

Técnica, naturalidade e individualidade no canto popular brasileiro

Marcelo Matias Elme

<https://orcid.org/0009-0003-2364-6322>

(Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP/ Instituto de Artes, Campinas-São Paulo, Brasil)

Resumo: Este artigo investiga a relação entre técnica, naturalidade e individualidade no canto popular brasileiro, destacando como esses elementos são incorporados e reinterpretados pelos cantores em diferentes contextos estéticos. A pesquisa explora a origem etimológica da palavra “técnica” e revisita conceitos teóricos de Heidegger, Simondon e Sennett, aplicando-os à área da voz. A análise revela que, no canto popular brasileiro, a espontaneidade é frequentemente valorizada em detrimento da técnica aparente, resultando em uma “camuflagem” das habilidades vocais que, paradoxalmente, realça a individualidade e a expressividade dos intérpretes. Conclui-se que a técnica vocal no Brasil se desenvolve de maneira intuitiva e culturalmente moldada, contrastando com os modelos predefinidos de outros estilos de canto, o que contribui para a riqueza e diversidade do cenário musical brasileiro.

Palavras-chave: música vocal. técnica. performance. estilo. cultura.

Technique, Naturalness, and Individuality in Brazilian Popular Singing

Abstract: This article investigates the relationship between technique, naturalness, and individuality in Brazilian popular singing, highlighting how these elements are incorporated and reinterpreted by singers in different aesthetic contexts. The research explores the etymological origin of the word "technique" and revisits theoretical concepts from Heidegger, Simondon, and Sennett, applying them to the field of voice. The analysis reveals that in Brazilian popular singing, spontaneity is often valued over apparent technique, resulting in a "camouflage" of vocal skills that paradoxically enhances the individuality and expressiveness of performers. It concludes that vocal technique in Brazil develops intuitively and is culturally shaped, contrasting with predefined models of other singing styles, contributing to the richness and diversity of the Brazilian musical landscape.

Keywords: vocal music. technique. performance. vocal style. culture.

A tendência à especialização, que se tornou dominante nas últimas décadas, tem compartimentado o conhecimento e estimulado interpretações diferenciadas e até divergentes para temas idênticos. Santos (2008, p. 74-76) nos lembra que o rigor da ciência moderna aumenta proporcionalmente a arbitrariedade com que fragmenta o real, promovendo uma organização do saber que reforça as fronteiras entre disciplinas e desencoraja aqueles que tentam atravessá-las. No entanto, o autor sugere também que a fragmentação pós-moderna pode ser benéfica, ao permitir que o conhecimento avance por meio da diferenciação e expansão em busca de novas interfaces.

Mesmo que incentivemos o intercâmbio entre os campos de conhecimento, devemos considerar a questão dos vocabulários próprios, que persiste. Numa discussão acadêmica entre pesquisadores de áreas distintas, alguns termos podem se tornar polêmicos – como acontece no caso dos diversos campos envolvidos com a técnica vocal. Mariz (2013, p. 167) explorou essa situação em sua tese, avaliando a terminologia utilizada para o ensino de técnica vocal por professores de estilos distintos (erudito, popular brasileiro e popular norte-americano) e também por professores de estilos afins (dois professores de cada estilo), encontrando termos idênticos, como “apoio”, diferindo completamente de uma abordagem para outra, assim como termos aparentemente díspares, como “conexão” e “floating” designando ideias e procedimentos muito semelhantes. No entanto, a própria pesquisadora reconhece que a unificação da terminologia é improvável, pois não há como se uniformizar contextos maiores em que ela aparece, e uma padronização poderia, inclusive, comprometer a construção da personalidade artística.

Ainda assim, entre pesquisadores de áreas que supostamente deveriam se integrar, como a da performance e a da educação, a simples menção de palavras como “talento”, “vocação”, “naturalidade” e “padronização” pode gerar acaloradas discussões. Certamente uma das mais discutidas é a palavra “técnica”, devido à pluralidade de significados que pode comportar.

1.

