidas mesmo que não gostam, não gostam de se expor ou de: “Cria um jogo aí você agora.” A pessoa fica: “Meu Deus, não, de jeito nenhum!” E eu acho isso muito importante pra você ir se soltando mesmo, porque querendo ou não você está em um palco, você tem que estar aberto e exposto.

Como é que você faz uma avaliação geral da ETEC, o que é bom, o que está no caminho e o que falta?

Eu gosto bastante daqui, muito! E o que eu sinto falta é, assim, a gente pode fazer plantão aqui com o Natan, uma monitoria, mas eu sinto falta de um plantão mesmo, ter pessoas disponíveis pra te ajudar no que você precisar ou ter pessoas aqui pra tocarem para as pessoas. Porque eu tenho um amigo que faz canto a noite e ele está vindo a tarde tocar para a turma porque falta instrumentista. Então, eu vejo que falta esse tempo assim, parece uma coisa muito de São Paulo, tudo meio sem tempo, meio corrido. Uma dedicação um pouco mais especial para as individualidades e dificuldades de cada um. Seria maravilhoso se eu pudesse fazer só ETEC, mas como eu também não tenho esse tempo para estudar só para as coisas daqui, acaba ficando um pouco mais complicado.

VINICIUS ZANELI MAGANHA

37 anos

Aluno da ETEC de Artes: 1º semestre

Entrevista realizada em: 29/05/19

Pra começar, me conta um pouco sobre sua caminhada com a música.

Eu comecei tocando violão com mais ou menos uns dez anos de idade. Eu peguei uma guitarra, mas não sai para estudar, comecei a brincar em casa e tal. Com doze anos eu ganhei um violão e comecei a estudar. Fui estudar com professor particular e basicamente ele passava só música cifrada e tal e desde o começo eu tocava e cantava. Daí começou o lance de cantar, mas eu nunca tinha estudado canto. Agora na ETEC é a primeira vez que eu estudo canto. E a partir dos doze que eu comecei a tocar, eu comecei a brincar com algumas bandas assim, bem brincadeira de moleque que ao invés de juntar para jogar bola, a gente juntava par tocar, fazer um som. E aí vai começando a gostar da coisa, com uns quinze, dezesseis já comecei a montar as minhas bandas, mais legalzinha, que a gente já ensaiava com mais constância e tal. E com dezessete anos mais ou menos foi quando eu começar a tocar ganhando cachê, um lance mais profissional.

Comecei a ganhar cachê tocando mais em barzinho. Com banda eu continuei tocando bastante tempo, mas sem ganhar, muito aquele esquema de rock´n´roll, de molecada. Então, paralelo a isso eu fazia barzinho, fazendo MPB, violão e voz. Daí depois de um tempo eu fui fazer, em Araraquara, ciências sociais, na UNESP, nada a ver com música e daí lá eu montei um grupo de MPB que se chama Cambaio que inclusive tem até hoje. O grupo está fazendo quinze, dezesseis anos. E daí foi que eu comecei a trabalhar só com música. Num certo momento da faculdade, eu estava inclusive dando aula de história, geográfica, até de matemática eu dava aula, mas eu acabei largando e falei “Vou só me dedicar à música” porque aí chega um momento que choca as coisas quando você mistura tudo. Aí eu optei pela música e desencanei da área academia e fiquei só tocando.

Daí desse período que eu tive mais contato com músicos profissionais e fui desenvolvendo um pouco mais musicalmente, tocando com uma galera mais séria assim. E daí, por volta do final de 2010, eu fui trabalhar em navio. Eu fiquei quatro anos trabalhando em navios. Foram seis contratos nesses quatro anos. Eu intercalava Brasil e Europa. Foi o primeiro

trabalho meu só como cantor porque eu estava, a princípio, num grupo de samba no navio. Eu estava tocando cavaquinho e cantando. Depois, eu mudei para violão e voz e daí quando eu fui para a Europa pela primeira vez com a companhia, com uma turma de Madrid, eles precisavam de um cantor e me chamaram. Eu comecei a trabalhar só como cantor nas temporadas europeias e no Brasil eu voltava tocando e cantando.

Depois de trabalhar no navio que eu tive vontade de estudar canto. Eu fiquei um tempo e quando eu voltei do navio em 2014, eu fiquei um tempo fazendo Sesc e Sesi com o Cambaio e quando eu cheguei em São Paulo falei que agora não iria mais fugir, iria estudar canto. Acabei prestando ETEC e entrei aqui para desenvolver, aprender técnica, aprender respiração, pegar mais repertório. Então, resumindo foi mais ou menos isso.

O Cambaio faz que tipo de som?

O Cambaio ele acabou virando uma banda de samba rock. Quando ela começou, ela era uma banda de MPB, a gente não rotulava muito também. O nosso show tinha desde samba, samba rock também, mas tinha xote, a gente tocava de tudo, era bem misturado. A gente tocava muito no meio universitário e os eventos universitários que a gente tocava na época que começou o Cambaio que foi 2005, o pessoal ouvia muito MPB e samba. Então, ouvia muito Paulinho da Viola, Chico Buarque. Então, basicamente era esse o repertório. Hoje em dia, já faz um tempinho que acabou virando uma banda de samba rock. Então, a gente mistura, coloca elementos de música latina, coloca coisas de baião no meio, mas não deixa de ser samba rock. Samba rock é o nosso carro chefe.

Como você diria que é a voz na música popular brasileira, esteticamente?

É bem difícil de responder. Quando eu comecei a cantar, eu tinha muito vício de rock n' roll porque quando eu era moleque, onze, doze, treze anos eu só ouvia rock'n'roll e depois um pouco mais tarde assim, lá do meio para o final da adolescência que eu fui ouvir MPB. Então, quando eu comecei a cantar eu tinha aquela voz gritada e depois quando eu comecei a cantar música brasileira eu tinha vários desses vícios, eu cantava muito parecido com o rock'n'roll.

Quando eu comecei a entender um pouco mais a voz na música brasileira, a música brasileira mais recente porque mudou um pouco, um pouco não, né? Mudou bem, o jeito de cantar empostado, pelo menos as minhas referências de voz é um lance mais suave. Eu não sei se eu tenho condição de explicar isso tecnicamente até porque eu comecei agora. Essa linha mais Paulinho da Viola, quase que falado, não sei se veio a partir da bossa nova ou um pouco antes ali, esse lance de cantar mais tranquilo e eu vejo a música brasileira muito nessa linha.

Talvez, assim, de uns tempos para cá tenha entrado muita influência do gospel, do neo soul, que está colocando a voz para um outro lado, com mais melismas. O pessoal parece que voltou a gritar, voltou não porque eu acho que a música brasileira nunca foi gritada, era mais empostada, talvez mais influência do lírico. Mas a galera está usando muita influência estrangeira hoje para cantar as músicas brasileiras e eu, pelo menos tento não ir para esse caminho. Tento fazer uma coisa mais dos cantores que são mais referências para mim, tipo Paulinho da Viola, o Chico, que pouca gente considera como cantor, o pessoal duvida da capacidade dele como cantor, mas para mim é uma referência de voz. Edu Lobo e outros assim.

E que características vocais você mais aprecia e também as que considera como defasagens?

As que eu mais aprecio, eu acho pelo cantor, vendo hoje a pessoa cantando eu acho que é mais difícil você cantar suave do que você ter vozeirão. E parece que até é meio que ao contrário, porque normalmente a galera gosta de ouvir vozeirão. Não sei porque todo mundo está cantando assim. Então, eu acho talvez mais difícil você saber suavizar, saber os momentos de suavizar. Mesmo uma música forte ela tem os seus momentos lá que você coloca um pouco mais de pressão, no geral eu acho que não é aí, assim. Eu gosto muito mais de ouvir alguém cantando mais afinadinho, mais tranquilo do que alguém que só grita e às vezes tem até uma voz bonita e tal, mas para mim não é tão interessante.

A defasagem eu acho que é esse de lance de ficar colocando um monte de floreiros, esse monte de melismas na música brasileira. Eu sou bem aberto a mistura de colocar, mas parece que descaracteriza um pouco. Hoje em dia estou vendo vários cantores que estão fazendo isso como regra basicamente. Eu tenho uma teoria meio sociológica para isso que o aumento das igrejas evangélicas em várias comunidades porque isso aconteceu com o pagode também. A partir dos anos 1990, quando o pagode começou a dialogar um pouco mais com o soul e o gospel, a gente até brinca nas rodas de samba, o cara que canta meio chorado. E eu acho que isso pegou vários estilos. Eu citei o pagode, mas a MPB está cheia também hoje. E uma coisa que eu acho estranha também, além desse lance dos melismas e um lance de infantilização da voz. Eu estou vendo vários, eu não sei direito o nome deles, a menina que canta Trem Bala, parece uma coisa muito infantil. A minha namorada que é cantora também, ela brinca que ela fala que talvez isso tenha começado de forma mais sutil na Marisa Monte. Marisa Monte é uma excelente cantora, tem um repertório super legal, mas talvez esteja ali a sementinha da infantilização da voz. Esse lance de ser infantil também é uma coisa que não me agrada muito.

E por que você escolheu a ETEC para estudar?

Na verdade, eu estava procurando alguma escola que fosse gratuita para estudar e eu quando eu vi a ETEC eu achei interessante porque é um curso técnico. Eu não vou ter duas vezes por semana ou uma vez por semana técnica vocal. Aqui a gente tem outras disciplinas que eu acho interessante, que eles chamam de componentes, que são interessantes. E também por conta do certificado porque a gente que trabalha com música, em algum momento a gente tem que atirar para algum lado profissionalmente falando e com o certificado. Eu acho que de repente é mais fácil de eu arranjar, por exemplo, se eu precisar dar aula de canto depois que eu estiver formado, que tiver mais experiência nisso. O problema de aula de música hoje em dia é que todo mundo é professor. Eu acho que é legal você ter algum diploma, pelo menos mostrar, eu estudei em tal lugar, conservatório. E eu achei até que interessante.

Eu quando eu estava prestando eu fiquei em dúvida entre a ETEC e uma outra, eu pensei em Tatuí, só que eu não queria ficar viajando. Depois que eu trabalhei em navio eu peguei trauma de viagem. Então, eu quero ficar em um lugar só, quero viajar o mínimo possível e aí acabei vindo para a ETEC. Eu não sou de São Paulo. Eu estou aqui há pouco, há um ano e meio mais ou menos aqui. Então, eu não conheço muitas coisas. Depois que eu entrei aqui, eu conheci a EMESP, eu conhecia a ULM antes, mas eu não tinha conhecimento da EMESP. E fui dar uma olhada no site da EMESP depois que eu entrei aqui e tem vários cursos que tem uma limitação de idade. Eu achei interessante a proposta da ETEC, eu acho que até deveriam existir mais escolas assim, tipo pública, de artes, não só de música, de canto, regência, composição, voz, de arte em geral, dança. Quase não tem, tirando universidades, ensino superior, mas ensino técnico eu não sei se tem outras.

Falando um pouquinho agora da questão das aulas de canto, você consegue ver uma alguma metodologia específica de canto sendo utilizada pelos professores?

Eu sinto que parece que os professores, pelo menos os que eu estou tendo agora de canto, que são duas professoras a Geni e a Raquel, às vezes a gente tem aula com a Simone também porque acabou juntando as turmas, mas oficialmente é a Geni e Raquel. Parece que elas dialogam bastante, a Geni ela passa mais questão de técnica, respiração e a Raquel ela passa performance. Mas quando a Raquel entra nessa área de técnica é bem... parece que está dialogando bastante com o que a Geni passa para a gente. Coisas assim, eu nunca... é difícil para quem já canta há um tempo porque você já vem cheio de vícios. Parece que você tem resetar e começar do zero e ir se reconstruindo, mas assim, ambas passam basicamente as mesmas coisas, é questão de corrigir respiração, sustentação.

Como a Raquel não passa muito esse lance de exercício. Então, eu não sei como seria, qual seria a metodologia dela nesse sentido de técnica. No caso da Geni, ela veio do canto lírico.

Então, ela fala bastante da escola italiana e da escola alemã. Inclusive ela especifica alguns músculos e que ela fala que esse não é muito utilizado na escola italiana. O belting é uma coisa mais mista de voz de cabeça e peito, que é utilizado mais em musicais, eu não sei direito. O belting é uma coisa que a gente não escuta falar aqui, pelo menos nas aulas que eu tive até hoje ninguém fala sobre isso. Algumas coisas que eu acho que são mais voltados para o lírico que a Geni passa, o esquema de cantar em apneia. Porque assim, você vê o canto popular, tipo se você vai cantar samba, eu participo muito de roda de samba e escuto muito samba em casa. Então, é difícil você imaginar samba sem ter um pouco de ar na voz, eu acho que faz parte da interpretação. Acho que a gente enquanto estudante de canto, tem que se preocupar com o lance da técnica não engessar muito.

Você acredita que o ensino formal de canto formata as vozes?

Eu não acho que formata, na verdade acho que depende muito da pessoa. Acho que se a pessoa tiver bastante consciência do que ela vai cantar, eu acho que não vai engessar. Às vezes, pega uma pessoa completamente sem personalidade e aí ela vai fazer exatamente o que passam para ela. Eu acho que na música é assim também. Você vê um pessoal tocando... eu acho que é meio preconceituoso o que eu vou falar, que eu ia falar do pessoal do erudito. Teve uma vez que eu estava lá em Tatuí inclusive, que tem um pessoal, eu estava com um guitarrista, o Ge que é do Jazz, e daí ele zoava muito o pessoal o erudito nesse sentido. Ele abriu uma porta uma vez e tinha uns caras estudando sopro e ele abriu a porta e falou: swing ninguém quer, tipo brincando. É mentira isso, eu sei que é. Mas, assim, eu acho que tem gente que... se não tiver muita personalidade fica meio quadradinho, mas não acho que é o caso não.

Você vai desenvolvendo durante a sua história uma certa personalidade musical, um certo jeito de interpretar as coisas de acordo com aquilo que você escuta, do tanto de estrada que você tem. Eu utilizo muitas coisas que as professoras me passam, muitas assim. Tem coisas que se eu achar que de repente isso não ficou legal nessa interpretação, eu não sei talvez eu não vou ficar engessado naquilo. E elas são bem tranquilas com relação a isso. A Raquel uma vez já me falou alguma coisa nesse sentido. Ela disse que sabe que cantar samba é um pouco diferente dessa técnica crua que a gente está passando. Ela falou exatamente por isso, não é para ficar fissurado no lance de usar determinada técnica não. Vai na sua interpretação ali que é legal. Talvez você interpretar bem, talvez seja mais, a meu ver, seja mais importante do que simplesmente ser um cara extremante técnico, que faz a respiração certinho, faz tudo perfeito, troca os registros perfeitamente, mas às vezes você tem uma intepretação seca, sem sal.

Você acha que aqui na ETEC vocês têm liberdade para trazer a intepretação, estética de vocês para o repertório?

Eu acho que é assim, tem liberdade, mas é assim, por exemplo, tem algum pessoal que é um pouco mais novo, que eles vêm com muito vicio, o mesmo vicio que eu falei para você que eu tinha do rock'n'roll. Talvez quando você está nessa idade de dezessete, dezoito anos, você acha que aquilo lá é o seu jeito de interpretar e dificilmente nessa idade você vai ter o seu jeito. Acho que isso daí você vai conquistando. Eu vejo que as professoras tentam mostrar para a pessoa que é importante limpar e depois começar a trabalhar com esse lance da intepretação. E eu sinto que algumas pessoas que já têm uma certa estrada, que elas permitem um pouco você colocar um pouco mais da sua interpretação na medida em que você não descaracterize muito a linguagem musical.

A gente trabalha por épocas. Então, a gente começou de traz para frente. Começou em umas músicas mais recentes e depois foi passando para os anos 1990, 1980 e agora a gente está em anos 1970 e eu acho importante a gente manter essa linguagem como forma de estudo. Quando a gente chegar nos anos 1960, 1950 entrar ali na bossa, pré-bossa e até antes tal, eu acho importante a gente tentar fazer aquilo lá porque quando você tem um leque maior de linguagens daí você vai formar a sua intepretação, a partir daí. Mas eu acho importante essa lima que elas passam, ir podando, mas não podando negativamente, podando positivamente para falar vamos aprender isso daqui e depois a gente vai colocar a interpretação aí em cima.

Você consegue perceber uma rotina nas aulas de canto?

Sim. Na aula de técnica vocal eu percebo melhor, na aula de performance também tem, até que eu falei que tem traçado um plano ali só que às vezes por conta do calendário a gente muda. Por exemplo, a gente já há alguns dias está fazendo outras coisas além do que estava no cronograma que agora a gente teria entrado em nos anos 1970, só que tem as festas juninas a gente começou a usar essas aulas de performance para ensaiar a festa junina. Então, está mudando um pouquinho, mas tem sim.

A Geni ela começou passando, bem começo das primeiras aulas, só exercícios de respiração, na verdade ela começou com fisiologia. Para entender o nosso instrumento, que músculos que nós vamos usar e falando de trato vocal. Depois, começou com exercícios de respiração e conforme vão passando as semanas ela vai mudando os exercícios, como é a mudança de registros, eu acho muito legal quando alguém tem alguma dificuldade e ela passa alguma coisa específica e a gente vai entendendo esse processo. E é um processo, a meu ver, é processo difícil para quem nunca estudou isso. Então, como a gente está no primeiro modulo é uma coisa assim complicada de entender, mas que essa sequência que ela está dando está facilitando. Depois de respiração, de registros e tal, de como jogar a voz de um lugar para o outro, articulação também, trabalha bastante.

Como você vê essa questão dos registros, como foi apresentado?

Eu sou ruim com nomes, o lance do TA, esses nomes eu não sei direito. Mas, é, para mim é estranho falar assim, mas pelo menos nas aulas durante o exercício eu consigo, jogar, colocar a voz onde ela pede, mas eu não sei direito o que eu estou fazendo para chegar aí.

É mais sensação?

É, eu vou sentido e muitas vezes eu vou copiando o timbre. Às vezes, ela fala assim: "Eu não quero uma voz assim, eu quero assim", daí com o timbre eu já vou... eu fazia isso mais ou menos ouvindo música em casa, tentando imitar o jeito de cantar de algumas pessoas. Então, eu fazia, como eu sou compositor também, às vezes eu fazia uma música e queria brincar. "Vou fazer uma música à la Chico Buarque", aí eu tentava cantar. E eu não sei se isso ajuda porque talvez você tente achar a mesma região que ele canta e para mim vai mais intuitivo, conforme ela vai passando eu vou meio que no automático, ela passa conferindo e fala que está certo. Às vezes, eu fico até meio encanado, eu falo acho que eu vou conversar com ela, eu não sei, se tem alguma técnica especifica para fazer isso, porque para mim é até bom saber porque se eu for dar aula eu vou ter que explicar isso, mas não sei para mim é intuitivo.

Ela passa vários exercícios, exercício com a rolha, com canudo, várias coisas assim. E ela especifica, "Esse é para você jogar a voz aqui ou o que usa...". Ela fala que cada exercício é para você aprender onde está a voz e isso eu acho muito legal. Só que quando ela passa o exercício, antes de passar eu já sei mais ou menos onde é o lugar, onde você vai projetar, mas eu não saberia explicar como é que eu faço isso, mas eu sei mais ou menos o lugar. Tanto é que eu nem fico muito preocupado com essas dicas que ela dá. Daí ela passa para cada aluno, treina com a rolha, treina com isso e vai. E cada exercício que ela é passa é para um tipo específico de problema de cada aluno.

Quais ferramentas as professoras utilizam durante a aula?

A gente usa o laxvox no começo, mas foi mais uma dica, quem passou esse exercício foi a Raquel. A Geni passa mais exercícios com canudo, só para soprar o ar, canudo pequeno ou um pouco maior. A Raquel deu a dica do laxvox que é para fazer só um pouquinho e ela até falou que não pode passar de três minutos. Eu acho que é basicamente isso.

E depois a parte de repertório cada um se apresenta e ela vai dando o feedback?

É a parte de repertório, você tem a década e dentro dessa década o pessoal escolhe. Se a música não der para trabalhar legal, se a professora viu que não é muito adequada, ela sugere ou pede se você não quer fazer outra, sempre tem uma sugestão dos professores. Porque às vezes as pessoas pegam uma música muito simples, até harmonicamente e é importante a pessoa ter percepção harmônica. Às vezes, tem gente que fica perdido para cantar. Enfim, elas dão

essas dicas assim: “essa música é muito fácil, vamos escolher outra ou essa música é muito difícil, acho que não é o momento agora”.

Vocês cantam quantas canções no semestre?

A gente canta uma por década. Esse semestre a gente começou, então, no 2010, 2000, 1990, 1980, 1970 isso foi na aula de performance.

Então, todo mundo chega a tirar cinco músicas?

Cinco músicas. Nem lembro qual foi a primeira que eu fiz, eu não conheço quase nada de 2010, acho que alguém escolheu para mim, não lembro. E daí da Geni tem aula de coral também que ela tem um repertório a parte. Agora, por exemplo, a gente está estudando “Berimbau”. Ela passou “Minha Canção” do Chico, que é legal para a galera ver, porque a aula além de coral é de leitura também. Eu acho que de música mesmo foram essas duas, porque o resto foi Cânone, exercícios. Ela deixou a partitura do “Xote das Meninas”, talvez a gente faça aqui, mas vai ter que fazer até sexta-feira, vai ter que ensaiar, não sei se o pessoal vai pegar. Mas essa parte é da Geni, ela quem passou. Tem um arranjo para duas vozes e ela passou mais uma também, mas eu não sei se vai dar tempo de fazer esse semestre que é a “Canción con Todos”, não lembro quem é o compositor, que é o arranjo para quatro vozes. Eu acho que de repertório por enquanto é isso. A gente ficou um tempo trabalhando as músicas, ajeitando, corrigindo a respiração e daí muda a década já é outra música.