A palavra “técnica” pode assumir múltiplos significados para um cantor. Ela pode referir-se a aspectos fisiológicos, como o controle da pressão subglótica e a manipulação do trato vocal em busca da amplificação sonora. Técnica também pode envolver a execução musical, incluindo a precisão na afinação, um fraseado articulado e o domínio da improvisação. Além disso, o termo pode também designar a interação eficaz com ferramentas, como o uso adequado do microfone.

Poderiam ser incluídas nessa lista as habilidades interpretativas, como a capacidade de destacar passagens específicas do texto e da música, permitindo ao cantor estabelecer um vínculo emocional com o ouvinte. Contudo, a habilidade para a interpretação, normalmente associada a procedimentos intuitivos, pode ser considerada técnica? Questiona-se se esse tipo de “talento” pode ser racionalizado e desenvolvido por quem não o possui naturalmente. E no caso da individualidade do timbre, tão valorizada no canto popular, estaria também influenciada pela técnica? Para abordar essas e outras questões, é necessário explorar os diversos significados que a palavra “técnica” adquiriu.

Atualmente, diversas acepções do termo “técnica” podem ser encontradas. No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, o termo é definido como “a parte material ou o conjunto de

processos de uma arte”, “maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo” e “prática” (Ferreira, 2009, p. 1925). O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* apresenta “técnica” como “conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência”, “destreza, habilidade especial”, “maneira de tratar detalhes técnicos” e “jeito, perícia em qualquer ação ou movimento” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1821). Assim, as definições de “técnica” abrangem tanto procedimentos estruturados quanto processos intuitivos, os quais podem ter origem em práticas culturalmente sedimentadas ou em pesquisas individuais.

Um dos critérios utilizados para se compreender melhor uma palavra polissêmica como essa é recorrer à sua origem etimológica. Nessa perspectiva, observamos que o liame entre arte e técnica praticamente não existe, já que a palavra **arte** (do latim *ars*) corresponde à grega *τέχνη* [*téchne*], que foi traduzida muitas vezes simplesmente por técnica (Brandão, 2010, p. 2). Essa leitura revela um sentido estético intrínseco à palavra – surpreendente, já que nos acostumamos a posicionar técnica e arte em campos opostos.

Téchne designa, ao mesmo tempo, as técnicas industriais, intelectuais e corporais [...]. O termo traz a ideia primeira de produção de coisas. É uma ocupação humana que exige conhecimentos práticos. Mas, por ser igualmente uma expressão do artifício, uma engenhosidade, é também conhecimento racional e tem valores que se referem à exatidão e à justeza, tangenciando valores que dizemos ser do campo ético (Araújo, 1998, p. 93).

Ainda na Grécia antiga, o termo passa por modificações. Com Platão, *téchne* adquire um caráter de saber específico passível de teorização, incorporando o sentido de ciência. Entre os fatores que moldaram essa concepção, está a constituição da *polis*, que fez emergir uma mentalidade voltada às formas de organização e dependente das inovações técnicas. Nessa época, o pensamento técnico passa a ser interpretado como saber específico e relacionado à reflexão filosófica (Brandão, 2010).

Dessa forma, a *téchne* pressupõe que seu detentor, o artífice, possua um conhecimento (*ἐπιστήμη*: *epistémē*) que não se baseia em talentos naturais nem é adquirido por mera experiência empírica, pois o saber epistêmico requer o uso do *λόγος* (*logos* ou razão), o que permite sua transmissão a outros que não possuem essa técnica (Brandão, 2010). Para Platão, não basta ao artista ter apenas o conceito ou a ideia do que irá criar; é necessário dominar a *téchne* para concretizá-lo. O filósofo enfatiza que quem não consegue explicar a verdadeira natureza das coisas e indicar suas causas não pratica *téchne*, mas sim rotina irrefletida (Araújo, 1998).