Você acha que a aula de canto, do ponto de vista dos objetivos, da formação vocal, ela é pré-definida em relação aos níveis ou você acha que isso é uma coisa mais subjetiva do processo de cada um?

Eu acho que é mais subjetiva. Analisando a minha turma, eu vejo, pelo menos eu vi um progresso muito grande, e, assim, eu vi alguns alunos do segundo módulo cantando com várias dificuldades e coisas meio básicas na música, coisas de afinação, de perceber se está cantando fora ou não e que eu achei meio estranho. Então, eu imagino que, assim, parece que eles caminham juntos com a dificuldade dos alunos, solidário com a dificuldade de alguns. Então, eu acho que é bem subjetivo sim.

Em relação as avaliações, você sente que há critérios objetivos definidos para o que está sendo avaliado na sua voz?

Eu não acredito que tenha definido. Entra no fato de ser subjetivo porque eu acho que a tentativa é de trabalhar com a pessoa de acordo com o ponto de partida dela e de acordo com as suas limitações.

Mas, por exemplo, na sua voz foram claros os critérios das avaliações que você já fez?

Eu acho muito difícil isso porque acho que a gente não consegue se ver tão bem. Como eu te disse, o pessoal da minha turma evoluiu muito. A primeira vez que eu vi o pessoal cantando, a primeira aula de performance que eu tive e que eu vi o pessoal cantando, eu pensei que isso ia dar trampo. E foi passando, no primeiro mês já foi melhorando e hoje já está... você nem imagina o que era antes. E eu não consigo enxergar muito bem em mim e o pessoal fala: "Você melhorou bastante, na questão de respiração".

Professores ou colegas?

Ambos, tanto professores, quanto colegas. Uma coisa que eu vi que eu melhorei, mas ainda tem que trabalhar bastante nisso, eu tinha muita dificuldade em entrar, na entrada da música e isso é basicamente técnica, assim de sustentar, você respirar, preparar para cantar e às vezes eu saia cantando. Mesmo quando eu cantava em navio, que tinham uns shows foda, era meio parecido com musical, tinha encenação, tinha o corpo de baile que fazia as cenas e a gente tinha que entrar correndo, catando, fazendo umas brincadeiras. Às vezes, eu sentia que eu entrava meio que assim derrapando e aí ia depois... E eu acho que essa parte melhorou bastante, não entrada da música, mas cada entrada, toda vez que tem uma parada que vai entrar eu tinha problemas com isso e agora eu estou melhorando bastante com relação a isso.

Eu estou mais seguro para cantar, principalmente depois desses exercícios de respiração e depois que eu comecei a entender esse lance de sustentação. Eu comecei a ter mais segurança em algumas partes mais graves. Eu sempre tive bastante problemas em cantar em regiões mais graves e hoje eu estou um pouco mais seguro quanto isso e espero que até o final do curso eu melhore bastante. Estudar é uma coisa que nunca termina. Então, acho que eu vou continuar a estudar depois, mas eu espero que continue melhorando. Mas é difícil, me ver, porque eu não consigo me analisar muito, é bem difícil.

Como é que você vê relação professor-aluno aqui na instituição?

Eu acho bem saudável, é uma relação bem próxima, bem legal, tirando alguns casos isolados, sempre tem alguém que não gosta de tal professor ou de repente tal professor que não gosta de tal aluno. Mas num geral eu vejo um ambiente muito tranquilo, uma relação muito de boa, os professores bem receptivos. Às vezes, quando você tem alguma dúvida, alguma coisa, vai trocar ideia. Às vezes, troca ideia fora da aula, eu já perguntei coisa na saída para o professor, dúvida de alguma coisa e o pessoal respondeu de boa, tranquilo. Eu acho bem saudável a relação, é bem legal.

Em relação as disciplinas do curso, você sente que há um traçado planejado de modo a interligar os conteúdos?

Eu acho que segue uma linha, na aula de inglês a gente está tendo bastante coisa em vista da linguagem musical. Então, a professora vai passando como é que fala clave, como é que fala semicolcheia, os nomes, como é que fala pentagrama, como fala partitura. Então, isso dialoga com o que a gente está aprendendo em musicalização e também com a matéria de coral da Geni que também trabalha com leitura. A aula de performance, como eu te disse, tem esse diálogo com termos técnicos do que a Geni passa de respiração, sustentação, e ela dialoga com a aula de repertório, com aula de apreciação musical, que também vem daqui para trás, começou na música recente e está indo... e a gente está... Eu acho que no geral, só a LTT que é a linguagem trabalho tecnologia, essa não sei se tem algum link específico, mas ela tenta trabalhar bastante com a ideia de música, passando letras de músicas, além de outros textos, coisa crônica, poema e tal. Mas assim, no geral é interligado, as coisas dialogam entre si.

Que termos você sente que são mais recorrentes na aula de canto? Você falou de sustentação, falou de lugar da voz, registro, que outros termos?

Ah tem um que o pessoal até zoa, que é laringe alta. Todo mundo tem medo da laringe. Agora termo assim, mais musical...

Como é que você faz essa avaliação geral da instituição e da formação realizada?

Eu acho muito legal a ETEC, acho tipo que deveria ter mais espaços assim, públicos, privados também. Acho que não necessariamente precisa ser público, melhor ainda, as pessoas ter acesso gratuito ao estudo de música, eu acho super interessante. O que eu acho muito legal na ETEC é esse diálogo com outros cursos, eu acho legal, mas poderia ser maior. A gente tem um convívio aqui, com o pessoal que faz teatro, o pessoal da fotografia, eu acho que poderia aumentar isso, começar a fazer mais eventos aqui dentro. A parte crítica, então, eu acho que poderia ter alguma coisa tipo, por exemplo, eu acho que a gente tem pouco espaço para praticar isso aqui. Por exemplo, eu tenho, eu já trabalho com música, três, quatro vezes por semana eu saio daqui e vou tocar em algum canto, mas a maioria que está aqui não. A maioria esmagadora daqui não tem nenhum vínculo com música, começou agora. E eu acho que poderia ter espaço para o pessoal já começar a desenvolver esse lance de palco mesmo, começar a ter vivência de tocar.

Hoje a gente estava ensaiando para a festa junina e tem gente completamente perdido, não tem uma disciplina de ensaio, "vamos passar música aqui certinho, dinâmica". Então, acho que tipo isso é uma coisa que talvez poderia ser um pouco melhor trabalho. Mas no geral eu acho isso daqui fabuloso, fantástico, deveria ter mais escolas assim, alastrar isso para o Brasil inteiro porque é uma coisa que falta. A gente não tem incentivo para estudar arte, não só música, mas arte em geral. A gente não tem na escola, pelo menos a educação artística que a gente tem

na escola, pelo menos na minha época era uma coisa que era até pessoal, era uma para você zoar, para você conversar, fazer outras coisas e não com um enfoque mais sério. Obviamente que com criança você tem que levar para um lado lúdico, mas isso não quer dizer que não seja sério.

Eu acho difícil falar o que tem que melhor, primeiro que eu estou há pouco tempo aqui e segundo que sei lá, eu já pensei algumas coisas assim de que musicalmente falando poderia ser mais exigente, mas por outro lado, isso daqui é uma coisa que permite pessoas que não tem nenhum conhecimento, que vem aqui mais novo, tem gente que nem saiu do colegial ainda e está entrando aqui. Você vai tirar o direito dessa pessoa, talvez exigindo alguma coisa mais, uma musicalidade mais consistente. Você falar: "Vamos fazer uma prova aí que vai ter pelo menos para entrar vai ter que ter uma noção básica de harmonia". E não, é bem tranquila a prova aqui. Eu sou a favor disso, acho que tem que democratizar o ensino da música, o ensino da arte.

A prova para entrar é com banca?

Tirando o vestibulinho que é igual aos outros. Eu lembro que a prova tinha que escolher uma música entre três, esse ano acho que foi "Tiro ao Álvaro", "A Paz" e uma dos Tribalistas. E, além disso, essa era uma das provas daqui, tinha uma dinâmica que era em grupo que você ficava batendo palma, cantarolando alguma coisa e uma prova teórica que tinha um pouco de noção de partitura. Além de partitura, passavam uma música e "Que instrumentos que tem aqui?" e aí tinha as alternativas. A gente ouve, acho que tocavam três vezes. Partitura era bem simples mesmo, ele tocava um teminha, quatro compassos, bem pequeno e daí você tinha que assinalar qual estava certo, escrito corretamente. Eu acho que era a coisa mais difícil que tinha assim. Mas essa não é a minha parte crítica não. Eu acho que tem que democratizar mesmo, as pessoas têm que ter acesso. Acho que é besteira exigir que o cara saiba de música para caramba. É igual curso superior, curso superior é muito mais difícil você entrar em uma UNESP, muito mais difícil não, se você não lê, você nem entra. Eu acho que a proposta é outra e eu acho bem interessante, bem legal.

Você sente que vocês conseguem trabalhar tecnicamente juntos ou cantar bastante juntos, como é que se dá essa questão do coletivo?

Eu acho que esse ponto talvez é o que eu sinta mais falta de ter. Talvez isso daí breca um pouco a evolução de cada um porque se tivesse como ser individual, com certeza a gente desenvolveria muito mais. Mas dado a estrutura que tem, não sei nem se seria possível. Eles dividem a turma ao meio, acho que já facilita bastante. Mas é... você tem quinze pessoas para ouvir, para analisar, para passar o que tem que fazer e tem alguns momentos que não dá tempo

de ouvir todo mundo. Então, fica para outra semana. Esse é um problema que tem, eu não sei se seria um problema porque eu não sei se poderia ser diferente. Ter outra saída, porque numa situação dessa teria que ter trinta professores.

Mas mesmo em uma turma coletiva, as indicações, então, são sempre individuais?

Sim. A atenção é individual. Então, conforme a gente vai pegando as músicas para desenvolver de acordo com o tema, cada um canta e a professora analisa e fala assim: "Você está com problema aqui, aqui e aqui". Então, você vai corrigir dessa forma e já passa os exercícios para cada um. No caso da Geni, ela tirou a extensão de cada um, escutou cada um cantando. A Raquel também na hora de performance escuta cada um cantando para ir dando ideias, não só corrigindo a parte técnica, mas dando ideias de interpretação. Então, essa parte é individual, coletivo mesmo é só a parte de coral. A de violão eu não sei porque eu não faço, mas as primeiras eu fiz ali e ele vai indo aluno por aluno.

VITOR GOMES FERRAZ

21 anos

Aluno da ETEC de Artes: 2º semestre

Entrevista realizada em: 29/05/19

Vitor me conta como foi a sua trajetória com a música, com a voz, o canto.

Eu comecei a cantar mesmo, a colocar em pratica o canto com quinze anos. Eu tinha essa vontade, essa curiosidade de cantar profissionalmente. Com quinze anos eu comecei a procurar um professor de canto, professor de igreja e calhou dele ser meu professor e meu líder na época. Foi muito engraçado que uma coisa juntou com a outra porque tudo o que eu aprendia em aula eu aplicava na igreja depois cantando. Isso foi uns dois, três anos assim. Comecei a trabalhar nessa instituição de ensino também. Então, comecei a trabalhar e fazer aula lá. A partir disso, essa foi basicamente a minha história inicial. Depois, eu parei de trabalhar. Então, fiquei sem estudo, dos meus dezoito até os vinte procurando professores, sempre buscando e nada de ter um respaldo. Enquanto isso, eu continuava cantando na igreja e cantando fora já. Comecei a cantar em casamentos, comecei a cantar em umas festas, mas nada profissional, nada remunerado. Então, quando foi no final do ano retrasado acabou que uma pessoa me orientou que existe a ETEC de Artes e lá você sairia técnico profissional e falei "Legal, vou tentar". Tentei, eu não cheguei a fazer a prova do vestibulinho, cheguei a pagar, mas não cheguei a fazer e quando foi agora, na metade do ano passado eu consegui fazer a prova e entrei. Então, basicamente essa minha trajetória... curta, comecei a cantar mesmo, oficialmente aqui na ETEC de artes.

Que qualidades vocais você mais admira e por consequência quais defasagens você acha que são as piores?

Eu admiro muito a voz num estilo soul, uma voz escura, com potência com uma certa extensão. Tanto que agora nesse repertório que eu estou fazendo eu quis buscar isso porque é uma coisa que eu admiro e gostaria de fazer. Quando eu vejo em competições os cantores, aqueles que cantam uma música com salto imenso, eu acho assim muito incrível e eu nunca tinha feito isso aqui dentro, nem fora. Então, quando eu começo a admirar muito, eu quero fazer. Então, é essa a minha inspiração, o soul, a voz, uma voz encorpada, uma voz robusta, de longe você consegue compreender que ela está transparecendo algo que é imponente.

E o que seria uma defasagem para você?

Eu não falaria, sendo um estudante, acaba que às vezes você fica muito bitolado na técnica. Falaria que seria uma voz sem técnica, mas às vezes a gente entende que tem muita técnica ali sendo executada de forma errada. Então, para mim uma voz muito errada, muito ruim é uma voz ardente, uma voz que você percebe que ali é uma voz forçada, uma voz exagerada fora do contexto. Você sabe que a pessoa falando, ela tem uma certa timbragem de voz e ela cantando é outra coisa. Então, isso para mim seria uma voz ruim, uma voz forçada.

E que vozes você tem por referência?

Tenho por referência as vozes que eu estou querendo interpretar agora, Milton, Djavan. As vozes femininas seriam mais assim uma Maysa, sempre tem aquela coisa de encorpar, a Elis. Agora internacional também tem uma galera que eu admiro muito que é a Whitney Houston, Elvis Presley... admiro muito a voz, acho incrível, eles são a minha referência de voz.

Vitor você já falou que cantou no meio gospel, você falou também por esse seu gosto pelo soul e aqui na instituição vocês trabalham bastante com a área de canto popular brasileiro. Você saberia de me dizer, do seu ponto de vista, como que é a estética da voz do canto popular brasileiro?

Quando você diz a voz no canto popular brasileiro... a gente estuda muito as décadas. Então, é remetente a uma época específica ou em geral?

Isso já é um começo de resposta, você pode dizer que você não vê uma estética geral.

Exato. Essa é realmente a minha resposta porque a gente acaba estudando muito essa trajetória da música popular brasileira aqui e a gente vê que cada época determina uma forma de cantar diferente. A era do rádio era uma voz mais empostada, uma voz mais forte porque o equipamento também era mais fraco. Então, conforme o equipamento foi melhorando, a voz foi diminuindo tanto essa potência, tanto que a gente passa pela bossa nova que é uma voz mais tranquila. Então, eu acredito que a questão, a voz na música popular brasileira é muito à mercê do intérprete, fica da vontade do intérprete aquilo que ele quer fazer na voz. Então, isso eu tenho reparado muito aqui, mas respeitando o estilo musical que eu estou cantando. Se eu estou cantando uma música popular brasileira voltada mais para o rock, mais pegada com o jazz, ela tem que ser empostada de uma forma, mas a gente tem que respeitar isso, porém não é tão regrado assim. Eu tenho visto isso. É tranquilo, hoje em dia principalmente no século que a gente vive. Hoje a voz ela é totalmente à mercê do intérprete, não tem como timbre aquela voz da música popular brasileira...

Você percebe que tem alguma metodologia seguida pelos professores da ETEC?

Acho que o que eu mais tenho seguido aqui é o cronograma que é instituído por eles no começo do ano. Não tem uma regra. Até porque a turma é diferente, cada turma é de um jeito e eu tenho conversado com outros cursos também e eles falam "Olha, minha aula está sendo assim" e é totalmente diferente das que eu tive, seja técnica, seja canto coral. Então, não é uma coisa previsível, não tem como falar assim está seguindo à risca essas aulas, mas eles têm um cronograma e isso é realmente respeitado bastante aqui na ETEC.

E como você vê essa questão do ensino da técnica vocal aqui na ETEC?

É bem corrido, até porque assim, você tem de aprender e executar em um tempo muito curto, num prazo de tempo muito curto. Então, você aprende bastante porque os professores são bem enfáticos e cada aula é complementar de outra. Então, a técnica vocal se aplica muito no canto coral, no canto em performance e também com outras matérias, se interligam muito. Então, não tem como você ver uma coisa em técnica vocal e não lembrar disso na hora de aplicar em canto em performance. Por elas se comunicaram tanto, você acaba desenvolvendo rápido, mas é tudo sempre corrido. Por exemplo, com o Tiago aconteceu de um semestre a gente ver, um trimestre a gente ver totalmente as técnicas vocais teóricas e no outro trimestre a gente ter que aplicar.

Se você pudesse me descrever, por exemplo, a gente começou aprendendo tal coisa, depois foi para outro lugar, como foi essa sequência?

A gente começou aprendendo sentado aquela coisa clássica, ele passando slides explicando como funcionava a fisiologia da voz e depois disso a gente começou a ver mais a prática masterclass. Quando isso começou a acontecer, ficaram mais nítidas as técnicas. No masterclass você consegue reparar o que está acontecendo com a voz que está sendo analisada. Então, assim foi muito legal esse aprendizado. Agora, nesse semestre a gente está vendo muito a hora da prática, a hora de melhorar aquilo que a gente aprendeu. Porque uma coisa é você aprender teoricamente, outra coisa é você vendo o amigo fazer e você identificar aquela técnica e problema, agora é aperfeiçoar isso, qual a medida disso.

A gente não teve aula com outro professor, o que seria interessante, até por conta de agendamento entre eles. Mas é basicamente isso que a gente viu com o Tiago. No começo foi a fisiologia, as técnicas sendo aplicadas e depois passamos para o masterclass e foi um por um passando por ele e fazendo, cantando um repertório que era nosso mesmo e já testando isso. E também acontecia com as aulas de canto e performance porque acontecia do Tiago sempre estar junto com a Raquel e a Simone e isso ajudava bastante a gente porque no meio de cada apresentação ele parava e falava: "Olha, você precisa fazer isso, fazer aquilo de acordo com o que a gente tinha aprendido no semestre anterior".

Você vê uma rotina seguida nas aulas?

Não tem uma sequência. A única sequência que a gente segue é a cronológica. Aqui é muito respeitado isso, a cronologia da música. Então, a gente começou, por exemplo, com músicas livres, mas depois já voltou para a década de 1990 e já foi indo até agora que a gente vai apresentar anos 1960 e no canto coral a gente vai apresentar os anos 1930, a Era do rádio. Então, a cronologia aqui é muito seguida à risca, isso aconteceu com a bossa. Então, isso é muito à risca. Agora cada aula é diferente, cada semana é diferente uma da outra

E você acha que esse caminho de ver as diferentes épocas ajuda a formar uma voz tecnicamente? Ou isso é paralelo a um trabalho técnico da voz?

Eu acredito que ajuda porque a gente não fica muito bitolado naquela rotina que está acontecendo. A gente fica atendo a tudo que está acontecendo. Então, vamos supor assim, ter uma rotina, o professor chegar e passar uma matéria pode ficar cansativo, ficar uma coisa mais maçante. Então, quando eles trazem uma coisa diferente para a gente fazer, tira a gente dessa rotina. Então, por exemplo, a gente tem uma certa ordem de ensaios agora, mas a Simone e o Tiago resolveram inverter tudo. Isso deixou a gente mais atento porque a gente precisou executar com uma certa perfeição para a apresentação final e quando isso acontece, tira a gente da nossa zona de conforto. Então, eu acredito que é favorável para a formação da técnica porque eu aprendo vendo os meus colegas cantando, se soltando e aplicando aquilo já aprenderam em outras aulas.

Você sente que você tem liberdade para trazer a sua visão estética do canto, da voz, do repertório aqui na ETEC?

É que como a gente tem uma cronologia para seguir, acaba ficando mais condicionado, porém a gente tem esse respaldo de falar com o professor e professor dar um ok. O Tiago pergunta muito isso para a gente: “O que você quer da sua voz nessa música?”. Então, acaba que acontecendo isso, a gente tem uma certa regra com o tempo, como aquilo que eu falei anteriormente, por ter uma regra cronológica acaba que limitando o conteúdo da voz. Então, certa época você usava a voz de uma certa forma e outra época usava de outra, isso acaba acontecendo bastante aqui, seguindo a regra da cronologia. Porém, a gente pode acrescentar alguma coisa sim, a gente tem essa liberdade de conversar com o professor.

Você sente que os objetivos de cada disciplina estão estabelecidos de modo que cada aluno deva chegar em determinados resultados ou é um processo mais individual?

O processo é bem coletivo, o processo inteiro a gente tem todo um... eles passam para a gente o cronograma que eles fizeram, a cada começo de semestre. A gente entende que aquilo está sendo seguido, porém o desenvolvimento da turma já é individual. Então, a gente pode ver

assim, que às vezes acontece de a Simone e o Tiago darem uma retrocedida nas aulas. Tipo comigo mesmo, “Você não está fazendo voz de cabeça, tem em que lembrar daquela aula que eu fiz lá atrás”. Então, parar para fazer uma revisão daquilo que a gente viu, isso acontece individualmente, esporadicamente também. A gente segue sim um conteúdo todo fechado, todo ordenado, porém o desenvolvimento da turma às vezes acaba atrapalhando isso e a gente tem que condicionar isso.

Que ferramentas você vê que os professores usam para fazer o ensino do canto?

Vocalizes, exercícios corporais, mas eles trazem bastante a experiência, acho que isso é muito valido pensar. Eles trazem bastante a experiência deles, acho legal quando o professor, por exemplo, a nossa professora de canto coral levou a gente para fazer uma aula de samba para entender o quanto o sambo interfere no nosso corpo e o que a gente pode aplicar a voz.

Onde foi?

Aqui mesmo, com a turma de dança. No segundo módulo, eles fazem dança brasileira aqui. Então, o professor, que também é o coordenador do curso de dança, falou que vai ser legal a gente fazer intercursos. A gente aprendeu a dançar samba e eles aprenderam a cantar nosso repertório que também envolvia a mesma coisa. Então, foi muito legal. A Raquel também já trouxe elementos de forró, de samba que ela interpreta aí fora, o Tiago com o canto de espetáculo ajuda bastante essa coisa da interpretação do corpo. É claro que os exercícios vocais e as técnicas ajudam bastante, mas a experiência deles é muito valiosa, eles aplicam isso em cada aula.