Aristóteles, em oposição a Platão, defende que *téchne* remete a um fazer adquirido por meio da empiria, já que todo conhecimento teórico deve estar embasado na experiência (Brandão, 2010, p. 4). É importante destacar que *téchne* possuía, para este filósofo, um sentido abrangente, podendo ser uma *téchne* lógica, moral, retórica ou poética. A pluralidade do termo *téchne* foi ampliada pela sua tradução para o latim como *ars*, que enfatizou o aspecto artesanal. Com isso, passou-se a entender que o foco principal da arte não residia mais na *poiesis* (a essência do agir), mas nos conhecimentos técnicos do fazer poético, onde o “fazer” se refere às formas e à unidade orgânica da criação artística (Brandão, 2010). Nesse quadro, arte e artesanato não se distinguem como as distinguimos hoje.

Apenas em 1753, com a obra *Aesthetica* de Alexander Von Baumgarten, consolida-se o sentido de belas-artes que temos atualmente. Nessa época, vários estudos surgem para sistematizar os

gêneros artísticos, e a arte passa a preterir o conceito de mimese, dominante até então (Brandão, 2010, p. 8). A palavra “técnica” como utilizada atualmente, por sua vez, afastou-se ainda mais do significado original de *téchne*, definindo-se principalmente como “ferramenta”.

Bruno (1999, p. 102 *apud* Santaella, 2007, p. 135) define o homem que pratica a técnica como aquele que “abandona” seu corpo, desprendendo-se das limitações impostas pelo meio ambiente e pelas necessidades vitais e projetando o que antes não existia. Nesse processo, o homem não estabelece uma simples relação de adaptação entre o corpo e o mundo, mas sim uma transformação na qual o corpo não atua como uma fronteira natural, mas como um intermediário, modulado e atravessado pela técnica.

Já para Santaella (2007), o impulso humano em direção à tecnologia pode estar enraizado no próprio programa genético da espécie, um programa que integra o acaso e que se iniciou quando o ser humano se constituiu como um ser paradoxal, ao mesmo tempo natural e artificial. A fala, que define a humanidade, também a desnaturaliza. A técnica, agora transmutada em tecnologia, remonta às origens do ser humano como um ser simbólico:

Embora sob o disfarce insuspeito da naturalidade, a primeira tecnologia simbólica está no nosso próprio corpo: a tecnologia da fala. [...] Falar não é natural. Natural é sugar, chupar, comer, respirar. Falar, cantar, beijar, chorar e rir são funções inseparáveis de um mesmo artifício, o artifício da maquinaria simbólica que está instalada em nosso próprio corpo. Dessa primeira maquinaria, de cuja fabricação não participamos, pois ela foi paradoxalmente instalada em nós pela natureza, todas as outras maquinarias, técnicas, artifícios ou tecnologias são prolongamentos (Santaella, 2007, p. 135-136).

O argumento da autora torna-se ainda mais relevante quando observamos que a função primária da laringe não é produzir a voz, mas sim permitir a passagem de ar durante a respiração e proteger os pulmões durante a deglutição. A função fonatória, portanto, é a menos vital das três funções básicas da laringe e também a que surgiu mais tardiamente do ponto de vista filogenético (Behlau; Rehder, 2009. Imamura; Tsuji; Sennes, 2006).

2.

A fala resulta da interação entre os subsistemas respiratório, fonatório e articulatório. Durante o canto, todo esse aparato funciona como instrumento musical (Sundberg, 2015). A individualidade vocal de cada pessoa é influenciada tanto por características morfológicas do sistema fonador quanto pela forma de utilização da voz. Fatores como comprimento, espessura, rigidez e modos de vibração das pregas vocais são decisivos, determinando a extensão vocal e explicando variações entre vozes agudas e graves.

Além das características morfológicas, os hábitos de fala, a pronúncia e o uso vocal contribuem para a unicidade das vozes, indicando a região ou grupo social ao qual o indivíduo pertence. Esses aspectos estão profundamente incorporados ao comportamento do falante e do cantor, tornando evidente que a natureza vocal é impregnada de cultura desde cedo. Embora a herança cultural possa uniformizar vozes em uma mesma região, cada experiência vocal é única, misturando influências que desviam de padrões uniformes e resultando em uma voz singular, capaz de revelar a individualidade de quem a emite (Barbeitas, 2011).

Apesar disso, são muitas as possibilidades de variação das qualidades vocais, o que favorece o estudo do canto e permite a existência de bons imitadores (Sundberg, 2015). Essa flexibilidade tornou possível o desenvolvimento de diferentes estilos de canto nas mais diversas culturas, como o canto estridente dos coros femininos da Bulgária, o canto difônico da Ásia Central, o canto gutural dos artistas de heavy metal norte-americanos e a tradição europeia do canto lírico.

No canto lírico, aliás, a necessidade de aumentar o volume para cantar em grandes teatros levou os intérpretes a adotarem estratégias complexas, capazes de ampliar a ressonância natural do trato vocal através de um pico de energia em frequências altas conhecido como “formante do cantor” (Sundberg, 2015, p. 303). Esse processo envolve um significativo grau de expansão da laringe, o que pode modificar drasticamente a qualidade vocal. Mariz (2013, p. 91) aponta que o domínio técnico preciso, a uniformidade timbrística e a potência vocal são os pré-requisitos mais citados para o desempenho satisfatório do cantor erudito, ressaltando que há um ideal sonoro preestabelecido a ser alcançado pelos intérpretes.

Viabilizar essa perfeição acústica implica em perda considerável da inteligibilidade do texto. Andrade (2012, p. 26) afirmava que entre a fala e o canto talvez houvesse um conflito insolúvel, uma vez que “a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical”, e “a voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral”. O alcance de notas muito agudas, por exemplo, exige certa transmutação de determinadas vogais, sem a qual aquelas não podem ser produzidas com a qualidade vocal exigida. Abbate e Parker (2015), porém, argumentam que entender as palavras específicas pode não ser tão essencial para a experiência operística quanto se poderia supor. Eles sugerem que a ênfase exagerada no entendimento pode distorcer a experiência, tornando-se contraproducente para a absorção do aspecto teatral ou para a apreciação da música e da voz, estes, sim, os elementos centrais da ópera.

Zumthor observa que, se, quando falada, a linguagem tende a subjugar a voz, “no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido” (Zumthor, 2005, p. 71). O autor lembra, porém, que se deve distinguir a ópera do *lied*, pois neste há “uma vontade de se encontrarem, em uma unidade indissociável, a música e as palavras que constituem a poesia” (Zumthor, 2002, p. 72). De fato, é no âmbito da canção erudita que a técnica lírica tem maiores chances de se compatibilizar com o texto. No *lied*, na canção francesa e em seus correlatos, a liberdade na adequação das tonalidades permite que os intérpretes atuem numa tessitura confortável, evitando notas extremamente agudas, e as formações instrumentais camerísticas, típicas do gênero, desobrigam os cantores dos ajustes vocais extremos, necessários à amplificação. Além disso, como nesse tipo de repertório é comum o uso da poesia musicada, o entendimento do texto é especialmente valorizado, para além do espetáculo virtuosístico.

Outro tipo de canto que exige o desenvolvimento de técnicas sofisticadas é o realizado no teatro musical norte-americano. Nesse contexto, assim como na ópera, a conduta vocal está intimamente ligada ao personagem. Porém, a liberdade interpretativa é bastante restrita, pois os artistas devem seguir rigorosamente os critérios estabelecidos pela chamada “bíblia” – um manual detalhado que orienta a encenação de espetáculos da Broadway e que, em qualquer parte do mundo, garantirá a uniformidade e a qualidade da montagem (Steves, 2015, p. 112-113). A grande variedade de modelos vocais incorporados

a esse gênero (*legit, belter, baritenor*) exige dos cantores versatilidade na manipulação do canto falado, que é estendido “em todas as direções: mais agudo, mais grave, mais forte, mais *piano*, utilizando mais formas, qualidades e cores nos sons das vogais” (LoVetri, apêndice 2, p. 330 *apud* Mariz, 2013, p. 115).

Nesse contexto, o uso do *belting* é fundamental. Trata-se de uma técnica vocal que utiliza predominantemente o registro de peito até as notas mais agudas da região de passagem, empregando estridência para disfarçar as transições de registro, o que resulta em uma sensação de potência e energia (Lovetri, 2002 *apud* Mariz, 2013). Fisiologicamente, caracteriza-se por uma laringe elevada, altas pressões subglóticas e intensa adução das pregas vocais.