Que termos que você vê que são mais recorrentemente usados pelos professores?

Aqui é muito legal porque a gente vê que todos os professores usam a mesma linguagem. Então, seja com a Geni, com o Tiago, a Simone ou a Raquel que são os professores mais recorrentes em canto prático, ou até mesmo com a Angélica e todos os professores que a gente sabe que tem... eles têm uma única linguagem. Mas é uma coisa bem perceptível isso do registro, do apoio, eles falam essa linguagem bem linear. Eles falam uma única linguagem, às vezes para o entendimento do aluno eles adaptam. Então, vamos supor assim: “Você tem que fazer um registro de cabeça. Então, pensa mais agudo, pensa em circular a voz”, eles fazem essa facilitação de entendimento para a gente.

Em relação aos processos de avaliação, você sente que os critérios são estabelecidos de uma forma objetiva?

A nossa avaliação, eu sinto isso mais diretamente que é uma forma de desenvolvimento, uma avaliação de desenvolvimento. Da forma que você chegou e a forma como você está hoje. Então, as nossas notas, elas não são simplesmente da performance final que a gente vai fazer,

mas o todo de como foi todo o decorrer do processo. É claro que o processo final acrescenta muito, é muito enfático, mas tem todo um desenvolver por trás. O Tiago, por exemplo, acaba avaliando a técnica vocal que você começou a aprimorar, se você realmente aplicou aquilo que ele indicou. A Simone, da mesma forma. Então, assim quando eles dão a nota, quando eu vejo a nota no meu boletim, eu sei que aquela nota não foi decorrente somente da avaliação final e sim todo um envolvimento.

Como você vê essa relação professor aluno aqui na ETEC?

Ela é bem tranquila, bem tranquila mesmo. Porque, assim, não tem uma certa limitação. É claro que existe um respeito aluno professor. Não existe aquela limitação assim: "Eu sou o professor, só eu falo e vocês escutam". Aqui existe muito essa liberdade de ouvir e falar. Acho muito legal. Já passei por algumas escolas mais assim. Então, quando eu tive essa experiência de sentar numa sala de aula e poder trocar ideia com o professor, acrescentou muito. Então, assim a relação é muito tranquila, se a gente precisar deles fora do horário de aula ou dentro do horário de aula, mas que não seja aula deles, eles socorrem a gente. É bom saber que tem esse apoio.

Em relação a questão de vocês fazerem o curso como turma, você sente que vocês trabalham bastante cantando juntos e que a técnica é desenvolvida de uma forma coletiva? Ou você sente que, embora como turma, vocês trabalham mais individualmente?

Aqui a gente pouco canta, é bem engraçado, quando as pessoas me perguntam a ETEC de artes, cantores, você deve cantar toda hora... Não, a gente tem momentos, momentos em que a gente quase nunca canta, a não ser as aulas específicas, e tem momentos que a gente canta a todo momento. Como agora, por exemplo, esse momento que antecede a nossa apresentação. Então, o nosso desenvolvimento como grupo é bem individual. Ele é bem individual mesmo, porque a gente quer aplicar aquilo que aprendeu e cada um aplica de uma forma. Não tem como dizer que... claro a gente tem um desenvolvimento em grupo, por exemplo, na aula canto coral, mas a única aula que a gente tem alguma coisa juntos, o resto é tudo desenvolvimento individual.

Em relação as disciplinas além da de canto, você sente que, olhando para o curso com um todo, os conteúdos são relacionados?

Não, não, aqui é muito engraçado porque parece que eles combinam as aulas. Tem momentos que, é claro que... tem professores que abordam um tema específico, mas ao mesmo tempo parece que é tudo linear a conversa. Por exemplo hoje mesmo, falar de canto coral, que outro canto prático a gente tem aulas de percepção e estruturação. Então, está ajudando bastante agora com o repertório que a gente tem. Que a gente precisa entender o bemol, o sustenido, o

sincopado, o ritmo, a gente precisa entender... Então, isso acaba que trabalhando junto. Aula de violão é a mesma linguagem que a gente utiliza na aula de estruturação, que ajuda também na aula de canto, que ajuda também na aula de apreciação vocal...

A última questão é uma avaliação geral que você faz da ETEC e da formação desenvolvida aqui, o que é positivo, o que falta...

O que falta... Vamos começar pelo ruim para não falar que eu estou puxando sardinha! A parte ruim é que a gente tem algumas pessoas de referência que acontecem pós curso, mas é aquela coisa assim, a gente está formado, está como técnico, mas para onde a gente vai com isso? O que a gente vai fazer o quê? Parece que dá uma falta, por mais que os professores tentam trazer ex-alunos e falar da experiência deles, eu acho que seria muito relevante trazer a experiência dos professores, que a gente se inspira muito neles. É claro que eles têm muitos anos, muitas experiências, mas que seria legal a gente conhecer para ver como eles chegaram até aqui. A experiência do que a gente pode fazer com técnica em canto.

Mas a parte boa é exatamente entender que não só as disciplinas do curso de canto se conversam, como também os cursos se conversam muito. Falta um pouco de interdisciplinares, falta um pouco disso, porém o pouco que temos ajuda muito. Essa conversa com o pessoal de dança ajuda a entender nosso corpo na hora que for cantar, teatro a interpretação, design de interiores e paisagismo como a gente vai fazer a montagem de palco de espetáculo. Claro que tem curso de fotografia e outros cursos que se conversam. Essa é a parte boa da ETEC.

E o que superou e estava nas minhas expectativas era isso, ter uma experiência com a arte em si e não somente com o canto. É claro que enquanto a gente está aqui, é muito nítido isso, não tem como limitar a arte. Então, não tem como dizer que o curso de canto é melhor que o curso de dança, o curso de regência, é muita prepotência minha de falar isso, mas se conversam e isso é muito legal. Poder esbarrar com alguém de dança no caminho e falar: “Posso te ensinar um passo e você me ensinar uma técnica vocal?” e aquilo acrescentar para que quando a gente for lá fora e encontrar com a realidade, fazer um musical, um teatro musical, alguma coisa assim através desse contato com essas pessoas que a gente tem. Foi bem legal, superou minhas expectativas nisso. Conhecer a arte, conhecer as pessoas de uma forma que eu não conhecia antes, uma forma mais fluente.

REGINA MACHADO

Entrevista realizada em: 25/08/20

Regina, como se deu a sua trajetória no canto e na música?

Minha trajetória musical começou bastante cedo, na infância, com o estudo do violão. E anos mais tarde, já na adolescência, que aí eu comecei a estudar canto. Mas, cantar e tocar, é uma coisa que já está na vida desde sempre. O foco era o violão, tanto que eu estudei violão bastante tempo. Depois que o lance da voz começou a me interessar mais efetivamente.

Eu comecei profissionalmente aos 17 anos com uma banda. Como era comum, acho que talvez até hoje, de alguma maneira. Então, essa banda a gente tocava na noite e tal. Eu comecei também a fazer vocal para o Tom Zé nessa mesma época. E depois tive uma trajetória, acho que comum a muitos cantores da minha geração. Cantei muito tempo na noite. Cheguei a cantar em uma banda de baile. Foi uma experiência para mim, porque...(risos) definitivamente é um negócio com o qual eu não tenho a ver. Eu não tenho nada a ver com aquilo. Naquele momento experimentando... Eu fazia a parte de música brasileira do baile.

Então, eu tive uma vivência prática bastante intensa e estudei canto, o que era possível estudar naquele momento. Eu tive vários professores de canto lírico. Fui aluna primeiro do Caio Ferraz, no conservatório do Brooklin. Depois tive aula com a Cláudia Moque, que também era uma cantora que já tinha passado pelo Scala de Milão. E vários cantores da música popular aqui em São Paulo foram alunos da Claudia Moque, a Ná, Suzana... Depois eu tive aula com Nancy Miranda. A Nancy Miranda era uma figura também bastante interessante, que era uma cantora lírica, mas que tinha passagem pelo teatro musical nos Estados Unidos, onde ela morou. Então, quando ela apareceu em São Paulo nos anos 1980 com esse viés do teatro musical, muitos cantores da música popular, do rock que estava despontando na virada dos 1980 para os 1990, foram fazer aula com a Nancy. Eu fui também, tive uma experiência muito rápida, mas não me identifiquei, embora achasse ela uma pessoa muito interessante. Depois disso, ainda estudei com a Celine Imbert, que é uma cantora brasileira lírica, talvez uma das figuras mais importantes da música erudita no brasil. Até que ingressei na Unicamp em 1992.

Quando ingressei, eu já contei essa história em alguns lugres, pensei: “Finalmente agora vou estudar voz popular”, porque quem dava aula era a Luciana Souza e, então, achei que iria ser uma coisa bem bacana. E foi, por seis meses. Depois a Luciana foi embora para os Estados

Unidos e eu só não fiquei à deriva porque a Adriana Kayama me recebeu nas disciplinas dela, depois a Niza de Castro Tank. Então, lá fui eu novamente estudar canto lírico, mas sempre cantando música popular. Então, sempre fazendo os ajustes necessários, em termos de atender uma demanda estética que era diferente daquele treinamento técnico o qual eu recebia. Mas os processos de escuta sempre foram determinantes pra mim nesse sentido.

Engraçado, eu me lembro uma vez da Celine falando, que a Celine também teve uma formação... cantou em banda de rock e tal, depois que ela foi descobrir a música erudita, falando sobre a questão da escuta para os músicos que vem da música popular, como é muito mais aberta e, nesse sentido, muito facilitadora dos processos de aprendizado, tanto técnicos, quanto musicais, estéticos, enfim.

Então, se eu posso resumir essa trajetória inicial até a chegada na universidade é mais ou menos isso. Obviamente, tem muita água que passou embaixo dessa ponte, com muitos estudos de outras coisas, de psicologia da música, de harmonia, de alguma experiência com canto coral, enfim. E, depois da graduação, eu fiz mestrado em música na Unicamp em 2004 e depois fiz doutorado em letras na USP, porque aí, obviamente, já tinha um foco direcionado à canção popular, isso desde metade dos anos 1990 quando eu abri o canto do brasil.

O Canto do Brasil foi antes do seu doutorado?

Muito antes. O canto do brasil eu abri em 1994. Eu dei aula em muitas escolas antes de chegar na minha. Dei aula no Espaço musical, dei aula na Arte livre, dei aula na Talentos. Enfim, escolas aqui de São Paulo até abrir o meu próprio espaço.

Com a abertura do Canto do Brasil, eu comecei a estudar mais essa questão da voz na canção popular e comecei a desenvolver um processo do estudo histórico. Mais ou menos por essa época, em 1996 por aí, eu descobri um selo chamado Revivendo. É um selo de Curitiba que reeditava a canção brasileira do início do século XX. E eu comecei a ouvir aquilo muito intensamente. Comecei a comprar disco ouvir, ouvir, ouvir.

Paralelamente, saiu o livro do Zuza, o “Canção no tempo”. Então, comecei a olhar por esse recorte que ele propunha ali para entender essa coisa das vozes e também juntar os depoimentos que eu sempre tinha ouvido de cantores que eu admiro, referenciando e reverenciando vozes que tinham sido importantes nos seus processos de formação artística.

Mil vezes ouvi a Gal falando de João Gilberto, ou mesmo de Dalva de Oliveira, da Elis falando de Angela Maria. Então, como esses processos de escuta tinham sido nutridos também por um processo de admiração e fontes de formação para essas gerações que não tiveram um ensino formal nesse sentido.

Regina, a partir, então, da trajetória, de como você foi colocando a sua vivência pessoal e a questão do ensino também, como você pensa a voz esteticamente na música popular brasileira? Ela tem contornos definidos, ela não tem? Que contornos seriam? Como você vê essa questão da voz na música popular brasileira?

Bom. Você sabe que o processo de ensino que eu estruturei na Unicamp, que antes estruturei no Canto do Brasil, compreende esse aprendizado e esse entendimento daquilo que é pertinente à voz na canção popular brasileira dentro de um recorte específico, que está ligado à canção midiatizada, veiculada principalmente no eixo Rio-São Paulo, mas que, também através do rádio e da televisão, se propagou pelo Brasil. Mas, a gente sabe que é uma canção que tem esse viés estético que foi propagado no Sudeste.

Quanto a gente fala em Brasil, seria uma temeridade falar que existe uma sonoridade para a voz na canção popular porque a canção popular do Brasil é extremamente diversa. A gente tem características muito particulares nas diversas regiões do país e, pensando que existem dois fatores que se aliam na produção dessa sonoridade e dessas referências estéticas, que são as tradições musicais dos diversos lugares do Brasil somadas às sonoridades das falas nos diversos lugares. Porque quando a gente está pensando em canto popular, nós estamos pensando em um tipo de entoação que tem uma relação muito íntima com o falar. E, obvio, em um país que fala de tantas maneiras diversas, claro que há muitos cantares também.

Então, não dá para pensar apenas em um possível. Agora, em termos metodológicos, dá para a gente eleger um, ou alguns, e trabalhar por esse viés. O que precisa ficar claro é esse entendimento, de que isso é um recorte possível.

E como você pensa essa questão de conciliar essa pluralidade das vozes e das estéticas com um processo formal de ensino? Com algo que, a priori, seria mais determinado, mais fechado. Como conciliar a pluralidade dentro dessa unidade de um processo sistematizado?

Então, olha, eu acho que tem assim, por exemplo, eu não posso negar em absoluto que o estudo do canto lírico, por exemplo, me trouxe uma série de benefícios do ponto de vista técnico vocal. Eu diria até mais no sentido de treinamento, de adestramento, vamos usar essa palavra. Pode soar um pouco pejorativo, mas vamos pensar um pouco nisso. No sentido de um treinamento que te dá um domínio sobre um determinado fazer e a medida em que houve, que eu fui amadurecendo como pessoa, e, obviamente, como cantora é que as demandas pessoais foram se acentuando.

Por que eu estou dando essa volta para falar? Porque, obviamente, essas adaptações que foram acontecendo sempre no meu processo de formação, já que fui estudar uma coisa e cantava outra, elas, a partir de um determinado momento, se processaram de maneira mais fluida porque

já havia uma maturidade para compreender essas diferenças e compreender que aquele treinamento que parecia tão distante poderia me dar um recurso, desde que eu tivesse consciência e uma inteligência dirigida para esse processo de transformação. Eu estava tendo consciência sobre um processo vocal, quer dizer como produzir aquele som e, a partir de uma determinada compreensão, como eu poderia fazer essa ponte.

Por que estou falando disso? Entendo que em um processo de formação, a gente vai contemplar um viés específico, no caso, no qual eu atuo. Poderia haver um processo de formação múltiplo? Talvez sim. Talvez fosse meio esquizofrênico, mas talvez resultasse também de maneira interessante. Eu acredito muito na formação, principalmente dentro do trabalho que faço na Unicamp, na formação do artista. Então, eu tenho uma preocupação em formar pessoas que vão ser proficientes do ponto de vista da voz, tecnicamente e interpretativamente falando, mas que são pessoas que vão ter o que dizer, que vão se inquietar sob esse ponto de vista. Não apenas vão se dedicar a um processo de domínio técnico e acabou. Como artistas, eles vão ser inquietos, vão querer dizer coisas e vão investigar nesse sentido.

Por aí, eu entendo que a base do conhecimento das suas próprias tradições é fundamental para nutrir essa inquietação. Como eu disse antes, quando a gente fala do Brasil, a gente está falando de várias tradições. Mesmo se ficarmos no Sudeste, vamos supor, a gente poderia fazer um processo de formação a partir das vozes dos cantadores das rodas de samba no estado de São Paulo. Pronto, inventei um recorte aqui que seria possível. No processo de estruturação do curso na Unicamp, entendendo também uma questão de abrangência, eu olhei para este lado da canção popular midiatizada, entendendo-a como um objeto de acesso mais fluido, ou seja, de acesso mais fácil, rápido, até pela questão do acesso ao fonograma, nutrindo processos de escuta.

Então, a partir daí, compreender e atuar nessa formação que vai trabalhar o conhecimento do repertorio e o desenvolvimento da competência técnica através do cantar, de exercícios que vão te levar a lugares de realização, mas sempre por esse viés da música, da canção, como condutora do processo, do treinamento técnico que se faz a partir da canção como condutora do aprendizado técnico e entendendo fundamentalmente isso: que o aprendizado técnico não é uma identidade absoluta. Ele está relacionado a um conteúdo expressivo, que no nosso caso específico é a canção popular brasileira.

E eu entendo uma outra coisa, como existe essa questão dessa formação pareada, pareada no sentido de que você vai se formando como cantor tecnicamente, mas vai se formando também como cidadão, como artista, você vai se nutrindo de processos, de informações que vão amalgamando um processo formativo. Até para você chegar num

determinado momento e dizer “Bom, mas não é nada disso que eu quero fazer. Mas aqui eu já tenho um patamar, eu já tenho de onde sair. Então, eu posso sair para onde eu quiser”. E aí continuar os processos formativos, vamos supor “Ah, mas eu quero cantar nos musicais da Broadway”. Ok, você tem um parâmetro técnico de onde você veio, você já desenvolveu um conhecimento a respeito da sua voz, e, agora, você vai fazer uma especialização para atuar em um determinado universo outro que não esse no qual você foi formado originalmente. Por isso que eu comecei a história falando do meu processo de formação na música erudita, para entender esses trânsitos, como a gente processa isso.

Você acha que com a emergência dessa pedagogia vocal para o canto popular a gente tende a ter uma certa homogeneização das vozes a partir desses processos formativos?

Olha, eu não sei se os processos formativos são os responsáveis por essa homogeneização ou por essa pasteurização. Talvez os processos midiáticos é que sejam os verdadeiros responsáveis porque a mídia vende o produto de sucesso, as pessoas acreditam nele, acreditam na mídia. Óbvio, porque aquilo é martelado 24h por dia, todo dia, as pessoas passam a achar que aquilo é verdade. E aí vão em busca de um processo de ensino que lhes dê aquilo que viram nos veículos midiáticos. Bom, aí tudo bem, você pode ter os processos de ensino que vão atender essas demandas imediatas de mercado. Pode acontecer. Eu não diria que inicialmente o processo de ensino formalizado é que é o responsável por isso, mas ele pode se tornar na medida que ele começa a trabalhar só para atender a uma demanda de mercado.

Porque, pensando por um outro lado, o processo de formação, sendo um processo que te faz, que te ensina não só a fazer, mas a pensar sobre o que está fazendo, tem que te levar para outros lugares. Tem que te provocar inquietações, provocar desejo de investigação. Então, eu não vejo no processo de formação, de formalização em si, o problema. Eu acho que o problema pode acontecer quando este processo passa a atender exclusivamente uma coisa que está sendo imposta por um mercado de música. Aí eu acho que é problema.

E ainda em relação essa questão da formalização, uma coisa que a gente já conversou outras vezes, mas poder deixar documentado na entrevista, como é que você pensa essa questão da formalização? Porque uma coisa que tem sido bem recorrente na minha pesquisa é encontrar, justamente, essa, não sei se seria uma reprodução de modelo que se estabeleceu, mas essa ideia de períodos de escuta, ou períodos que, na verdade, nem sempre acaba sendo um período de escuta, mas um período de reprodução do repertório que foi desenvolvido em uma época, como um caminho de formação. Se você pudesse falar um pouco de como você vê originalmente isso, de como que isso se estrutura na sua forma de pensar o processo...

Então, eu acho que esse é um recorte possível do ponto de vista pedagógico. Ainda que, mesmo do ponto de vista do olhar histórico essa coisa de pensar muito linearmente é uma coisa que pode produzir um certo anacronismo. Mas, de qualquer maneira, eu acho que pode funcionar como um processo de aprendizado, mas que não pode ser mecanizado.

Processo de escuta, o que se pretende, por exemplo, o que eu pretendi ao estruturar um trabalho como esse, que tem essa recorrência linear, no sentido de percorrer historicamente a canção brasileira para entender o que aconteceu com essas vozes ao longo das décadas, envolve um processo de aprofundar a escuta, de você compreender as camadas que envolvem um processo de escuta. Inclusive para o aprendizado vocal, quer dizer, você entender através da escuta certos componentes de uma voz, demanda uma escuta muito refinada. Então, criar uma trajetória, onde durante 4 anos, pensando em uma graduação, você vai ter esse contato regularmente, implica em despertar essa atenção para as camadas que envolvem, por exemplo, um fonograma. Quando você vai ouvir um fonograma, o que muda quando você vai ouvir um fonograma que foi gravado lá no final da década de 1920 em termos de instrumentação, de concepção de arranjo, até daquela voz que está inserida naquele contexto, para um fonograma produzido nos anos 1990, por exemplo, em termos de instrumentação. E você pode ainda ficar no mesmo gênero musical, só para não criar uma "Ah, mas você está falando de universos musicais". Não, você vai ouvir um samba gravado no final dos anos 1920 e um samba gravado nos 1990 e entender essas camadas, essas diferenças.

Então, eu acho que mecanizar processos, seja no desenvolvimento técnico, na realização de exercícios vocais, seja nos processos de escuta, nunca é bom, porque você está encaixotando um negócio que não cabe dentro de uma caixa. Então, acho que essa atenção é que precisa existir quando você pega um modelo, passa a usar e corre o risco de ficar na superfície, naquilo que passa na expressão comum, no entendimento comum.

Então, eu acho que essa questão, talvez seja a mais delicada. Eu não sei, por exemplo, como é que esses processos estão acontecendo em uma proposta como a que eu fiz, por exemplo, a que eu faço e a que eu vejo que são usadas em outros lugares, como é que elas estão acontecendo. Mas, o que eu acho realmente importante é que não haja mecanização do processo nem para uma coisa, que é o aprendizado da técnica, embora a gente saiba que o aprendizado da técnica envolve repetição, envolve realização, envolve um comportamento disciplinador, mas é disciplinador para ser libertador porque você precisa entender o que está acontecendo com você, corporalmente inclusive, e o processo de escuta, ele vem te dando essa consistência, porque é um processo de escuta musical, um processo que vai te fazer entender pela escuta um

procedimento técnico e um processo de escuta corporal, quer dizer, como seu corpo reage diante daquilo.

E se você pudesse falar um pouquinho, como que é destrinchado, então, essa forma como você concebe esse recorte dos períodos? Como você organiza essa questão das épocas, dos períodos e da escuta...

São organizados cronologicamente, de um modo geral. Embora, em determinados momentos eu faça pontes com realizações atuais. Mas, de um modo geral são organizados cronologicamente, sendo que no primeiro semestre o aluno vai estudar aquilo que deu origem à canção, ao que se chamou canção popular brasileira, que tem a ver com os primeiros fonogramas, o surgimento do samba. É um canto que está associado a, pelo menos, dois referenciais estéticos, que é esse mais próximo da fala, que já está presente no samba por ser uma música que tem uma certa informalidade na realização, por ter esse ambiente da roda como o lugar da realização primordial, mesmo quando essa canção vai para o rádio. Mas, não dá para negar a sua origem, a sua proximidade com uma fala mais explícita. E daquele canto mais ligado a seresta, que tem padrões que remetem mais ao que eu chamarei de um canto mais cantado, que tem a ver com referenciais que na música ocidental, que no Brasil a gente também aprendeu através da música das tradições europeias, principalmente da ópera.

Então, você vai ter aí, já de cara, uma contraposição, um certo tangenciamento, um toque, um atrito, não no sentido de conflito, mas atrito no sentido de que são energias diferentes que ficam ali entrando em contato o tempo todo. E isso é matricial da canção popular no Brasil, que é essa canção que vai se estruturar com a indústria fonográfica, porque ela vai ser fixada por causa do fonograma. Não é música de papel, é música de um produto gravado que vai se aprender pela veiculação no radio, pela escuta dos áudios.

Então, você tem essa música desse primeiro momento. Depois, em um segundo momento, ainda ali próximo, em que há um processo do que se chamou "Renovação do Samba Canção" em que a gente vê uma trajetória que é interessante de se observar em que a música popular... os compositores trabalhavam muito por causa do carnaval, por causa da festividade. E as músicas que tinham andamento mais lentos, conteúdos mais disfóricos, digamos assim, ou elas estavam em um contexto da seresta ou estavam fora desse contexto maior, que era o da festividade. Por isso que é chamado samba de meio de ano.

Com esse período de renovação do samba canção, você vai ter uma série de outros acontecimentos que vão levar essa música para os lugares de destaque dentro do mercado fonográfico no brasil. E vai ser possível a gente observar algumas mudanças nos componentes vocais, além do conteúdo das canções.

Eu gosto bastante de lembrar de uma frase do Eric Hobsbawm naquele livro “A era dos extremos” em que ele fala que o mundo não foi o mesmo após a segunda grande guerra mundial, que houve um movimento de entristecimento mundial e na música brasileira a gente observa isso com muita nitidez. Nesse momento, após 1945, em que você vai ter o samba canção, a música que fala da dor, da perda em ascensão. Então, aquele espaço que era exclusivo da festividade do carnaval, vai ser ocupado também por essa outra expressão. E essa outra expressão, ela tem um viés dramático, mas que também se contrapõem a um viés de intimidade. Isso vai levar as vozes, que atuavam em regiões extremamente agudas, para registros mais graves porque vai aproximar da fala e vai aproximar de um recurso de uma intimidade no discurso, na construção do discurso vocal.

Ao mesmo tempo, você tem também essa valorização da expressão dramática com a utilização de determinados recurso musicais, durações, a voz que dura, a voz que vibra. Estou falando um pouco disso que são aspectos musicais, técnicos, que as coisas vão acontecendo conjuntamente. E a partir daí, a gente vai, nesses processos de mudanças, de aproximação, de descida de uma certa tessitura vocal predominante num determinado momento para um outro lugar que e vai se delineando até chegar na bossa nova em que há, aí sim, uma radicalização desse gesto vocal no sentido do minimalismo, da economia do gesto. Por isso que Joao Gilberto é o expoente máximo desse momento em termos de canto no Brasil. E, por isso também, que ele sintetizou uma coisa que já vinha acontecendo. Sintetizou e, de certa maneira, radicalizou esse gesto. E aí vai mudar um pouco o tratamento das letras, também. Todo aquele drama, que explode até meados dos anos 1950, vai começar a ser revisto e a ser tratado com uma certa leveza. Veja, não é à toa que a gente vai viver no Brasil um momento de grandes promessas de evolução política, de bem-estar. Então, para ver como essas coisas estão todas associadas. O artista, os cantores são pessoas que estão inseridas em um contexto social, cultural e são também responsáveis por compreender esses processos, por muitas vezes liderar essas catarses. Porque, muitas vezes, o artista antecipa no seu cantar essas explosões de acontecimentos que vão ser marcantes em uma sociedade. Então, chega-se no segundo semestre a bossa nova.

No terceiro semestre, dedica-se o estudo dos anos 1960, que na música brasileira é um período, na música mundial também, mas na música brasileira, especialmente, é um período de grande diversidade, mesmo nessa música fonografada divulgada dentro do eixo, produzida no eixo Rio-São Paulo, que é onde estavam as televisões. Então, você vê, mesmo nessa produção musical que irradia do Sudeste para o resto do Brasil nos anos 1960, um momento de muita diversidade vocal.

E aí vem uma fase no processo de aprendizado de grande experimentação. Porque, a minha voz que eu já treinei passando por um conteúdo mais próximo da seresta e do samba, isso não estou considerando processos imitativos não, sem negar que eles possam acontecer. Se no processo de formação o aluno tem esse desejo, eu acho que são investigações interessantes que confrontam a questão da flexibilidade vocal, mas eu não proponho isso metodologicamente, como um processo de aprendizado. Agora, o que vai acontecer na década de 1960 é que você vai ter esse canto mais desprovido de um componente dramático, mais próximo da fala, com um componente musical bastante explícito e com um certo rigor em determinados quesitos, como afinação, por exemplo porque não tem camuflagem por vibrato, não tem nenhum tipo de camuflagem. É uma voz desnuda. Então, você vai ter isso, você vai ter também a estridência do rock, a experimentação de alguns tipos de drive, por exemplo, a partir de processos de escuta, de entender o que está acontecendo ali naquelas vozes. Você vai ter também um canto mais formal, mais apoteótico, que nos anos 1960 se delineia com essa questão da canção de protesto. Um canto que tem uma vibração emocional mais intensa. E como é que isso é traduzido pela voz? Que tipo de voz é essa? Então, a escuta ela tem que te levar por esses caminhos, de você entender que elementos são aqueles que estão ali configurando aquela sonoridade.

Depois dessa etapa, então, a gente chega à música das Minas Gerais com o recorte bastante concentrado na música do Clube da Esquina, mas sem esquecer que a música do Clube da esquina, a música do Milton, a música do Lô Borges, do Beto Guedes, enfim, desses caras que configuraram uma sonoridade muito específica dentro da história da canção no Brasil, ela é uma música que tem um diálogo estreito com a tradição, com a tradição nas Minas Gerais, com a tradição dos congados, dos catopés, com a tradição religiosa católica, enfim, dos rosários, daqueles cantares dessa tradição litúrgica. Como é que isso impacta naquelas canções e, por consequência, naquelas vozes? Que elementos são aqueles que aparecem naquelas vozes? Que particularidade há naquela música que traz um elemento completamente novo, diferente de tudo que já tinha acontecido, diferente da música de protesto, diferente do que propôs o tropicalismo, diferente da jovem guarda, embora muitos elementos comuns entre eles existam? O próprio Beatles é referência para todos eles, mas eles experienciam de maneira muito diversa por causa das suas culturas locais. Então, isso é um outro dado do processo de formação que é fundamental: como pessoas com vivências diferentes podem experimentar elementos comuns dentro de uma cultura, mas produzirem resultados muito diferentes porque existe também a questão da vivência local.

Depois disso, a gente se dedica a um estudo, justamente, local, dado a localização da Unicamp, dado a nossa localização ali, ou seja, um estudo da música caipira e do samba

paulista. Inclusive, é interessante isso, percebendo, por exemplo, que muitos alunos não imaginam que Campinas, que aquela região, Tietê, Piracicaba é a região do samba, é onde nasceu esse samba rural. E como esse samba vai impactar o samba urbano que nasce na cidade de São Paulo? Quais são os diálogos? Com isso está ligado com a música caipira? O que é a música caipira? O que essa música caipira tem a ver com a música sertaneja da grande indústria fonográfica e o que ela não tem a ver? Quais são esses elementos vocais que aparecem aí, esse canto de dupla, desse canto aberto em terça, desse canto que valoriza as vozes masculinas, extremamente agudas?

Depois disso, a gente estuda a Vanguarda Paulista, que aí vem a questão também do grande experimentalismo vocal, quer dizer, tudo que a voz pode fazer que rompe com uma tradição mais tonal dentro de um processo cancional na música brasileira. Obviamente que, ao estudar a Vanguarda Paulista, a gente vai entrar em contato com obras com características também muito diferentes, embora estejam debaixo de um mesmo guarda-chuva, embora haja elos entre eles. A música, por exemplo, do Grupo Rumo, que vai fazer uma exploração radical da questão da fala no cantar, que era inclusive a pesquisa do Luiz Tati, é muito diferente daquilo que vai trabalhar o Arrigo Barnabé, por exemplo, na música que ele propõe, ou que vai trabalhar o Itamar Assumpção. Aí a gente tem esses três pilares como uma espécie de referência de sonoridade para esses acontecimentos musicais.

E aí, de novo, a gente vai ver vozes atuando em região no extremo aguda. Na obra do Arrigo, por exemplo, vozes femininas, há uma contraposição, voz masculina em uma região grave fazendo uso de drive e voz feminina em uma região extremamente aguda, normalmente cantando sem uso de vibrato, tentando manter uma clareza do texto e com um apelo frasal, rítmico muito intenso. Aí você tem tudo isso acontecendo de um lado e do lado da música proposta pelo Grupo Rumo, por exemplo, você tem uma voz totalmente ligada a questão da fala, radical mesmo, nesse sentido. De momentos em que esse limite se aquilo é falado ou cantado não é claro.

E depois disso, no último semestre desse estudo de repertório formal proposto, a gente se dedica a canção latino-americana, a canção produzida na Argentina, no Chile, no Peru, na Colômbia, em Cuba, no México, Bolívia, enfim, para entender um pouco que sonoridades são essas, que vozes são essas. É um recorte mínimo porque, é obvio, se a gente fosse estudar só a música na Argentina, por exemplo, a gente precisaria, talvez, de alguns anos. Então, é um recorte mínimo para entender como esses contextos culturais são importantes, dialogam com a nossa música, estão presentes na nossa música muitas vezes e a gente não se dá conta. E é um pouco fazer uma via decolonialista, no sentido de que nós vamos olhar para as culturas que, de

alguma maneira, o império não quer que a gente olhe. Então, nós vamos olhar para essas culturas que são próximas a nós. Nós temos um elo estreito com essas culturas. Então, todo esse olhar, todo esse processo de escuta, ele também vai envolver demandas técnicas a serem praticadas a partir das referências dadas pelas próprias canções.

Regina, uma vez você falava a respeito da importância de o aluno encontrar o seu gesto e o quanto antes ele encontrar. Como que isso se dialoga com esse processo? Como que se dá esse processo de encontro desse gesto interpretativo no sentido daquilo que é proporcionado para que se busque, se encontre, como que ele dialoga com essas estéticas todas?

Esse processo de encontro do gesto de cada um é uma busca de muitos anos. Às vezes, é uma busca de uma vida, mas o contato com a cultura, de um modo geral, eu realmente acredito que ela vai te dando uma gama de possibilidades e isso vai possibilitando que você comece a se encontrar porque você vai vendo as coisas que ecoam em você e as que não ecoam. Que, obviamente, existem coisas que falam mais para alguns e menos para outros.

É natural que seja assim. A cultura é diversa. Nós somos. Eu, por exemplo, posso ser tocado por /n/ expressões e você por /x/ expressões, embora sejamos, nós dois, brasileiros, que vivem no século XXI, neste país, hoje... Então, à medida que a gente vai tomando contato com isso, vai aflorando em nós os nossos desejos e isso vai começando a construir, ajudando a construir, esse caminho porque eu vou me identificando mais ou menos com determinados elementos e vou encontrando a minha expressão a partir desse movimento. Por isso, que eu acho que ele é tão importante, porque ele vai me situar no mundo.

E como se dá a questão dos processos de avaliação? Poque uma coisa que eu tenho observado muito nos processos que tenho investigado é que esse é um ponto muito delicado, de como mensurar, se é que isso é possível, mas pensando em um processo formal, a gente acaba tendo essa questão da avaliação. Como mensurar esse desenvolvimento dos alunos? Isso é uma coisa em que existem alguns parâmetros que são esperados que os alunos atinjam? É individual? Como que se dá o processo?

Eu acho que a gente lida com questões bastante delicadas nesse sentido, não só porque "como mensurar?", mas porque além de "como mensurar?" a gente tem que atribuir um valor específico aquilo. Bom, isso é para atender uma demanda de um processo que está formalizado dessa maneira: você faz uma coisa e você obtém um conceito, uma nota, por aquilo que você fez. Isso é bem complicado, mas eu venho trabalhando da seguinte maneira para tentar chegar a um conceito, ou a uma nota, que seria essa medida, não como um valor absoluto, mas como um valor que é construído ao longo de um semestre e que envolve uma série de condutas que eu repito que são importantes: você estar presente, mas estar presente de fato, você estar

presente porque veio a aula, mas porque você participa do processo, você interage no processo. Então, eu vejo que aquilo está ecoando, aquilo está produzindo um efeito. Esse processo de ecoar faz com que você produza, que você tenha desejo de produzir. Então, você começa a realizar, a cantar efetivamente. Até chegar naquele dia fatal, fatídico, que é em que vai haver, de fato, uma avaliação. Ou seja, você vai ter que mostrar uma canção, uma realização prática. O aceitar ou não determinados desafios, de romper com os seus próprios paradigmas, que muitas vezes já estão muito estruturados. E que os processos de aprendizados, que não cessam, processos de aprendizados só acabam quando a gente morre, e eu estou dizendo quando a gente morre porque eu não sei o que acontece depois, mas, talvez, nem depois acabe (risos).

Então, o processo de aprendizado é algo contínuo, que está em movimento o tempo todo e exige coragem, exige desapego. E não é fácil desapegar. É dolorido. E às vezes é muito difícil. Às vezes, você se depara com um negócio que você quer fazer e não consegue, é muito frustrante. E realmente, é assim mesmo, eu acho que é uma dor que faz parte do processo de aprendizado, e, como eu disse, dura pelo menos uma vida inteira. Então, mensurar isso, no sentido de atribuir valores, é muito difícil, mas é uma tarefa que a gente tem que responder e, por isso, cria determinados parâmetros para poder fazer essa mensuração.

Isso é uma coisa, a outra coisa é ver como é que os alunos chegam ao final dessa trajetória. E isso é extremamente prazeroso, porque, de um modo geral, mesmo os que são mais resistentes, porque já tem uma coisa de “Eu já sei”, “Não gosto de música brasileira, quero cantar outro negócio”, mesmo esses alunos, eles chegam no final desse processo cantando de outro jeito, entende?

Então, essa possibilidade de ver essa trajetória como ela é percorrida e onde se chega é um pouco o que me faz acreditar que, sim, isso funciona. A gente pode manter isso. E pode, obviamente, ir fazendo aquisições para o processo, que eu acho que são interessantes. Então, por exemplo, falar abordando muito a questão fisiológica não é a minha praia, digamos assim, porque não foi por esse caminho que eu não me formei. Eu não me formei por esse caminho. Mas, eu vejo, cada vez mais, como os alunos têm uma sede nesse sentido. Eles querem entender o que está acontecendo ali. Então, incorporar esses elementos, permitir que esses diálogos aconteçam e, por exemplo, acontecem quando você vem para minha aula, por exemplo, tendo a pesquisa que você tem e o processo de formação que você tem, acrescenta um dado a mais. Possibilita um outro olhar sobre um acontecimento que está ali já, um fato.

O processo de ensino, ele é dinâmico. À medida que ele vai acontecendo, esses anos todos que eu estou na Unicamp, são 18 anos, a cada ano coisas vão mudando, porque é um negócio que está vivo. A gente tem uma estrutura basal que está ali, que sustenta, hoje já

bastante consolidada, mas, em cima disso, sobre isso, os movimentos vão acontecendo de maneira diversa porque é uma coisa viva, é uma coisa que está cada hora com núcleos de pessoas diferentes, que recepcionam aquilo de maneiras diferentes. Então, é vivo.

E ainda nessa questão da estética, existe algum gesto vocal ou interpretativo que não cabe? Existe algum limite no sentido de alguma voz que não é desejada? Algum comportamento vocal que não é desejado ou que quando surge nas aulas aquele tipo de qualidade, ela é um comportamento que você indica que a pessoa não realize?

Olha, essa é uma questão bem delicada, porque é uma questão que pode envolver um certo cerceamento de conduta.

Eu pergunto porque foi uma coisa muito recorrente na pesquisa. Quando perguntado "existem contornos na voz?" a resposta, geralmente, tendia a ser não, que era aquilo da expressão do aluno, mas na prática quando eu acompanhava as aulas, os contornos apareciam.

Sim. Eu acho que é o seguinte: se você está estudando um ambiente de realização e, nesse ambiente, existem referências estéticas, e aí aparece um aluno e faz aquilo ignorando toda essa referência, por exemplo, vai cantar "Chega de saudade" com uma voz cheia de vibrato, com uma fonação que possa remeter a uma ideia de cobertura vocal intensa, eu vou falar "Pera aí. Nesse momento você precisa abrir mão desse negócio que é seu e experimentar esse outro aqui que é a referência estética desse momento que você está estudando". Então, quando a coisa é muito radical no sentido oposto, não tem como você não apontar. Não tem como você não falar "Não. Espera aí. Vamos entender que universo musical é esse aqui que a gente está".

Agora, o que não tem contorno é assim, a sua realização artística, quem dá o contorno é você. Você é que vai dizer como é que você vai cantar determinada coisa ou não. Agora, em um processo de aprendizagem, onde a gente está trabalhando processos de escuta para entender uma tradição e dialogar vocalmente e tecnicamente com essa tradição, se o aluno, na hora da realização não tem isso claro, o professor tem que deixar isso claro. Tem que ajudar a compreender esse lugar. Se não, como é que fica? Como e que fica esse processo de aprendizado, de entendimento, de encaminhamento de uma história cancional?

Porque pode ser que, por exemplo, esse aluno, massacrado por uma mídia que só divulga um determinado tipo de voz, queira fazer tudo com aquela voz. Inclusive, sem entender que aquela voz tem um contexto de origem, tem um contexto sonoro, tem um contexto social cultural e que aquilo ali é só uma apropriação que está achatando outras infinitas possibilidades. Então, tem contorno? Tem! Porque você está investigando possibilidades vocais outras, diversas.

Se você pudesse falar um pouco destrinchando como seria um pouco da rotina das aulas. E se você pudesse também tocar no aspecto que acho bastante interessante que é como você desenvolve isso em uma perspectiva coletiva de ensino.

A rotina das aulas envolve primeiro um acordar, principalmente por causa do horário em que as aulas acontecem (risos). Então, é acordar corporalmente, antes de mais nada, com processos de alongamento. Entender efetivamente que a sua voz está inserida no seu corpo. O seu corpo é seu instrumento. Ele atua no seu processo vocal integralmente. Como eu gosto de dizer, você não é uma laringe, um pescoço e uma cabeça. A maneira como você fica em pé determina o som que você vai produzir, por exemplo. Então, acordar, alongar esse corpo. Alongar de diversas maneiras. Vários exercícios. Exercícios que trabalham com o equilíbrio. Exercícios que trabalham com essa questão do estar em pé, "Como estar em pé?", "Como ter uma base sólida?". Esses são os primeiros exercícios em uma rotina de aula.

Depois disso, vem exercícios de voz, muitas vezes começando com uma nota parada, às vezes uma vibração de lábios. Vibração de língua é uma coisa que eu uso menos, porque eu acho que pode ser tensionador, então, não uso tanto. Ai, uma parte de exercícios que podem ser esses mais convencionais de um trecho de escala, de arpejo de acorde, de um dicorde ou um movimento cromático envolvendo uma vogal, duas vogais. Muitas vezes, entendendo o encaminhamento, entendendo às vezes eu não quero dizer racionalmente, mas entendendo corporalmente o encaminhamento da produção de [i] para um [e] o que acontece. Então, quando você tem um exercício de duas notas e possibilita essa experimentação, até exercícios com pentacorde e mais de uma vogal, alternando o caminho da vogal, um pouco tentando sempre entender como, do ponto de vista da fonética há esse encaminhamento do [i], para o [e], para o [o], para o [u]. O que acontece com a produção do som e o que acontece com o espaço oral, com a cavidade bucal na produção desses sons.

Os exercícios cancionais, ou seja, trechos de canção, que trabalham determinadas realizações que musicalmente, do ponto de vista vocal, podem mais fluidas, menos fluidas, mas que podem te dar elementos que são importantes. Às vezes, tem ênfase na articulação rítmica, ou seja, como articular e fazer aquilo musicalmente interessante, e fazer aquilo tecnicamente interessante, do ponto de vista de ser compreensível, ser afinado dentro de um parâmetro tonal, que é o que a gente está trabalhando. Um exercício cancional que pode trabalhar o conceito de frase musical, que pode envolver dinâmica, pode envolver a não respiração, a construção do arco de articulação. Então, todos esses elementos, eles vão sendo trabalhados e, na maior parte das vezes, eu não vou falar que eles estão sendo trabalhados. Eu vou trabalhar.