Se no canto lírico há uma busca por um ideal sonoro preestabelecido de beleza e projeção e no canto dos musicais há diversos padrões vocais que devem ser atingidos com versatilidade pelos cantores, a ideia dominante no canto popular brasileiro é a de que não pode haver padronização da voz, mas a busca de uma marca vocal pessoal bem definida (Mariz, 2013, p. 136). Mas isso não significa que o canto popular brasileiro não incorpore técnicas complexas.

3.

A técnica no canto popular brasileiro é diversa e se adapta às particularidades de cada gênero vocal que compõe o vasto panorama musical do país. Do samba ao forró, passando pela bossa nova, o sertanejo, o funk e o axé, cada estilo exige abordagens técnicas específicas, influenciando o uso da voz de maneiras distintas. No samba, por exemplo, a ênfase está no fraseado rítmico e na clareza da dicção, enquanto, na bossa nova, o controle da respiração e a suavidade na emissão são fundamentais. Já o sertanejo e o forró valorizam a expressividade e a projeção vocal, demandando técnicas que acentuam a emoção e a comunicação direta com o público. No funk e no axé, a técnica precisa considerar a energia e a presença cênica, exigindo potência vocal e flexibilidade rítmica. Assim, o canto popular brasileiro não apenas reflete a diversidade cultural do país, mas também se enriquece através das variadas técnicas vocais que surgem de suas distintas expressões musicais.

Entre as técnicas que surgem a partir de demandas específicas, destacam-se as estratégias de persuasão, com as quais o artista pode conferir veracidade ao que está cantando através da manipulação da entonação – nesse caso, o termo “entonação” refere-se a sutis modulações no contorno melódico, capazes de ressaltar afirmações, perguntas, pedidos ou ordens, e indicando, por exemplo, se o falante está expressando contentamento ou surpresa.

A expressividade também depende do domínio do ritmo, já que antecipações, atrasos e rubatos podem interferir na compreensão do texto. Além disso, é comum, no canto popular brasileiro, uma articulação rítmica mais “frouxa”, que permite adaptar o sistema de acentuações irregular do português à métrica dos compassos musicais – essa habilidade foi denominada por Ulhôa (1999) como “métrica derramada”.

A “ginga”, por sua vez, é uma técnica que envolve a divisão rítmica e os ataques consonantais, resultando em uma síncope que introduz elementos de surpresa, conferindo um balanço mais flexível, típico do samba proposto pelos compositores do Estácio na década de 1930 (Latorre, 2002).

Já o controle sobre a dinâmica permite acentuar contratempos, criando o “balanço” típico da música brasileira e adaptando os acentos das palavras, um procedimento observado até mesmo no rap dos Racionais MC's, onde a voz se acentua entre dois tempos com naturalidade e balanço, desafiando a métrica do compasso (Garcia, 2003). Essas técnicas, ligadas à língua, têm se mantido relativamente constantes, sugerindo um caráter duradouro.

Como no canto popular brasileiro as habilidades normalmente se desenvolvem a partir de demandas do repertório, é possível identificar, em cada intérprete, não uma homogeneidade de recursos, mas conjuntos de capacidades distintas – o que contribui, inclusive, para particularizar esses artistas. É possível afirmar que um cantor popular não precisa, necessariamente, dominar integralmente as diversas competências que envolvem o canto, nem há um modelo de excelência para elas. Na verdade, mesmo as limitações vocais muitas vezes contribuem para a construção de uma identidade vocal, como é o caso da aspereza na voz de Adoniran Barbosa ou do ceceio na dicção de Cazuza. E é através da individualidade vocal que o artista estabelecerá um vínculo com o público.