Um outro exercício que eu faço bastante é o do aprendizado rápido. Eu acredito que ele trabalha elementos que são super importantes para o cantor, que é reter rapidamente uma melodia, uma letra e conseguir adaptar a sua voz àquela realização cancional por um processo movido por aspectos intuitivos e de atenção, de atenção profunda porque se você não estiver atento, você não escuta. E a escuta é a mola propulsora dos nossos trabalhos. É a escuta, a escuta e o grande chão. É a escuta corporal, a escuta musical, a escuta do outro.

E aí, falando dos processos coletivos, que eu acredito profundamente neles. No espaço coletivo há um lugar do indivíduo, porque sem indivíduo não tem coletividade e há esse espaço profundo da escuta. Porque você aprende com você mesmo, você aprende com o professor e você aprende com o seu colega, com o outro. Então, o espaço coletivo é um espaço intenso de troca.

Durante muitos anos, os cantores, principalmente fora da tradição, porque a tradição ela é coletiva por excelência, mas a partir do momento em que o cantor vira a grande estrela solitária, começa o cultivo de uma tradição do ego e da ideia de que eu sou único e só eu que faço. E o que eu faço, só eu quem faço, que é uma distorção que está ligada a questões de poder. Mas a tradição é do coletivo. E, no coletivo, a gente aprende de maneira muito mais fluida. É muito mais prazeroso, inclusive. E, por vezes, menos dolorido porque você encontra a cumplicidade no outro. Isso é uma outra coisa que eu acho super bacana. Como eu tenho visto ao longo dos anos na Unicamp, como vai se construindo uma cumplicidade entre as pessoas. Então, ao invés de ficar uma picuinha, boca pequena, fofoquinha, puxada de tapete, que é essa coisa baixo astral horrorosa, não, as pessoas cultivando o apoio, o incentivo, a cumplicidade, o fazer junto. O aprender com o outro é muito estimulante nesse sentido da construção da cumplicidade. E a canção, a música, ela é uma atividade coletiva. Não existe música de uma pessoa, mesmo que a pessoa faça a música sozinha. Não existe música de uma pessoa, porque, a música, ela é tradição, ela é da cultura e a cultura é coletiva, é de todos nós. Então, entender o aprendizado por esse caminho, que põem todo mundo no mesmo lugar, e que possibilita trocas, trocas entre aquele que já canta muito e aquele que está começando a descobrir a sua voz. E o mais legal e isso, é que um sempre vai aprender com o outro. De um jeito ou de outro, sempre vai ter uma coisa que aquele que já é hiper proficiente vai se espantar com aquele que está começando que vai trazer um negócio que ele nunca havia pensado. O processo é muito rico.

Lógico que existem as demandas individuais. Em um determinado momento, é muito intenso essa questão das demandas, até porque as pessoas ainda têm um modelo mais careta da aula de canto possível, que é o professor sentado num piano e o aluno em pé do lado. Aquele

modelo século XIX total. Isso ainda e muito vivo pra nós. Então, quando você propõe um negócio que “Olha. Pode esquecer que não vai ser só por aí”, vai ser por aí também porque obvio que isso aí está em nós. Então, em algum momento eles aparecem, mas não são só esses, tem outros. E a gente tem que poder experienciar esses outros. Então, essa questão das demandas individuais, elas aparecem no coletivo. E o coletivo ajuda a sanar por trocas que acontecem ali, por informações que aparecem ali. E que vão ajudar “Olha. Eu achava que só eu não conseguia fazer isso, mas o fulano também não consegue. Mas ali tem o cicrano que consegue, e ele vai falar pra gente como que faz esse treco”. Então, é um momento de aprendizado muito grande pela escuta, pela observação do outro, por ver o corpo do outro em ação. E, a partir daí, começar a perceber o meu próprio corpo. Então, o processo de aprendizado coletivo é tudo de bom.

E aí você estava falando a respeito do processo de organização da aula. Acho que você só não comentou a parte dos masterclass.

Ah, sim, não cheguei nessa parte. É que aí é a parte da aula que aparece, talvez, mais enfaticamente essa abordagem do indivíduo. Então, passado toda essa fase de realizações conjuntas, coletivas, ainda que com momentos individualizados, aí a gente vai ter a apresentação do solo de cada um. A música que está sendo trabalhada, entender as facilidades e dificuldades, o que está acontecendo. Aí é um trabalho mais individualizado para tentar ajudar o aluno a resolver aquilo que está sendo um problema, ou muitas vezes até se surpreender com o não-problema, com aquilo que já chega absolutamente resolvido.

E, nesse sentido, também é muito interessante observar os processos de transformação, de mergulhos que cada um vai dando ao longo da graduação. Do quanto se desafia, do quanto investiga, do quanto pesquisa a sua própria voz, o seu fazer. Porque esse processo, ele sim, é solitário. E essa é uma demanda que existe, que é absolutamente necessário. Você precisa sim investigar. Esse é um momento seu, de prática diária, individual. A gente está falando de um instrumento muito tinhoso, se você fugir dele ele foge de você rapidamente. Embora esteja aí no seu corpo. Mas existem saltos para serem dados que envolvem essa prática diária.

E, quero destacar, muito silenciamento, muito silenciamento. Que eu acho que, principalmente em uma determinada fase da vida é muito difícil silenciar. Não só silenciar objetivamente, de ficar quieto, não falar, mas silenciar a cabeça que não para de rodar a milhar. E certos aprendizados só assentam no corpo quando você é capaz de simplesmente silenciar. Então, é esse processo de investigação individual, não é só uma prática exaustiva. Às vezes, é uma não prática também para compreender esse momento em que esse som assenta, em que essa percepção do corpo se consolida.

Você chegou a comentar quais foram as referências para que você fosse construindo essa sua abordagem. Você citou a questão do Zuza, da sua vivência pratica, dos fonogramas. Você teria mais alguma coisa que você tomou de referência para construir? Até a sua experiência que você falou no canto lírico. De onde vem as referências?

As referências são principalmente essas que eu relatei para você, no que diz respeito a estruturação de uma metodologia, que foi muito motivada por esses depoimentos que eu ouvia dos cantores desde sempre. Essa coisa, normalmente, de uma geração para a anterior. Tendo alguém que veio antes como uma referência, como foi para mim. Quer dizer, eu no meu processo de formação como cantora popular, eu tive as vozes que eram referência para mim, que eu escutava muito, muito, que eu via sempre que possível, que me ensinavam muito, que eu aprendi com essas pessoas a cantar. Aprendi com o Milton, com Betânia, com Gal, com Elis, fundamentalmente, e com Nana Caymmi.

Então, são vozes que eram muito referenciais para mim. Então, entender esse processo de aprendizado da tradição, a gente "tá" falando de uma tradição oral. Canção popular e oralidade são coisas afins. O que acontece é que a canção foi fixada pelo fonograma. Então, a gente passa a ter esse processo intensificado de escuta porque eu não preciso mais ligar o rádio e esperar tocar para poder ouvir, que isso também aconteceu, porque, por exemplo, em um determinado momento, hoje isso não acontece mais, mas as rádios, sei lá, nos anos 1980, 1990, tinham uma programação que, basicamente, começava a repetir em um determinado momento. Então, você já ligava sabendo que tal hora iria tocar fulano cantando 'não sei o que' que eu quero ouvir. Isso o disco, fundamentalmente, para você poder ouvir, não ter que esperar o cara fazer um show, você pode ouvir a qualquer momento.

Então, acho que essas referências, elas são fundamentais para mim. O lance do livro do Zuza tem essa questão dessa organização cronológica. Porque aquele livro dele do Jairo Severiano é bem um livro enciclopédico, no sentido de organizar cada ano as músicas que fizeram sucesso, quem eram os cantores, os compositores. Então, entrar em contato com essa organização foi bastante orientador para mim no sentido de poder ouvir as gravações lá do "Revivendo" e ir construindo esses links a partir daquela fase, porque a música depois disso já era a música que eu ouvia na minha casa, que eu cresci ouvindo, Chico, Caetano, Betânia, Gal, Milton. Essa é a música que eu ouvia, Elomar, sei lá, música popular brasileira.

Então, acho que é isso. Em termos de referência de como isso foi sendo estruturado através de processos e até um pouco intuitivos, que só foram mais formalizados muito mais para frente.

Uma última questão que é, por fim, entendendo esses aspectos todos que você foi falando a respeito da voz, do ensino, que habilidades que você acha que são necessários para um professor de canto popular brasileiro, seja um pedagógicas, segam musicais? Que competências são essas que seriam necessárias para alguém que se proporem a fazer esse ensino?

Antes de mais nada estar a aberto a escutar, primeiro de tudo. Conhecer o repertorio profundamente. Conhecer as vozes que consagraram, se consagraram, nessa canção, os compositores. Conhecer o repertorio profundamente. Eu acho que isso é muito importante. Não só esse repertorio que tem esse viés, hoje, histórico, historiográfico, mas conhecer hoje, entender que essa música está viva, sendo produzida, que tem muita gente fazendo trabalhos incríveis cancionalmente, em termos de composição, em termos de voz, cantores, cantoras, enfim. Então, conhecer esse repertorio a fundo acho que é super importante porque você vai falar de um negócio você tem que saber do que é que você está falando.

Estar aberto aos processos de escuta é a base de tudo, porque é obvio, o ponto de partida é a escuta, como eu já disse. E, inclusive, a escuta do aluno, no sentido de que você precisa muitas vezes persuadi-lo a ter uma disponibilidade de escutar. E essa, às vezes, é uma questão complicada, não é só para professores. Fala "Ah, o professor não escuta" o aluno, mas às vezes o aluno também não escuta. Ele também não quer escutar. Também já tem uma coisa que está definida. Então, eu acho que essas questões são primordiais.

Agora, quanto mais repertorio você conhece, independente da sua área de atuação, melhor é, porque inclusive te dá parâmetros. Então, tudo que você puder ampliar, conhecimento nunca é demais. Sempre vai te proporcionar, possibilitar coisas a mais. O problema é o contrário sempre, quando você restringe demais, normalmente, é onde mora o problema. Agora, conhecimento, ampliar o conhecimento, a diversidade, conhecer música erudita, conhecer ópera, música de câmara, conhecer a música contemporânea, conhecer a música sertaneja, a música que está explodindo no mercado da música gospel. Não significa falar "Ah, eu não vou ficar escutando isso". Nós temos as nossas escolhas pessoais, então, eu, por exemplo, que adoro ouvir, sei lá Areta Franklin, mas eu realmente não curto ouvir esses cantores, que no brasil hoje estão fazendo música dessa maneira. Então, eu não vou ficar ouvindo porque eu, com licença, não quero ficar ouvindo, mas eu preciso saber que isso está ali, que isso existe, que isso tem uma abordagem estética especifica.

Então, eu acho que é pautar pelo conhecimento e pela amplitude da informação, porque acho que eu cantar bem é uma coisa que envolve não só o termo estrito, cantar bem do ponto de vista técnico, ou do ponto de vista do conhecimento do repertório. Eu acho que existem

outras coisas que fazem, que constroem o artista e que estão ligados a cadeias de pensamento, ligado à literatura, as artes como um todo. A cadeia de conhecimento é ampla.

E devo dizer uma coisa, que isso também é uma coisa que eu aprendi com os artistas da canção popular brasileira. Porque aprendi com Tom Zé, com Caetano, com Chico, com Gil, com Betânia, que o conhecimento da literatura, das artes plásticas, da semiótica, da filosofia, quanto mais, vamos combinar, né? Que o ser humano faz muita besteira. O ser humano, para o universo, é um fator de desequilíbrio. Então, as coisas boas que o ser humano produz a gente precisa conhecer. Para não desistir da espécie. O conhecimento é das boas coisas que o ser humano produziu.

Uma curiosidade. Por que os processos geralmente não tendem a consideram esses últimos anos dos cantores? Você foi falando de conhecer essa produção atual, mas o que eu percebo é que a gente para ali na vanguarda paulista. Por que essas vozes não comtemplariam um módulo ou algo assim?

Na verdade, assim, tem uma questão temporal. Falta de tempo. Porque eu também entendo que existe um núcleo básico aí que precisa ser conhecido, estudado e etc. Então, talvez se a gente tivesse uma graduação em 5 anos, a gente poderia fazer uma inserção mais direta de repertórios mais atuais. O que eu procuro fazer em alguns momentos são pontes. Então, sei lá, estou falando da Ná na vanguarda paulista, mas estou indicando processos de escuta e às vezes inserindo na aula "Vamos ouvir Os amanticidas, vamos ouvir Iara Rennó vamos ouvir Maria Beraldo", que foi aluna da graduação inclusive. "Ah, vamos ouvir o Clube da esquina?" vamos, mas vamos uma MaKely Ka, por exemplo, compositor atuante hoje na música das Minas Gerias, que tem um profundo elo com esses caras, com a obra de Guimarães Rosa. Mas aí é uma questão temporal. Se tivesse mais tempo, poderíamos nos debruçar mais ao que está se fazendo hoje.

E existe um outro dado, que, obviamente, em termos de estrutura modular do processo que vai ser compreendido, eu tentei mostrar um pouco, e entendo que a Vanguarda Paulista, embora já tenha acontecido há 40 anos, praticamente, foi a última expressão de ruptura de conduta vocal dentro da canção popular brasileira. Existem os frutos, coisas, artistas que estão aí por causa do que aconteceu na vanguarda paulista, que é, Tulipa Ruiz, a própria Iara Rennó, que acabei de falar, a Cassia Eller, a própria Zélia Duncan.

O que, inclusive, nos ajuda a compreender o rap. Que você vai ver que já tem coisas embrionárias em outros momentos da música brasileira. Inclusive, coisas da vanguarda paulista, com a própria obra do Itamar nos ajudam a entender o rap hoje. Agora, pensando em termos de uma ação fora da curva, em termos de comportamento vocal, que eu considero que a Vanguarda

Paulista foi, realmente, o último lugar onde isso aconteceu. E coisas que estão acontecendo hoje são derivados disso ou que estão em diálogo estreito com uma música que é imposta por um mercado de música. Aliás, hoje em dia, um mercado bastante cruel, que quer restringir uma música, com a diversidade que nós temos, a três gêneros basicamente. Então, é isso.

MARIA CONSIGLIA RAPHAELA CARROZZO LATORRE

Entrevista realizada em: 22/06/21

A ideia, como um todo, é entender um pouco de como foi a sua trajetória até você conceber a proposta e entender como você pensa, como você descreveria o processo, se ele teve modificações de lá para cá...

Eu comecei a cantar profissionalmente nos anos 1980. Nessa época, tive aulas com vários professores(as) de canto lírico, como toda a turma da minha geração, a Ná Ozzetti, Virginia Rosa... depois veio a cantora Nancy Miranda que trazia uma novidade do teatro musical da *Broadway* e muitas de nós fomos experimentar, era uma novidade...

Nessa época, tinha também todo o movimento do Teatro Lira Paulistana, que era um espaço muito legal para experimentar e encontrar outros músicos, produtores. Então, muitos de nós transitamos neste espaço mostrando nossas composições, explorando novas estéticas e sonoridades, não só vocal, mas também instrumental, porque eu tocava piano e violão, participávamos de projetos como o Virada Paulista (no Lira) com muitos outros cantores, compositores instrumentistas como a Eliete Negreiros, entre outros, enfim um monte de gente. Logo depois, eu fui ser vocalista do Toquinho e do Chico Buarque. Passei mais tempo com Toquinho, do que com Chico Buarque. O Chico fazia menos shows. Esta oportunidade foi uma escola extremamente profissional. Toquinho é bem profissional e rodávamos o mundo. Ele tinha estourado com a música "Aquarela", um sucesso enorme, e fazíamos shows pra 50 mil pessoas, como aconteceu em Milão, pois o disco foi lançado primeiro na Itália porque um dos parceiros da letra era italiano, o Guido Morra. Então, era uma coisa potente, estar cantando esta música brasileira, andar e experimentar públicos e palcos de diversos lugares. E a apresentação com o Chico era assim aquele sonho, né? Estreamos em 1984 na Argentina depois de Chico estar fora do palco desde 1975. Eu brinco sempre com ele, digo que era meu ídolo antes de eu nascer e, então, pra mim foi um sonho, uma profunda emoção e um imenso aprendizado, poder participar de vários shows com Chico.

Esta prática muito extensa, seis anos atuando como vocalista, foi uma das minhas escolas, e ao mesmo tempo eu aproveitava para pesquisar e fazer outros projetos pessoais, como um que foi considerado o primeiro show voltado para um autor só e se chamava "Em torno do Tom", em torno do Tom Jobim, também nessa década de 1980. Esse projeto foi montado com

o Luís Lopes, tecladista do Toquinho na mesma época, e era na fase que apareceram os diversos teclados no Brasil, então, era aquela loucura toda, a gente experimentava timbres sampleados e outros, o que era bem interessante, ideias diferentes na forma da canção, de interferir... somado ao baixo acústico e violão acústico. Então, era a voz (as diferentes vocalidades), baixo e violão acústicos e toda a experimentação dos samplers no teclado. Apresentamos muito esse show no estado de São Paulo e em alguns lugares da Europa, aproveitando as viagens que fazíamos com o Toquinho.

Essa era a minha prática nos anos 1980. Eu era instrumentista também. Tinha passado por um longo aprendizado de piano erudito e depois popular com Paul Urbach e depois na escola Play da violonista Vera Brasil e do Gogô, Hilton Valente, pianista e músico incrível que ficou na Unicamp por um bom tempo. Ele foi o grande mestre de muita gente da minha geração. Eu tocava piano e o violão foi um instrumento que eu me apaixonei com 14 anos. Eu estudava no Mackenzie, ensino médio, e descobri no DCE da arquitetura uma turma que se reunia para tocar MPB e ficava vidrada nesses estudantes que tocavam violão e fui aprendendo de olhar as posições etc. Eu não fazia arquitetura com 14 anos, mas eu ia lá xeretar no DCE né? *(risos)*

E aí o que é que acontecia nessa época, no final dos anos 1970? Tínhamos uma escuta no rádio ainda bastante abrangente desta música popular que para mim era tão meu mundo que só agora caiu a ficha que aquilo era o todo estético, político do meu mundo, porque aquilo fazia parte de tudo, do estar no mundo. Hoje é um pouco diferente essa relação com a canção, eu sinto, do que foi para minha geração. Eu não sou da geração da bossa nova, eu sou depois, mas a prática era imensa, um dia você escutava João Bosco lançando uma música e você ia lá tirar de ouvido muitas vezes a harmonia, e tinha uma abertura da escuta, da experimentação, da troca e do encantamento. A música brasileira, ela era muito presente na nossa vida. Eu nasci em 1960 e nessas décadas 1970/1980 eu já estava entre os 14 e 20 anos.

Em 1990 parei de trabalhar como vocalista, estava investindo no meu show e disco solo com a pesquisa do Tom Jobim, quando percebi um reflexo físico estranho de sustentação da minha cabeça, consequência de um acidente de carro que eu sofri com 13 anos e que apareceu com 30 anos. Procurei alguns profissionais de saúde e um neurologista me disse que provavelmente eu ia ficar sem cantar alguns anos, que eu não tinha nada nas pregas vocais, mas eu tinha entortado todo um eixo de sustentação na cabeça, tendões, etc., e foram muitos anos com muitos aparelhos e muita fisioterapia para voltar a cantar, nesta época apareceu a ULM Tom Jobim (hoje EMESP) para lecionar canto. E a minha geração toda foi convocada para ir lá dar aula. Foi de 1991 para 1992.

A ULM já tinha 2 anos quando chegamos. E quem era minha geração? A Renata Montanari no violão, Liz de Carvalho no piano, o Rui Saleme no violão também, só pra citar alguns. E fomos convocados pra ir pra lá. A maioria de nós não tinha curso superior de música. Eu sou formada em artes plásticas, na verdade. Mas estudei música em diversos contextos...Eu fiz conservatório, mas eu não quis fazer faculdade de piano erudito, apesar de ter entrado na USP, queria continuar estudar música popular e não tinha nesta época, metade dos anos 1970, cursos voltados para música popular nas Universidades. Estudávamos uns com os outros e com grandes músicos que davam aula como o Gogô que citei antes.

Então, eu cheguei na ULM depois dessas experiências todas que eu estou te contando, essa paixão que fazia com que ficássemos "24 horas por dia" tirando músicas, cantando com os colegas, nos apresentando, nos emocionando com os sentidos da canção. A canção era a nossa vida. Ela representava o que a gente pensava sobre os acontecimentos na sociedade, na nossa história, e musicalmente era o nosso prazer de invenção e descobertas. E aí, como é que a voz vai entrando nisso? Primeiro, eu cantava em grupos informais de amigos do Mackenzie, escola que fiz o ginásio, ensino médio e faculdade de Artes Visuais, depois o Lira e em seguida trabalhando como vocalista, neste período fui entendendo um pouquinho esse lugar dessa MPB que o Toquinho fazia na época. Depois a parte de experimentação mesmo vinha no "Em torno do Tom", quando explorávamos outras coisas, outras sonoridades e vocalidades.

Aí, quando eu fui para o ULM, que eu comecei a dar aula mais regular de canto, que foi nos anos 1990... antes eu já tinha dado muita aula de música. Tinha dado algumas aulas de canto antes deste período, mas eu não era uma especialista. Eu dava aula de tudo que você possa imaginar: piano, harmonia, música contemporânea, novas notações e desenhos com música que era minha "praia" também. Durante muitos anos eu fui aluna do Koellreutter, do Conrado Silva e, então, eu vinha com uma bagagem de música contemporânea, de experimentação, improvisação e criação muito forte, que eu acho que fez a diferença. Hoje a profa. Marisa Fonterrada chama a minha atenção pra isso, para este todo de experiências que me formaram. Apesar do meu coração estar pulsando forte ali na música popular brasileira, eu transitava por outras estéticas musicais, como a música contemporânea, cantei no Núcleo de Música Contemporânea do Conrado Silva. E ao mesmo tempo que tirava uma música nova do Chico no violão ou aprendia um *standard* de jazz no piano e as canções de Tom Jobim... Eu não sei se você sabe quem é o Conrado Silva? O Conrado Silva era um uruguaio que veio montar para o Brasil junto com outros compositores as famosas Oficinas de Música no final dos anos 1960 na UNB. O que eram essas Oficinas de Música? Um espaço dentro da Universidade que alunos de vários cursos e da comunidade podiam experimentar o fazer musical pela composição. Tinha

muita prática de eletroacústica, mas era também um trabalho de composição e de criação a partir de diversos objetos, instrumentos e voz.

Eu percorria vários territórios de escuta e da prática quando apareceu o convite para excursionar com o Toquinho, e eu achei que era uma boa oportunidade para atuar profissionalmente com a MPB e adquirir essa experiência, essa percepção de cantar um dia na Itália, um dia em São Bernardo, um dia em Tóquio, o que era levar esta música em tantos lugares e públicos diferentes. E com o Chico também. Então, isso também faz parte dessa pesquisa. Quando eu fui pra ULM foi pra dar aula de canto popular. Nessa época estavam... Magali Mussi, eu, a Tuca Fernandes entrou depois e a Silvia Handro, nós 4 nessa época dando aulas de canto popular, uma troca muito rica.

Entrando na ULM minha percepção mudou um pouco, quer dizer não era só meu experimentar, a minha performance... porque eu tinha esse cuidado da percepção do outro... e esse, não é uma obrigação, como vou falar?

Comprometimento?

Esse comprometimento de trocar com as pessoas que procuravam a ULM, de contribuir com a ampliação do seu universo musical, de conhecerem esse imenso mundo da canção popular do Brasil, que pra mim era um território que eu tinha muita intimidade. Tanto que, pra você ter uma ideia, quando eu fui fazer o teste com o Toquinho eu tinha 24 anos, e ele tocou no violão várias músicas do nosso cancioneiro, Jobim, Vinicius, Caymmi e eu cantava todas. E ele falava "Nossa, mas você é muito nova pra conhecer isso" e eu achava que não era, mas era, entende? Então, assim, pra mim, a intimidade com essa canção feita dos anos 1970 pra cá e também a dos anos 1960 porque toda Bossa Nova acaba reaparecendo ali como referência de discurso estético musical.

Foi neste processo de ensinar /trocar com os alunos que começou minha observação mais intensa. A ULM era, não sei como está agora, faz tempo que eu não falo com a Magali, só com a Andrea Guimarães que estão dando aulas por lá, mas era um lugar incrível. Por que era um lugar incrível? Porque era um grande lugar de você trocar e repassar. Pra minha geração, que foi uma geração formada na prática, não é só de cantor que eu estou falando, de todos os instrumentistas Ulisses Rocha, Teco Cardoso, todo mundo, sabe? Essa geração virtuosa como Toninho Ferragutti e tantos outros, ninguém de nós tinha feito faculdade de música popular, não existia isso. A Música popular na Unicamp estava iniciando, e aí a ULM tinha uma coisa que me chamava muita atenção que era, assim, um grande leque de possibilidades, de histórias que se relacionavam ou não com a canção e como essas diferentes expectativas e vivencias estavam presentes.

Por exemplo, tínhamos muitos alunos que atuavam como cantores da noite, e o que eles, via de regra, estavam procurando lá? Era um campo de observação... E também chegavam jovens, muitos jovens que conheciam muito pouco a música brasileira, pessoas que não eram profissionais, mas gostavam de cantarolar, porque a canção também fazia parte da vida, mas não tinham como ofício o ser artista. Então, era um local muito incrível mesmo pra isso e eu observando e aprendendo muito! Não foi uma coisa racional, sabe Mateus? "Ah, vou fazer esse trabalho, esta pesquisa, agora". Não era isso! Partiu desse meu comprometimento e da minha paixão pela canção: "Vamos apaixonar todo mundo, com a nossa paixão ver como é que as pessoas se enriquecem com isso, se conhecem ou não conhecem, e como são atravessadas"

E aí, junto com isso com essa observação de anos que não foi muito racional no começo, eu ia procurando alternativas pra que as pessoas se aproximassem da canção popular do Brasil. Então, umas das coisas que já lá trás eu procurava, eram alternativas de estudo e prática como por exemplo criar "vocalizes" a partir de trechos de canção, que também Regina Machado usa, usou e ainda usa muito como ferramenta de expressão e desenvolvimento técnico. Por quê? Porque eu achava que essa possibilidade já trazia um pouco da expressividade e da musicalidade intrínseca a essa descoberta da voz e dos sentidos que a canção trazia. De como a voz poderia.... e fora, Mateus, que não tinha nada dessas coisas que vocês têm hoje. O nosso conhecimento era completamente diferente.

Basicamente a gente estudava com os cantores líricos, maravilhosos, que traziam no desenvolvimento técnico o foco de determinadas estéticas. Eu também estudei muitos anos com uma fonoaudióloga alemã Rose Mary, que foi fundamental na minha vida, sabe? Fiz aulas com vários professores, por exemplo com a Nancy Miranda..., mas eu tentava fazer o que ela sugeria, mas eu saía totalmente rouca da aula dela e não entendia nada do que ela fazia (risos) uma dificuldade minha, claro! Era uma confusão danada. A gente não tinha a sistematização que tem hoje do ensino de canto, a literatura, as trocas no campo da música popular. Então, íamos tateando mesmo, processo de ensaio/erro.

E nisso, por essa prática muito grande de escuta com os alunos da ULM e outros, o Nelson Ayres me chamou pra fazer parte da comissão de jurados do prêmio Visa. Anos 1990 eu estou falando... Esta premiação foi muito importante para revelar muita gente e durou nove anos, um ano era premiado intérprete vocal, no outro intérprete instrumental e no terceiro compositor, e depois recomeçava o ciclo. E era um prêmio para o qual os candidatos mandavam uma fita cassete (ainda era esta a mídia no começo do prêmio) anônimo com 4 músicas gravadas. Selecionávamos, de uma média de 3.000 candidatos de todo o país, 24 para se

apresentarem ao vivo. Até a final o candidato tinha que mostrar 7 músicas, assim tínhamos uma noção do conjunto da obra destes intérpretes ou compositores.

Esta experiência de escuta do Prêmio Visa, foi a complementação da observação, quando fui percebendo que havia algo recorrente acontecendo, que era aquilo que eu já falei muitas vezes na palestra que você assistiu recentemente e vou falar de novo, que eram aquelas pilhas de intérpretes que imitavam a Marisa Monte, pilha de Elis Regina, pilha de Djavan, porque era uma imitação totalmente cravada e onde escurecia qualquer tipo de singularidade. Era uma imitação que não era pra ter parado ali como expressão, tinha que ter ido em frente e a pessoa muitas vezes não foi. E isso começou a me chamar a atenção. Nisso, eu estava com vontade de voltar pra universidade, para pesquisa acadêmica. Eu já conhecia a profa. Marisa Fonterrada, eu conhecia porque na ULM a gente tinha um Coral de Standards de Jazz e eu era a preparadora vocal. Uma vez fomos cantar no Souza Lima e Marisa apresentou o coral dela, isso foi em 1994 ou 1995, desde lá ficamos amigas e parceiras e trabalhamos juntas até hoje.

Na ocasião, final dos anos 1990, procurei-a na UNESP e falei “Eu não tenho a menor ideia do que é fazer um mestrado, mas eu quero fazer. Eu tenho essas inquietações....” e ela falou “Olha, você não precisa procurar outro tema, você já faz muita coisa, já tem um tema. Você vai escrever sobre o que você já faz” e aí, eu comecei a esboçar o projeto, foi uma loucura pra mim. Eu não tinha a menor noção do que era. Eu tinha feito bacharelado em Artes Visuais e não tinha realmente noção de escrita acadêmica e de pesquisa. Passei na prova da Unesp e ingressei neste universo acadêmico, da investigação acadêmica, outra trilha se inicia.

Comecei a escrever essas percepções dos estudantes que eu estou te falando e também fiquei mais atenta por exemplo ao ligar o rádio e escutar todo mundo cantar do mesmo jeito, de ter influências um pouco alheias à nossa prosódia e que não beneficiavam a performance... Eu não sou nem um pouco purista, xenófoba, mas eu estou dizendo coisas que eu percebia e que não ajudavam o desenvolvimento dos meus alunos. Por exemplo, eu tinha na época uma aluna minha que estava com 16 anos e não conhecia nenhuma canção brasileira, conhecia uma música da Marisa Monte interpretava que era “O Bem que se quis” (uma versão) e eu comecei a buscar caminhos para ampliar seu universo musical, buscando proporcionar a descoberta de outras intérpretes, outras sonoridades, outras intenções. Comecei observar que poderia ser um caminho: buscar dentro da nossa trajetória histórica da música brasileira, que é um patrimônio incrível que temos, a nossa história! Que também está lá contida ao percebermos diferentes comportamentos vocais que trazemos como referência ao longo deste século XX. E nesta pesquisa com a canção, forma que traz uma melodia e letra intricadas, estamos pesquisando o principal veículo desta expressão desta relação, melodia e letra, que é a voz.

Comecei a fazer a investigação inicialmente comigo. Um pouco antes do mestrado, comecei a fazer isso. Explorei cantoras que atuaram em uma época distinta da minha como a Carmem Miranda e pensar "Nossa, mas vamos ver o que temos aqui..." E aí, escutar o todo, o que era uma orquestração na época, o que era a rádio na época, o que era a captação, o que é que era ser uma Carmem Miranda na época, o que era o Rio de Janeiro e como tudo tinha a ver com tudo, tudo se relacionava. Experimentei a brincar de imitar frases musicais e intenções, ouvir, ler, buscar as mais variadas informações musicais e extra musicais da época.

Não era uma coisa sistematizada ... eu fui encontrando essas possibilidades, cheguei na Gal Costa que era uma intérprete muito presente na minha escuta, minha contemporânea, e ao escutar as minhas gravações de músicas que Gal cantava percebia como eu fazia igual! O jeito de frasear, etc. Imitava o jeito, o gesto vocal inconscientemente. Busquei um caminho para trazer tudo isso pra consciência, de fraseado, de sonoridade ou das histórias por traz das condutas vocais. Então, como é que o Mário Reis trabalhava aquele som quando terminava a frase? Como é que o Orlando Silva interpretava a partir da vivência dele com os instrumentistas, como realizava a divisão rítmica e o fraseado que vai influenciar João Gilberto? Que história tem Orlando Silva? E, claro no início eu não tinha dimensão do alcance da pesquisa, e se iria contribuir para outras cantoras.

Nesta construção convidei os estudantes da ULM: "Vocês topam?" *(risos)* E a galera: "Eu topo!". "Gente, eu não tenho a menor ideia do que vai dar, vamos experimentar?" E eles toparam! Nessa mesma época eu entrei na Unicamp como professora convidada do curso de Música Popular, um convite para três anos. Neste curso de Música Popular com habilitação em Voz fiz os convites também aos estudantes: "Quem topa?" A Uliana Dias, a Andrea Guimarães, a Thais dos Guimarães, o Rodrigo Duarte, e outras alunas, toparam. Era uma moçada muito legal na Unicamp, e o curso também tinha uma vantagem de ter um estúdio e alunos de outras habilitações que acompanhavam os estudantes de canto. A ULM também tinha uns músicos que acompanhavam os alunos, que ainda bem estão lá até hoje, músicos que a gente convidou no início dos anos 1990 e esta troca faz muita diferença no estudo da voz/canção.

Assim, pensei: "Eu vou trabalhar com a pesquisa prática com esses dois grupos", porque realmente eram dois grupos diferentes em quantidade e expectativas. Na ULM você tinha todo um grupo grande de pessoas que vinham de todos os lugares, de todas as idades, de todas as vontades, de todos os desejos. E a Unicamp eram poucos estudantes que estavam no curso de música buscando uma formação profissional e tinham passado no vestibular e na prova de aptidão. Foi aí que eu também entendi que o Brasil não era um país de Universidade de Música, era um país de escola livre de música! Porque o vestibular era injusto com quem não podia

estudar em escolas de ensino médio na época, estou falando isso anos 1990! Mas hoje já tem outras percepções e interesses e oportunidades, com as cotas, e também com muitos projetos de músicas para pessoas que não tinha acesso a este estudo mais formal.

Então pensei: “Tenho dois campos interessantes de investigação”. E comecei a pesquisa por aí. Claro que todas as outras coisas que eu tinha experimentado para mim, eu trouxe na pesquisa, por exemplo. Eu tinha muita vivência de oficinas de teatro com diretores como o Antunes Filho, e outros, alguma vivência de transitar nas artes cênicas, em dança, porque eu sempre fui muito xereta, curiosa em fazer essas oficinas. Com essas práticas eu fui trazendo elementos de outras áreas, não só da música, que poderiam ajudar na compreensão da canção porque é um conjunto de coisas, não é uma coisa só.

E a parte técnica diretamente ligada a produção vocal é o que na época eu tinha menos sistematizado, porque eu tinha tido aula com alguns professores excelentes de canto lírico, mas que eu achava difícil na época fazer uma ponte entre seus ensinamentos ligados a outras estéticas vocais e o mundo da expressão vocal na canção popular brasileira, demorei para perceber estes ajustes. Eu tinha que me trabalhar muito para isso, para ter esta compreensão da voz nas estéticas vocais diferentes, e como essas vozes expressam melhor os sentidos das canções no tempo. Com o tratamento do acidente eu encontrei a “Escola do Desvendar da voz” ligada à Antroposofia. O processo metodológico do Desvendar não te leva diretamente para a música popular brasileira, mas ele me liberou muito a respiração, me libertou muito de outras tensões e abriu sonoridades e gestos vocais que o canto lírico não me proporcionava, mas este processo é particular, foi o meu processo, eram as minhas facilidades e dificuldades.

Então, eu falei “Bom, é todo este campo de prática, estudo e pesquisa, é com tudo isso que eu vou desenvolver minha investigação do mestrado”. Somado a isto por exemplo trouxe também a prática de preparadora vocal do Coral Standard de jazz, aquele coral que eu te falei e que tinha os arranjos muito bem escritos. Eram arranjos que o regente Roberto Bomilcar, um músico genial, importava dos Estados Unidos, e que ao analisarmos entendíamos as sonoridades daquelas canções para 4, 5 vozes, e de como é que "blocavam" as vozes, que não tem a ver diretamente com a música brasileira, mas tem a ver com regiões que podem soam melhor a voz. E aí foi isso... a pesquisa foi um parto!!! Muita investigação, ensaio e erro.

Fundamentalmente a pesquisa, cujo tema/título era *A estética vocal do canto popular no Brasil, uma perspectiva história da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*, partiu da minha observação e prática como professora de canto popular da Universidade Livre de Música Tom Jobim e do Instituto de Artes da UNICAMP. Ademais, como membro do júri de seleção do Prêmio Visa, edição intérprete

vocal, pude ouvir centenas de candidatos de todo o Brasil. Chamaram-me a atenção certos maneirismos recorrentes de conduta vocal, procedentes de uma espécie de estética padronizada, aparentemente divulgada pela grande mídia da época, criadora de um tipo padrão de audição. Procurei despertar nos jovens, o desejo de outra escuta, desenvolvendo sua curiosidade pelo novo, mesmo que este novo fosse algo da tradição. Eram exemplos de condutas vocais de diferentes fases da história do nosso canto popular, que denominei *escuta de época,* com o objetivo de desenvolver a capacidade de ouvir, comparar e imitar criativa e conscientemente, ampliando o leque de escutas, buscadas nas raízes culturais, na nossa história social, econômica, política, e nas performances de intérpretes, propiciando o contato dos jovens com o repertório do cancioneiro popular de outras épocas, e suas ressonâncias na contemporaneidade, nas suas histórias.

Mas eu me lembro que neste mesmo período, Mateus, eu gravei o meu disco solo...

Concomitante?

Sim, doidera, né! O que é que era esse disco solo? Esse disco foi o primeiro de selo Sesc SP, chama Tempo da Delicadeza, e aconteceu quando tive alta médica para cantar. Eu assisti a orquestra de Cordas do Gramani lá na Unicamp, que nesta época estava com o pianista e arranjador Rafael dos Santos que era o meu colega e o meu coordenador e fiquei encantada! Convidei Rafael, um músico excepcional e querido amigo "Vamos escrever uns arranjos de canções para esses jovens tocarem junto comigo?" E neste projeto, veio meus tantos anos de escuta, desde meus 10 anos, da MPB! Assim começamos a traçar um marco do tempo do século da canção no século XX. Trouxe algumas composições/compositores que eu amava, Jobim , Chico, Caymmi, Paulinho da Viola, e autores novos que eu conheci no Prêmio Visa, como Renato Motha, Flavio Henrique, e também outros como Juliana Caymmi que tinha sido minha aluna na ULM. Fui chamando a turma de músicos da minha geração para tocar e interagir com os jovens da Orquestra de Cordas. Veio Toninho Ferragutti, Guinga, amigos que torciam para eu voltar a cantar, o Cristóvão Bastos, Toninho Carrasqueira, Magrão na percussão... Quando mostrei este CD, antes do lançamento para Miucha, ela me disse que era muito maduro par um CD de estreia, mas claro que ali estava minha trajetória de paixão, prática e escuta da MPB por tantos anos.

Assim eu me lembro que quando eu fui entregar a dissertação para qualificação, ainda faltava chão para escrever sobre a minha prática, e quando eu fui entregar no final, eu estava também terminando a gravação do estúdio. Foi um parto de gêmeos! E Marisa Fonterrada, minha orientadora, falou "o seu trabalho é muito original", ele só não passa pra doutorado direto porque na época o programa na Unesp ainda não tinha doutorado. Eu não tinha me dado conta

disso, eu estava exausta! Aliás, eu me dei conta desta contribuição, recentemente também quando coloquei a dissertação online, e aconteceram muitas trocas...

É só a primeira do Brasil, apenas... (risos)

É, mas eu não tinha me dado conta que isso abriu uma trilha para outras tantas investigações excelentes que hoje temos no campo do canto popular. Aí, nesses anos todos, eu participei de muitos encontros com excelentes pesquisadoras de canto popular e continuo pesquisando, todo dia, e assim comecei a me dar conta do que eu havia plantado. E tem o meu lado de criação e improvisação como educadora musical que soma nestes processos de ensino de canto. Então, eu vou fazendo uma "mistureba" danada. Dar aulas é ao mesmo tempo desafiador e enriquecedor sempre.

Voltando para pesquisa, o que eu percebia quando as pessoas trabalhavam essa proposta de imitação criativa e outras práticas descritas na dissertação? Uma ampliação na escuta total da canção e uma maior liberdade interpretativa.

Mas tempos depois notei também que a pesquisa poderia descambar para um lado que eu achei esquisito comecei a me preocupar. Eu vou te dar um exemplo. Eu fiz muita banca de concurso para professor de voz em uma Universidade e os(as) os candidatos (as) tinham que cantar uma música dos anos 1930, e outra dos anos 1960, etc... e, acho que para me agradar, porque eu estava na banca e tinham lido minha dissertação, citaram na prova escrita, cantavam exatamente igual a suas referências pesquisadas! Igual a Orlando Silva, uma cópia sem nenhuma expressividade, estranhamente ruim! Eu pensei, preciso retomar estas reflexões, trocar e divulgar já que a proposta de imitação criativa pode ser uma das práticas para fazer e transcender, não era para trazer para performance nesse sentido de cópia. É para você usar isso como um recurso na hora que você quiser usar. E comecei a ficar preocupada. Da imitação pela imitação não perceberem que estavam experimentando outras sonoridades e gestos que estariam a sua disposição como recurso e que poderiam trazer para sua expressão, outras possibilidades.

Mas compreendi a importância e a contribuição desta pesquisa e continuei ampliando cada vez mais nas minhas aulas, eu uso essa escuta e prática da imitação criativa, que compreende o exercício de percepção de como essas condutas vocais ressoam na minha voz/expressão e acrescento outras possibilidades, pedindo para as pessoas experimentarem e depois brincarem com estas referências vocais. Por exemplo, experimentamos a canção "E o mundo não se acabou" (Assis Valente) tendo como referência a conduta vocal de Carmen Miranda, percebemos alguns fraseados que Carmem fazia, mudança de timbre... vai para voz falada... percebemos e experimentamos esse comportamento. Agora explorem uma música que a Carmem não cantaria, uma música de outra época e coloca esse comportamento, brinca,

relaciona como este comportamento vocal ressoa na sua voz a serviço da canção. Isso é para ver se a pessoa descola do lugar e da época, e trazer o lúdico, a experimentação, e aí sim pode trazer liberdade e resultados muito legais.

E busquei esta expansão não só para alunos que estão em cursos voltados para o canto fundamentalmente, e sim para educadores musicais em formação. Por exemplo, eu consegui, colocar no Curso de Licenciatura em música, formação de educadores musicais, na Universidade Federal do Ceará em Fortaleza que trabalho. Abri as cadeiras de Canto Popular com essa metodologia, da escuta de referências de condutas vocais, da história de nossos intérpretes, da nossa cultura, da nossa música, e a procura tem sido enorme, assim estimulamos os jovens a experimentar, a conhecer outras épocas, a história que construiu estes comportamentos vocais, e que constrói a nossa história como intérpretes, relacionar como estas vozes do nosso cancioneiro se relacionam com as nossas vozes de hoje. Uma época mais antiga aparece como algo novo! Então, eu passo por essa trajetória histórica dos intérpretes e dos sentidos da canção e o entorno sócio histórico, junto com vários outros exercícios de improvisação, idiomática e não idiomática, com poesia, com criação voltada para imitação, eu vou jogando com isso. "Agora você percebeu outras sonoridades vocais na conduta da Carmem Miranda... fez como a Carmem nas suas canções e agora faz numa outra canção... E se você cantasse um fado à la Bossa Nova, como seria?". E aí, as pessoas vão brincando, trabalhando isso de uma maneira mais lúdica, experimentando expressões, gestos vocais, movimentos, pesquisas cênicas, silêncios. Isso tem trazido resultado cada vez mais surpreendentes, de realmente sair do vício vocal, de fazer sempre os mesmos gestos e poder ter outros recursos. O vício para mim é quando você faz sem consciência, como por exemplo aconteceu comigo que cantava igual Gal Costa quando adolescente, porque eu era apaixonada pela sua expressão, e seu estar no mundo, essa paixão fazia com que eu "grudasse" o meu cantar no dela. Super normal acontecer! De vez em quando eu canto igual porque eu adoro *(risos)*, mas eu "tô" brincando, né?

Por exemplo, essa questão da expressividade na música brasileira, toda época tem uma diversidade enorme e hoje a gente abriu um campo tão grande, a gente tem uma possibilidade de intérpretes tão interessantes, tão diferentes que cada década vai trazendo, intérpretes que trazem suas sínteses como artista, e junto com isso a gente tem outros estudos científicos da voz como os dos "Mateus da vida" que nem você!, que se preocupam muito com essa questão, graças a Deus, da pedagogia vocal, da ciência da voz e outros temas claro. E aí eu aprendo muito, trocas de práticas e reflexões, procuro me atualizar, por exemplo fui fazer o curso da americana Jeanie LoVetri para conhecer sua metodologia, praticar na minha voz e poder aplicar.

Sou do grupo Vocal-SP que conta com professores de canto/ cantoras, fonoaudiólogas e nos encontramos uma vez por mês com muitas conexões e reflexões. O que mais que eu posso falar?

Eu acho que se você pudesse descrever, talvez só mais um pouquinho, como é que você pensa essa questão da estética na voz. Como que se você pudesse falar como é que você enxerga a voz na música popular ou as vozes na música popular, porque uma questão recorrente na pesquisa foi justamente esse momento de um confronto com os limites possíveis ou não possíveis dentro do que se entende por canto popular, porque nem sempre, embora se advogue uma liberdade dentro da voz, nem sempre isso era o que acontecia na prática. A gente vê que alguns contornos surgiam. Então, de entender assim dentro dessa perspectiva da sua vivência como é que você...

Então, isso muda todo dia, graças a Deus! Com as escutas, escutas dinâmicas, busco escutar a moçada nova, pra aprender como estão no mundo, e aproximar minha percepção da percepção dos mais jovens. O que eu acho é que toda essa relação estética ela passa por muitas coisas. Ela passa principalmente pelo jeito de você estar no mundo, como você se expressa no mundo, como se conecta como você, com os outros, com os acontecimentos, com a sua contemporaneidade. O equilíbrio de forças que trazemos. Musicais e outras.

Nossa busca em encontrar a fluência dinâmica de nossa expressão, a meu ver, é diária, pois são processos de escuta, escuta da nossa corporeidade, escuta sonora do que está sendo produzido, escuta do que e como fazer, perceber ajustes, a compreensão do universo cancional que você está abordando, época, sonoridades... que ferramentas eu vou usar da minha sensibilidade para poder interpretar esta canção do meu jeito.

Curioso é que muitas vezes percebemos mais quando a expressão, nossa e de outros, não está acontecendo... a gente detecta rapidinho quando não está funcionando, está falsa a expressão que escutamos. A pessoa está cantando aquela música e aí você pensa "Nossa, mas está tão falso isso, né? Mesmo sem saber o que fica falso, fica na recepção imediata...

A nossa percepção/expressão/corporeidade/escuta está cada vez mais ampliada e "carnavalizada", pós-pós-tropicália, e podemos somar muitos estudos como por exemplo pesquisa do Serginho Molina, da *Música de Montagem*, que é um estudo muito importante pra nós cantores. Isto é, tudo o que influencia você como intérprete nestes processos de gravação em que atuamos também como compositores no momento que estamos interpretando, como arranjadores na construção, nas escolhas de sonoridades coletivas, nos instrumentos, nas levadas, no ambiente, no aqui e o agora e tudo o que você pode montar, mixar, e continuar a recriar durante o processo.

Então, eu acho que a estética está diretamente ligada com a nossa nutrição de diversos conteúdos que vão nutrir o que nós temos a dizer, e a escolha do como você vamos dizer. E isto é uma construção eterna! Passa também por entendermos dentro de nós o que se presta à interpretação daquela canção. Uma pesquisa de sensibilidade, uma compreensão poética do mundo.

O exemplo da Cássia Eller, que tem isso muito forte, pode-se estudar só suas performances numa pesquisa, como é que ela vai cantar um samba, um rock, como é que ela grita, como é que ela fala, como é que ela xinga, como é que ela se senta no palco, como se movimenta, seu olhar, o que veste, tudo tem a ver com a estética, mas é porque é ela e ela é assim, seu estar no mundo!

Eu acho que a estética, se a gente vai limpando o que não é e o que não cabe, e o que está fora da gente, pode ser revelada e é encontrar um caminho de como é que a nossa expressão pode acontecer, nesta soma de percepções. E ela vai acontecer de maneiras muitos diferentes. E trazemos também no ofício do artista, quando estamos falando de profissionais, o comprometimento com nosso tempo, a estética revelando o que nos atravessa. A reflexão, todas as referências que utilizamos para dizer aquela canção, como estudo da junção letra/música, o gênero, toda a investigação que faço para ter o que dizer e o como dizer na minha interpretação da canção. Então, temos alguns domínios, necessários à realização e... Ah, e tem a mágica também! A gente tem o domínio técnico de ajustes por exemplo do uso de nossos registros vocais para serem acessados no nosso cantar, e tem outros tantos domínios que preparamos ao estudar a canção que já falamos aqui, mas tem a mágica também, tem a surpresa da performance, do instante daquele cantar, do palco, do jogo estabelecido com os músicos, que "fica num lugar", que é um lugar intocável com a razão, mas que nos surpreende como intérpretes e soa único naquele instante e todos percebem quando acontece.

Então, falando de diferentes estéticas e possibilidades de expressão. Nas aulas de história da música popular brasileira este semestre trouxemos a discografia do Tom Zé. O que falar do Tom Zé? "Ah Tom Zé, um experimentador, um poeta, um compositor que explora infinitas sonoridades, mas - escutei de um estudante de canto- "ah, mas não é cantor..." perguntei, "Mas por quê? O que nos mostra o ser ou não cantor?" Fomos refletindo e percebendo que tem um conjunto de coisas ali que funciona na expressão total de sua música de Tom Zé, entre elas sua expressão vocal absolutamente integrada com as propostas das canções! Como ele lida com os elementos que constituem sua criação num todo!

Assim percebemos nos nossos estudos da voz, que a construção da expressão pode passar por caminhos com várias experimentações com diferentes percursos de estudo. Trazer

experimentações, improvisos e não só o improviso idiomático, que também é maravilhoso, que eu acho fundamental também quando se abordas idiomas musicais, mas... outras percepções musicais e de outros universos como: "você lê poesia?" Você pode falar para o seu aluno, "escuta, olha, você me trouxe que não está encontrando o que essa canção está mostrando, então, leia uma poesia, e brinca com outras palavras, rimas, intenções", sabe? Ou pode perceber que a canção te pede uma tonalidade que às vezes não é a mais confortável, não é a mais "bonita" pra você, seja lá qual for a sua concepção do belo, mas é o que a canção pede para se expressar em você! Então, a estética vocal, ela acontece quando você tem essa conexão com esse estado de presença da sua percepção a flor da pele, porque interpretar é criar, é estar vulnerável para a surpresa, com o suporte dos domínios! Por exemplo, o Lenine, que está vindo na minha cabeça agora, sei lá se ele estuda canto ou se ele não estuda canto, o que você acha Mateus?

Eu acho formalmente não...

Vai ver que ele faz alguns cuidados pra não se arrebentar muito, mas você vai escutar Lenine fazendo uma obra sua ou mesmo fazendo de outro autor, ele traz várias possibilidades de escuta, escolhas estéticas, mas principalmente ele traz o Lenine. É vago isso que eu estou falando? Eu acho que não, porque na verdade é isso que acredito que se tem para buscar. Aí você fala "mas todo mundo vai conseguir trabalhar nesse lugar, nesta intensidade a flor da pele do artista?", talvez não! Mas, o importante é que vai ser estimulado a explorar, a brincar e ser mais lúdico e não ficar refém, porque eu acho que o grande problema é você ficar refém: pode isso e não pode aquilo, sabe? O pode isso e não pode aquilo, você tem que ajudar e argumentar com o seu aluno o porquê ela acha que pode ou não pode? "Ah, porque eu quero cantar uma bossa nova, mas do jeito do João Gilberto". Ah, então tem escutas objetivas e subjetivas que vão te guiar neste caminho, por exemplo conhecer a trajetória histórica da música que cantamos.

Eu lembro de uma vez que eu estava ministrando uma oficina em Fortaleza e tinha um aluno cantando "Inútil Paisagem". Ele era guitarrista, não se considerava cantor, dizia ter uma voz pequena, mas ele entrou no palco e cantou com uma expressividade tão assertiva que todos ficaram boquiabertos com o que ele trouxe, ele conseguiu acessar uma expressividade que era dizer/cantar/brincar com a canção como se ele tivesse dentro do mar brincando, nos transportando num momento mágico... e ele não se considerava intérprete vocal! Você entende o que eu quero dizer? E aí falar "Ah, mas aí pra que serve a aula de canto?" Pra tudo! Porque esse guitarrista que citei que não é um cantor profissional, mas se expressa vocalmente na arte dele, e pode também beneficiar sua expressão, ao se desenvolver com exercícios, propostas específicas do estudo da voz.

Outra situação, quase oposta que aparece em alguns alunos “Ah, mas eu preciso ter um canto que dê conta de tudo, de vários repertórios diferentes!” Às vezes, chega gente pra gente, e precisamos ajudar... pra você chega? Pra mim chega! Às vezes cantor de baile fala “Eu preciso cantar qualquer coisa, em qualquer tom”, é uma loucura e aí você fala “Não, fala para os músicos se podem tocar no seu tom...” e ele fala “Não, o “cara” é mal-humorado, ele não quer tirar no meu tom”, mas, mesmo assim, você vai ajudando a “comer pelas beiradas”, para que ela se preserve e possa se expressar com mais tranquilidade, pra que essa pessoa não se arrebente tanto vocalmente, mas dando conta de todo repertório que precisa cantar.

Por exemplo, o mercado de Fortaleza de baile é enorme e eu fiquei mais próxima deste campo de atuação quando eu cheguei lá. E você busca ajudar esses profissionais e você percebe que eles, muitas vezes, não vão procurar suas expressões singulares enfim tudo em todas as canções como imprimia a Cássia Eller? Não! Ela tem que cantar um repertório eclético e “da moda” e tem que cantar um Luiz Gonzaga, tem que cantar... um axé, mas será que ela consegue achar todas as nuances que essas canções pedem na correria de sua “profissão”, na noite, três horas cantando sem parar, naquela banda? E também o que o contratante e espera desta cantora, as estéticas que muitas vezes estão subordinadas a este mercado de trabalho, que se privilegia, vem às vezes sufocar qualquer pesquisa e experimentação.

Mas penso que alguma coisa essa profissional pode tirar a favor de seu desenvolvimento integral como intérprete e que não fique só na preocupação por exemplo da “técnica vocal em si” ... “Olha, faça exercício /x/ para você não perder a voz...” e a cantora repete este exercício incansavelmente às vezes sem perceber o que está desenvolvendo. Claro que tudo que cerca o estudo e cuidados com a voz, é muito importante, ajuda a cessar o binômio expressão/precisão, mas isso só esta prática com a voz não sustenta as possibilidades de expressão que essa cantora de baile pode explorar, principalmente se ela está inquieta com sua performance. Ele vai virar um zumbi, se ela fica no lugar que ele não experimenta alguma coisa mesmo que seja só para ela: “Ah, hoje eu vou cantar diferente do que venho fazendo só para ver o que acontece, como me percebo cantando desta maneira...”, pelo menos eu como professora, nas minhas observações, práticas e trocas, se tem a abertura da inquietação, vou sempre estimular a experimentação, e trazer a técnica a serviço da expressão.

Então, eu acho que a estética, ela aparece a partir de uma pesquisa que envolve um conjunto grande de coisas: Para quê que você tá fazendo isso? Por que é que você tá fazendo? Qual é o teu objetivo? Quais são suas inquietações? O que te move? O que te cala?

E também tem os que não querem ser profissionais de canto chamado muitas vezes de leigos? Os que buscam uma aula de canto por inúmeros motivos. Percebo que muitas vezes eles

gostam de cantar muito mais do que a gente, que ficamos preocupados (risos) que temos que acertar! É ou não é Mateus?

Sim, a dinâmica é outra, né?

Você não tem aluno "leigo"?

Sim!

E o que é que acontece com eles pra você?

A fruição e o prazer são outros...

Eles gostam de cantar e nós, via de regra, se não cuidarmos podemos perder o prazer de cantar. Eu não estou falando que a gente vai perdendo o gostar de cantar por excesso de uma coisa ou de outra, não é isso. É por ficar refém, por não ter o lúdico... o lúdico, principalmente o lúdico. É o que o brinco: "sai dando risada! Não deu certo? Não vai acontecer nada. Errou a letra? Desafinou? Outra hora você acerta". Se você não passa por esse lugar pode se perder, se calar, se reprimir... e você não se apropria da sua expressão e é fundamental você começar a se apropriar. Se você passa por esse lugar do possível erro pode ser libertador. Então, eu acho que a estética é por aí.

Então, é claro que o que voam e trazem a flor da pele seu cantar, por exemplo, quando eu escuto a Andrea dos Guimarães, que é uma pessoa que também tem uma relação com a voz e o instrumento juntos. Ela era minha aluna na Unicamp e as primeiras vezes que eu escutei eu ficava assim encantada com sua performance. "Ah, diziam, mas ela tem um super estudo, estudou canto lírico..." Tem. Ajudou em muita coisa? Ajudou! Mas a intérprete Andrea é formada de um monte de coisas, da persistência, dos estudos multidisciplinares, do querer se expressar com a voz neste mundo, da pesquisa da voz com o seu tocar no piano, do que ela escuta, das suas escolhas, do seu território do ouvir, de como ela está no seu tempo, de com ela está no mundo, e também do seu estudo de voz claro! Suas interconexões, como relaciona as coisas entre a sua vida e a do outro, entre as informações , as formações, o ler, o ver, o observar, o ouvir...

Precisamos nos nutrir de diversos conteúdos para ter o que dizer e o como dizer! Às vezes, a intérprete vai buscar numa música uma sonoridade que outra intérprete imprimiu na mesma canção. Assim, para cantar determinada canção, ela traz como comportamento vocal, que todos tem que gritar..., Mas ela necessariamente não tem que gritar! Quem gritou naquela canção e usou a favor este gesto vocal, por exemplo, foi a Gal Costa, num contexto que era pedido este grito. Outro intérprete pode fazer outra coisa. Pode gritar para experimentar o grito da Gal e o que isto provoca, mas pode não gritar e avança na sua pesquisa de outros gestos voais para sua interpretação. Então, se você canta a canção "Divino maravilhoso" com outro gesto

que não o grito que marcou uma época, esse gesto cabe desde que você traga sua verdade e muitas vezes é difícil. Tem que ter essa coragem para achar sua verdade, dentro do seu tempo, daquela canção no seu entendimento, e este processo demanda tempo, amadurecimento, dedicação e envolvimento.

E é uma pesquisa muitas vezes que vai tocar coisas que nem sempre a pessoa está disposta...

Nem sempre está disposta entrar em contato com suas fragilidades que vão revelar nossas potências no devir. Por exemplo, eu sei que está acontecendo uma coisa com a minha voz que ainda bem que eu fui fazer aulas com a LoVetri. Eu estou com 61 anos e é claro que tudo muda. Eu estou com aquele "buraquinho", uma maior fragilidade na voz ali entre o Lá3 e o Dó4 que eu percebia nas minhas alunas nas cantoras da noite que cantavam muito só em um registro o tempo todo e iam enfraquecendo esta região, mas o meu não é por causa disso, e sim ainda tem consequência de hipotonicidade em alguns músculos da minha laringe e que provoca um pouco de desiquilíbrio vocal nos registros e, que agora com 61 anos, apareceu com maior fragilidade. E aí, isso incomoda a minha expressão? Incomoda e é nisso que eu tenho que correr um pouco atrás, deste incômodo. E não é porque incomoda você, é porque me incomoda entende isso? Eu não posso ficar refém do Mateus, eu "tô" te pegando de exemplo tá? Eu tenho que ficar bem comigo. O bem comigo é assim: essa região da voz está frágil, e quando aparece atrapalha minha expressão, ele "tá" fraquinho e eu preciso melhorar isso porque eu gosto de cantar ali, quando a canção pede ... vou buscando pela expressão e técnica e expressão e técnica num continum, uma construindo a outra para fortalecer e me apropriar novamente do que preciso para estar presente na totalidade da interpretação. Estou tocando numa fragilidade que poderia me paralisar, me calar...

Uma autorrealização...

Uma autorrealização que é na busca de transmitir esse amor, essa entrega na hora que você está cantando. Então, eu acho que "Ah, tem uma regra por onde começar nossos estudos? Sim, a regra do múltiplo, por vários caminhos. Eu acho que é tudo junto e misturado sabe? (risos) Então, você tem todo esse trabalho, por exemplo, da Lovetri que é interessante e liberta bastante para buscarmos nossa expressão vocal independente da estética que escolhemos, e somado a escuta/experimentação desses comportamentos vocais que nossa história traz, junto com a improvisação, junto com experimentações interdisciplinares... "Vamos criar uma melodia para um haikai? E se a gente invertesse essa melodia e fizesse ela de trás para frente", junto com vocalizes extraídos de canção e... poder parar e escutar o silêncio, silenciar, saborear mais as palavras, os sons, a vida...".

O problema é que as pessoas, às vezes, não têm muito tempo e às vezes não tem muitas oportunidades, isto é, para mim tudo é a mesma coisa: viver, cantar, comer, é tudo a mesma coisa no sentido da entrega e do estado de presença, da pesquisa, do saborear, da vitalidade.

Eu acho muito bonito isso que você falou da questão da presença, do comprometimento e da questão da estética que é formada na vida, nas referências todas que formam a pessoa, porque é um caminho que eu percebo que, por um lado a gente está lidando muito com as especificidades do conhecimento que vão falar da mucosa da camada /x/ da prega vocal que é super legal, porque eu acho o máximo você poder visualizar isso, que é sensacional, mas por outro lado como integrar isso a esses outros conhecimentos que são mais amplos e que vão exigir um pensamento que aí a pesquisa ela acaba nem tocando nisso porque eu nem teria como conseguir abranger tudo isso, de como um professor ele lida com muitos aspectos que estão para além dos saberes específicos da área da música, da voz e de como que a gente precisa estar atento a tudo isso... e de como também os professores são formados ou não para estarem atentos a isso né? Então é uma dinâmica ampla...

Essa questão de como os professores são formados é bastante delicada. Penso numa coisa que me dá um pouco de paz também Mateus, que é se você faz com muito amor e com muito comprometimento de estar sempre pesquisando e se atualizando, o que você ajuda na formação é bacana. Muitas vezes a gente não dá conta de tudo mesmo. Eu, por exemplo, não dou conta da metade do que você sabe de ciência da voz, eu vou recorrer a você no Instagram nos cursos “deixa eu ver o que o Mateus tá falando” (risos) Mas eu dou conta de uma outra coisa que foi a minha experiência, minha percepção de mundo, meus territórios de escuta. Estou lendo sempre, relacionado, vivenciando, investigando, anotando dúvidas e trocando com quem pode me ajudar em terrenos que preciso aprofundar, por exemplo das pesquisas novas de ciência da voz.

Agora, por exemplo, tem tantas questões, sabe Mateus, que as pessoas não são atentas, porque às vezes ninguém as ajudou a serem atentas. Então, a primeira coisa que cada vez mais, depois dos 1960 anos mais ainda, a gente não tem que julgar nada! Algo que chegou para uma pessoa, pode não ter chegado para outra, de informação, de leques de opção. Então, por exemplo, eu estava com um aluno de outro estado que veio aplicar uma parte do doutorado dele no meu grupo de pesquisa chamado "sonoridades múltiplas", que tem alunos de teatro, música, dança, filosofia, eu trabalho muito com teatro e dança, compondo trilha, com cinema... e foi uma troca maravilhosa de improvisação livre. Convidei-o para assistir uma apresentação dos meus alunos de canto popular, educadores musicais em formação, cujo tema era “Nordestes”. Eles escolhiam os compositores, os autores, os intérpretes de qualquer época, do Nordeste. E

os meus alunos estavam fazendo aquilo com uma integridade, com uma amorosidade, porque eles vivenciam aquilo, durante um semestre a entrega e dedicação foi muito intensa, e este pesquisador ficou encantado com as sonoridades, as vocalidades que estes alunos tinham pesquisado e a vitalidade como estavam apresentando e que ele percebia na conexão destes alunos com as músicas de suas regiões dos seus Nordestes, e ele nunca tinha escutado essas canções como escutou naquele momento... palavras dele. Esta experiência estética nesta recepção que ele vivenciou ele leva e enriqueceu sua formação.

É isso que importa, não são nossos gostos que estão na frente quando estamos contribuindo na formação de outros. É claro que eu também tenho os meus gostos. O que eu falo para os alunos, "Pra mim tudo tá valendo, só não tá valendo música que estimule a violência, isso para mim não interessa". Eu estou querendo dizer que os mundos são muito diferentes e a gente tá sempre julgando, e o nosso papel não é esse, como educador principalmente. O nosso papel é ajudar a pessoa a encontrar uma expressão comprometida com o seu tempo e estarmos também abertos a dialogar nestes encontros.

Consiglia, como você pensa, isso é uma coisa que eu nem tinha programado de conversar, mas que é uma dúvida que foi unânime, os professores todos relataram dificuldade com avaliação. Como conseguir operacionalizar isso, nesse sistema de conceito? Como você vê isso?

Então, você tá falando dentro da academia, nos cursos que eu dou aula ou nos meus alunos que eu dou aula particular, livre?

Pensando mais nesse contexto institucional...

Então, eu vou te dizer como eu tenho trabalhado, são conteúdos e práticas para nutrir nosso desenvolvimento vocal, pedagógico e artístico. Por exemplo, a disciplina Canto na Música Popular 2 no curso de Licenciatura envolve a época da bossa nova. Então, o que a gente faz? Eu uso um sistema de diário de bordo, que explico no meu doutorado, que é o RIA. quer dizer: /R/ de relato, o /I/ de interiorização e /A/ de acréscimo. O relato é "O que teve na nossa aula hoje?". "Ah, a Consiglia falou sobre o João Gilberto, falou sobre tal conceito...". A Interiorização: "O que aconteceu para mim e para o Mateus que estávamos na aula?" Estimulo a escreverem suas percepções, para se colocarem! E no Acréscimo o aluno traz alguma coisa que tenha a ver com o tema. "Ah, achei uma poesia aqui do Jobim, você sabia que o Jobim escrevia?". Então, qualquer coisa que tenha a ver com o tema, uma poesia, um desenho, um artigo, uma memória, uma conexão, porque aprendemos em rede e não linearmente. E isso é uma cadeia que alimenta a pesquisa, alimenta se colocarem e estarem na aula de estado presente, porque por exemplo a interiorização é de cada um, alguém pode até copiar o relato de outro,

mas a interiorização ninguém vai copiar, a percepção única e isso constrói o seu processo. Então, eu faço isso em toda aula e chamo de avaliação processual, todos entregam semanalmente.

Nisso, eu vou anotando também como a pessoa entrou e como ela saiu... vocalmente, nas escutas, na disposição geral, na corporeidade, etc.

Então falando de uma questão técnica, "Ah, ela entrou e tinha uma dificuldade enorme em cantar no registro /x/ e isso era um trabalho que queria desenvolver nesse semestre. Ela "saiu daqui neste domínio e chegou até aqui...", ah legal, bacana, mas ela fez o estudo que foi conversado e pesquisado em aula? Sim! Chegou até aqui e não até ali na aquisição do domínio dos registros estudados porque é o processo dela, suas facilidades e dificuldades." Então, eu vou anotando isso, eu vou dando pontuações para isso observando também a assiduidade, junto com o desenvolvimento vocal, o desenvolvimento da escuta, do todo que ela está percebendo, o que ela traz de pesquisa, de investigação, das descobertas cênicas, "Ah, se ela é solidária com os colegas na colocação das suas percepções dos processos dos colegas", pois fazemos aulas coletivas, são 10, 12 alunos em classe, e eles estão em processo de formação.

Então, o meu processo de avaliação tem sido isso processual somando também a performance final. Na verdade, no final da disciplina eles têm que cantar aquilo que foi proposto e acordado para aquele semestre. Estamos estudando bossa nova, então é este o repertório. E qual a proposta para realizá-lo? Por exemplo se a aluna canta trazendo no gesto vocal um pouco de portamento, conversamos sobre se cabe na proposta, porque vimos que o portamento não estava na estética de João Gilberto e buscávamos este entendimento, buscávamos respeitar o que João Gilberto trazia ao interpretar canções, por exemplo ... Agora por outro lado se o estudante não prepara a música, minimamente, não sabe a letra, a melodia, etc., e no processo fica difícil apresentar o que nos propomos a estudar, vamos sempre conversando sobre por que isto está acontecendo?... Mas se buscou preparar, ensaiar, mandar vídeo com suas dúvidas, (agora é tudo vídeo, no ensino remoto), ou atividades síncronas... trazendo na construção do seu processo, suas dificuldades e facilidades para nossa troca, podemos caminhar juntos para uma avaliação conjunta.

Então, eu acho que a avaliação.... eu sou.... sabe quantos anos eu dou aula de música? Faz 45 anos que eu dou aula de música! Faz tempo né? Você não pode chegar para uma pessoa e falar "ela não alcançou ré 4 com a sonoridade que eu queria que ela alcançasse", isso é reduzir entende? O que ela fez para não alcançar ou o que ela deixou de fazer para não alcançar? Foi o que ela fez ou deixou de fazer e o que você ajudou ou atrapalhou, entendeu? Porque muitas vezes a gente atrapalha também. Então, é um processo nosso também, a gente tem que se avaliar

o tempo todo “será que eu passei aquilo direitinho, com clareza? Será que eu deixei muita dúvida?”

Então, esses relatórios, os RIAs, o diário de bordo, que eu estou te falando, eu posso te enviar alguns pra você conhecer, me norteia demais entende? Nos RIAs fica claro como eles estão se percebendo e me percebendo no processo. “Professora, não estou entendendo nada o que a senhora tá falando”, eu tenho muita liberdade com eles e então às vezes eles escrevem “Eu não entendi nada...” e eu penso “Deixa eu falar de outro jeito...” sabe? Porque, se você não se autoavalia enquanto professor, você não tem parâmetro pra avaliar os seus alunos porque você se coloca num lugar que é falso. Eu erro, sou humana, às vezes passo uma informação de uma maneira que não ficou claro, as vezes esmiuço tanto que o aluno fica com tédio, é normal, tudo acontece. Não acontece com você isso?

E varia de sujeito para sujeito, às vezes as percepções do quão efetivo ou não aquilo foi é discrepante muitas vezes....

Posso te dar outros exemplos assim. Eu acho que a avaliação é o quanto a pessoa se envolveu e se desenvolveu com o que foi proposto e trocado, junto com a sua autoavaliação. O desenvolvimento é dela, pessoal, não existe um desenvolvimento igual para os dos 12 estudantes. É impossível isso. Se aconteceu isso, o problema está com você professor, eles viraram um robozinho, porque é diferente de um problema de matemática de múltiplas escolhas *(risos)* que todo mundo tem que acertar. A gente mexe em outro lugar, né Mateus? A gente está num outro lugar e a voz ainda está num outro lugar ainda. As dificuldades, um vai mais lento, outro descobre mais rápido, entende? Não acho que é só o cantor não acontece também com os instrumentistas, falando do ensino de música sabe? Eu acho que você não pode avaliar todo mundo num critério absoluto que todos tem que chegar no resultado /x/ de maneira igual. Eu acho que a avaliação, ela é individual, a partir do que você propõe e de como você propõe, o que o aluno propões, e de como o (a) a aluna se envolveu com seu processo de estudo e aprendizado. Claro que no exemplo do estudo da Bossa Nova tem questões de percepção da estética que é estudada que são avaliadas mais objetivamente e outras mais subjetivas de realização desta estética por exemplo e isto tem que ser levado em consideração.

Perfeito!

As pessoas foram relatando dificuldade, é isso?

Sim, de como .... porque, como um todo, os critérios musicais eram bem estabelecidos nas instituições. Então, se espera que no primeiro semestre o aluno consiga executar o repertorio da Época de ouro, que ele tenha precisão da melodia, que ele consiga ter os ornamentos que condizem com aquilo, que ele seja afinado, enfim..., Mas, quando eu

perguntava coisas para além disso, seja do nível técnico ou expressivo, ficava uma coisa mais turva. Embora a gente tenha uma institucionalização do curso, o processo ainda continua sendo muito individual, de cada sujeito com o aluno. Então, a formação e o gesto vocal, comportamento e a qualidade que se desenvolve em cada aluno, vão sendo específicos do trabalho dele. Embora, e aí é uma coisa que eu comentava com você, que embora se fale de uma liberdade, alguns contornos apareciam. Então, quando eu perguntava para os sujeitos, referências de voz, Elis Regina foi absoluta, mas eu não vi ninguém cantando, por exemplo, com uma pressão semelhante à dela.

Mas eu acho que, por exemplo, essa coisa da Elis Regina, eu vou falar como me bateu agora tá? Às vezes, a pessoa que está por trás ensinando esse processo da Elis Regina também não sabe fazer o que a Elis fazia! Mas será que o professor que não consegue fazer, leva sua aluna a realizar? O importante é como você acorda a percepção da sua aluna para que ela possa realizar o que se está estudando. Se é a voz da Elis e traz entre outras coisas uma pressão /x/, como fazer sua aluna perceber isto e experimentar no seu cantar.

Mas, agora falando de um outro assunto, que me chama atenção, por exemplo, quando eu morei em Portugal e fui cantar com uma Big Band de alunos e um deles, acho que estava cansado de tocar trompete, e ele também era aluno de canto, e falou "Ah, posso improvisar com a voz?" e eu falei "Pode!". E a improvisação, as frases, as intenções saíram exatamente iguais a de outro cantor que estava estudando improvisação de jazz na escola. E aí me chama muito a atenção essa questão que eu falo desses modelos sonoros de realização, isso é ficar refém pra mim, entende? Eu acho que a gente, na música popular brasileira, é mais livre também no ensino. A música popular é uma obra aberta, eu desenvolvi um pouco este conceito no mestrado. Você não acha? Acho que fugi da sua pergunta...

Eu acho e acho que até uma constatação que eu fui tendo é justamente que tem uma pluralidade, e que bom que tem, e que bom que a gente possa manter essa pluralidade, mas eu acho que tomar consciência dela é um passo importante pra que a gente possa justamente evitar umas situações que vão tentando homogeneizar e que, muitas vezes sob pretextos de saúde vocal, sob pretextos de certo e errado, a gente acaba como que amputando determinadas qualidades, determinados processos, determinadas formas de fazer. Então, eu acho que essa tomada de consciência, ela é muito importante.

Com certeza. Por exemplo, essa ideia das condutas vocais, por um lado eu acho legal que muitos lugares estão adotando. Eu e a Regina Machado, às vezes a gente conversa sobre isso, e por outro lado me arrepia um pouco, entende? Eu falo, "Será que as pessoas que estão adotando isso como estratégia e tal, tem uma vivência suficiente pra dar liberdade pra isso e

que isso não vire um lugar de cópia assim e assado?" Anos 1930 tem esses sons! Não! Nos anos 1930 têm essas diferentes histórias que refletem nos comportamentos vocais! Ao mesmo tempo em que eu tenho uma certa alegria disso de ter feito essa pesquisa, eu tenho uma certa preocupação. Mas isso é com tudo na vida...

Ah, alguma variação vai ter! Mas até uma parte do trabalho eu discuto justamente isso. Eu percebo que é muito forte em você e na Regina a escuta, desse contato com a canção. Eu percebo que nas instituições foi virando mais uma execução do repertório. Não se está mais partindo do comportamento vocal, mas da dicção do compositor. Então é outra....

É, é outra coisa. Porque na verdade o nosso trabalho tem a ver com o comportamento vocal, é obviamente que este comportamento traz a interpretação, do dito, do interdito e não dito que coexistem na nossa interpretação. O compositor tem uma parte, claro. Mas a gente está falando, tanto a minha pesquisando quanto a dela, (a minha é mais velhinha, aí a dela veio depois, 2005 eu acho, não é? Mas a Regina já dava aulas com esta escuta das trajetórias dos intérpretes vocais no Canto do Brasil antes de fazer o mestrado. Ela por exemplo não trabalha com a imitação criativa que proponho como exercício no mestrado, Regina traz outros elementos na escuta e percepção desta história). Mas a gente não está falando que é o compositor que dita tudo, a gente está apontando a escuta do comportamento vocal, que vem de um conjunto de coisas que imprimem esta conduta, que já foi falado, o entorno sócio-histórico, a época, a tecnologia envolvida, os arranjos etc., e se o professor que vai aplicar estas ideias não entende o que é isso, aí fica complicado...

Acho que a última coisa que você poderia pontuar é como é que você divide, então, as disciplinas no semestre

Ah, as coisas que estou fazendo agora! Então, aqui na Universidade Federal do Ceara é um curso de licenciatura. Essas disciplinas são optativas. Os alunos junto com elas, tem as obrigatórias de técnica e expressão vocal que às vezes sou eu que dou, às vezes é a Maria Juliana, que é excelente, ela é da Paraíba e está aqui conosco, onde a gente trabalha algumas coisas que daqui a pouco eu falo, e tem Coral, acho que tem três, que às vezes eu dou um, trabalho com canto coletivo e improvisação e repertório de música indígena e outras vocalidades. Mas essas cinco disciplinas de canto na música popular, são divididas em épocas.

E o que é que tem na aula? Tem essa parte histórica e de contextualização musical, histórica, econômica, social da época, musical ampliada "Ah, então orquestrador dessa música era o Pixinguinha" e mesmo que o aluno não conheça técnicas de orquestração, você fala "Olha só como é que ele pensa os sopros, como é que ele escuta a percussão" Então, tem toda essa parte que eles estudam, muita escuta. Eles escutam muitas coisas diferentes, analisam, escolhem

coisas pra analisar em todos esses aspectos, musical, tecnológico, de indústria fonográfica, de região... coisas que eu nem mencionei e que eles descobrem e isso é o mais legal nas análises.

Aí a aula tem essa parte dos vocalizes criados na hora e improvisação. Às vezes, eu tiro vocalizes por exemplo da metodologia da LoVetri, outras eu trabalho com os vocalizes de trecho de canção e outros tantos. Às vezes, trago uma mesma canção para todos e vou experimentando na voz de um, de outro, de dupla, de trios. Trabalho com improvisação idiomática, faço por exemplo, uma base em algum campo harmônico ou outro, e "Vamos brincar um pouquinho só com esse campo harmônico. E se fosse agora com células rítmicas de samba? Como é que a gente podia improvisar?" Então, eles brincam um pouco com isso pra se sentirem mais à vontade com diferentes expressões. Depois pesquisamos a corporeidade deste estudante no espaço, com ou sem plateia, suas escutas do todo, trago várias vivencias de movimento e jogos de teatro, percepção do entorno sonoro, perceber a plasticidade da voz e violão como instrumento que caminha junto na expressão por exemplo, ou voz e percussão como seria o jogo?

Bom, no primeiro semestre é isso, e abordamos a Época de ouro 1930-1945. Aí no canto popular II focamos na bossa nova e todos os processos de improvisação e experimentação da performance de seus intérpretes. No três é anos 1960. No quatro é anos 1970. No quinto os estudantes escolhem um tema e no sexto pode fazer o que quiser, autoral... No quinto escolhe um tema, por exemplo, Nordeste, ou Lua, canções que fala de Lua, mar... sei lá. E o sexto aí é uma pesquisa individual, eles têm que apresentar no mínimo quatro canções na performance final, pensar em tudo que envolve a performance, figurino, a instrumentação, divulgação, etc.

Outra coisa importante nestes processos é que eu sempre tive monitores bolsistas e que acompanham os alunos, ensaiam em momentos diferentes da aula, porque não dá tempo durante a aula, às vezes são alunos da própria disciplina. E isso ajuda bastante. E o que é que está acontecendo agora na aula online? Eu dei uma aula de técnica e expressão vocal, não é uma disciplina voltada para canto popular como descrevi. Ah, e lembrando que nesta universidade os alunos entram sem exame de aptidão. Então, é muito bom por isso, mas eu tenho de tudo, tenho o jovem de 17 anos e tenho o senhor de 50 anos que se aposentou e resolveu fazer música porque quer fazer música na Igreja, mas nunca cantou em nenhuma situação...

E, como a técnica vocal é disciplina obrigatória para todos, a gente vai passando por vários entendimentos... a disciplina de técnica um trabalha mais os conhecimentos da fisiologia... pega os exemplos do Mateus, o Mateus foi ótimo pra gente esse semestre, vai lá procurar no Instagram do Mateus (risos). Na segunda técnica, que ministrei online este semestre, já era mais e mais prática, fazíamos diferentes vocalizes (com todo o delay do google

meet, o que era interessante também ...) e já começava pegar uns fragmentos de canção pra eles experimentarem em vários tons e improvisação. Exercícios de improvisação, por exemplo, “Vamos improvisar com a pentatônica, a capella. Brinca um pouquinho com isso, todo dia brinca um pouquinho com isso, ou só com três alturas diferentes...” E já estimulo a experimentar com tom, ruído e mescla saindo da improvisação idiomática e indo para a livre, assim começam a perceber que a voz tem milhões de possibilidades sonoras. Ela pode fazer o que ela quiser, os ajustes dependem do que você quer cantar. Se não, como é que você vai cantar um John Cage ou outra coisa? Você não canta se não experimentar a escuta do som e silêncio e saber que o som tem tom, ruído e mescla e sua voz faz sons!

Como também ministro duas disciplinas que criei como obrigatórias Criação e Improvisação musical os alunos já experimentaram várias possibilidades de notação musical e ideias de música. E aí percebem que as ideias de música estão relacionadas também com as diferentes épocas e culturas.

Quando eu estava em Portugal, fazendo parte do doutorado, eu era curiosa e fui fazer diferentes aulas, “Ah vou fazer uma aula de voz com um indiano” Imagina! Eu não conseguia fazer nada do que professor propunha na voz, os melismas com quartos de tom e eu não achava isso em mim no início, demorou bastante para conseguir realizar minimamente. Então, passa pelo entendimento e prática que a voz é muito plástica e que você pode fazer muitas outras coisas. Se você está num repertorio que envolva a música tonal, então, ela tem uma especificidade onde você vai ter um ajuste pra isso, mas a sua voz é livre. O que eu venho buscando é apresentar que as possibilidades de sonoridades vocais que eles podem experimentar, são mais amplas que os tons vocais de alturas definidas. Se você não ensina isso para os cantores, ela fica refém das alturas definidas e você não pode deixar um aluno refém. E se ele quiser fazer um ruído pra se expressar? Ele não vai achar!

Então, eu brinco um pouco com improvisação com ruídos: “Vamos brincar com ruídos e a gente vai improvisar. Agora não tem pulso, nem métrica, vamos criar uma atmosfera só com ruídos. Agora pega o som de uma colher batendo no penico, por exemplo e tenta fazer uma transposição vocal disso”. Eu faço muito isso: “Escuta uma paisagem sonora da cantina do instituto. O que você escutou?”. “Ah, eu escutei o som da cadeira arrastando ali” e “Então, como é que faz isso com a voz?”. Não é imitar a cadeira, é o som produzido pelo arrastar que você ouviu, aspereza, mais agudo.... Aí vem meu lado de aluna de Koellreutter, de Conrado do Murray Schafer e da Chefa Alonso com quem aprendi e pratico improvisação livre desde 2012, e que foram e são meus pilares de escuta e expressão, que descrevi na minha pesquisa de doutorado com alunos de várias áreas (teatro, música, dança, cinema, filosofia, história)

intitulada Sonoridades Múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro/musical na contemporaneidade. Desde 2012 tenho o grupo de pesquisa multidisciplinar, Sonoridades Múltiplas na UFC, com alunos-investigadores de cursos diferentes.

Penso que ajuda demais estas práticas de improvisação e criação para ficarmos mais livres e atentos. Assim, quando o aluno de canto está na escuta e expressão da altura como prioridade, ele sabe que é um parâmetro entende? Não é um limite para sua voz, é um parâmetro, uma qualidade que ele está usando, para determinado repertório, cultura, etc. Expandir... Eu proponho "busca um ruído na sua voz"..., mas o que é ruído? Ruído pode ser um som que não tem altura definida por exemplo. E o aluno experimenta e vai percebendo infinitas possibilidades de expressão da voz com ruídos. Assim, não paramos nunca na vida de pesquisar e cada pessoa vai te trazer seu mundo de escutas e isso é muito lindo também. Eu hoje tenho mais medo de trabalhar com pessoas que são mais resistentes com a escuta, em ampliar seu território de escutas e consequentemente resistentes em experimentar.

Quando eu dava aula na ULM nos anos 1990, início dos anos 2000, eu dava muita aula particular também, e percebia os mundos de cantores que vinham das mais variadas percepções e escolhas. Quando eu entrei na Unicamp, dei muita aula particular ainda, e os públicos foram se ampliando, agora num curso superior público. No começo dos anos 2000 quando vim para o Ceará, antes de entrar no curso de Música, eu dei algumas aulas particulares para profissionais, o que foi bom também pra descobrir o que os cantores em Fortaleza estavam procurando para se desenvolver, foi bacana perceber os desejos e intenções deste desenvolvimento. Agora, a aula na universidade, eu sinto que talvez... na pública pelo menos, você pode arriscar um pouco mais nas propostas, nas pesquisas, nas reflexões, nas conexões, assim, pelo menos essa tem sido a minha experiência, trabalho com multidisciplinaridade sempre.

A gente participou de um seminário grande na UFSCar. Foram quatro professores que a Thais levou, durante o semestre passado, foi a menina de São João Del Rei, a Valeria, eu na Federal do Ceara, a própria Thais em São Carlos e o Alexei que está na UnB, que foi aluno da Regina. Foi legal a gente conhecer cada lugar, sendo universidade pública, as especificidades, o que eles procuram, no que a gente pode ajudar a alimentar, a nutrir, a expandir... bem legal!

Bem bacana, né? Acho que são as trocas e a gente "tá" muito nesse momento que o digital está possibilitando, trazendo o pessoal dos lugares para conhecer. E tem tanta coisa boa que está sendo feita que a gente podia divulgar mais, que a gente podia conhecer, incorporar as referências...

É e eu acho que isso veio pra ficar...

Sim. Espero que sim...

Os territórios de escuta que ampliam nossas ideias de música são enriquecedores. Sempre permeado pelos eixos da educação musical: corpo/movimento – conhecimentos das múltiplas ideias de música, criação/improvisação e performance! Estes eixos me norteiam sempre, aprendia nomeá-los com a professora Marisa Fonterrada há mais de 30 anos! Múltiplas sonoridades e afetividades nos guiando!