O que distingue um cantor popular, primeiramente, são as características peculiares e únicas de sua voz. Acima de tudo está seu timbre, uma espécie de “impressão digital vocal” inconfundível. Grande parte dos artistas possui dicções inteligíveis por cantarem numa região próxima à fala, dispensando alterações significativas em sua emissão. Exemplo disso são os compositores-intérpretes Edu Lobo e Chico Buarque. Embora esses cancionistas coloquiais não se apoiem em malabarismos vocais, eles dominam de forma especial as expressivas técnicas de persuasão:

Raramente um cancionista treina para se aprimorar. Treina como decorrência de suas produções. Há, sem dúvida, uma técnica assimilada durante as produções. Na verdade, um equilíbrio de técnicas [...] que se configura numa estratégia geral de persuasão dos ouvintes. Dentro dessa estratégia, ocupa posição de destaque a naturalidade: a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção (Tatit, 2002, p. 17).

Nos anos 1960 a 1980, cantores populares brasileiros desenvolveram técnicas variadas para atender às demandas interpretativas de suas canções, muitas vezes disfarçando esse esforço em nome da naturalidade e da espontaneidade, valores centrais na música brasileira. Um exemplo notável é João Gilberto, cuja aparente simplicidade oculta um controle técnico excepcional. Seu canto preciso, que evita portamentos e utiliza notas longas sem vibrato, exige uma respiração controlada e um rigor técnico que não é percebido pelo ouvinte casual. A bossa nova, mesmo em suas formas mais sofisticadas, exige a impressão de espontaneidade, que se tornou uma marca do estilo.

O papel da técnica no canto de João Gilberto se alinha ao pensamento de Heidegger (2007) em seus primeiros escritos. Neles, o autor distinguiu enfaticamente técnica e arte colocando-as em categorias distintas, relegando à técnica o papel de utensílio. Sob essa perspectiva, um instrumento – como, por exemplo, um martelo – só atinge sua plena funcionalidade ao desaparecer em seu uso, tornando-se invisível enquanto desempenha sua função de forma eficaz. Em contraste, a obra de arte se caracterizaria justamente por sua capacidade de se apresentar de maneira incomum, destacando-se por sua própria presença e sendo destinada a criar um novo mundo, sem estar vinculada a uma função prática ou utilitária.

Já no jazz norte-americano, cuja intuição fundamental é de natureza técnica, a própria performance tende a se sobrepôr à obra, já que as linhas melódicas das músicas – compactas, claramente seccionadas e organizadas em volta de centros tonais definidos (Mammì, 2012, p. 159) – parecem estar programadas para que o músico possa explorar sua técnica através da improvisação. Hobsbawm (2012, p. 180), aliás, afirma que a obra individual não é, para o músico ou o amante de jazz, a real unidade da arte e que, se há uma unidade natural do jazz, ela é a execução. Podemos dizer que, ao contrário da bossa nova, no jazz a exibição da técnica está incorporada ao objeto artístico.

Para além da bossa nova, porém, a música brasileira também tem muitos exemplos em que a técnica é exibida sem maiores pudores. Cantores como Elis Regina e Milton Nascimento têm a habilidade de alterar a qualidade vocal – para melhor expor os significados das músicas, mas também apenas para gerar efeitos instrumentais. Ajustes laringeos, que incluem fonação soprosa e tensa, ou articulatórios, com a ampliação ou redução do trato vocal para gerar vozes aveludadas ou metálicas, fazem parte do aparato vocal desses cantores.

Quando esses ajustes vocais estão ligados a objetivos expressivos, eles fazem parte do que se convencionou chamar de “gesto interpretativo”. Além da manipulação da qualidade vocal, o gesto interpretativo se reflete em alterações rítmicas e melódicas e no uso ou não de ornamentações, entre outras possibilidades. Intérpretes de personalidade forte, além de ressaltar de forma seletiva determinados elementos da canção, tendem também a imprimir traços de sua personalidade nas obras. Carmen Miranda, por exemplo, atenuava os conteúdos disfóricos das canções em prol de uma versão mais alegre, por exemplo, abandonando o canto em direção à fala e se recusando a prolongar as notas e abusar dos vibratos. Com o gesto interpretativo, o cantor

[...] equilibra ou desequilibra intencionalmente todos os componentes de melodia e letra, traduzindo-os por meio da escolha da emissão, do timbre, da articulação rítmica e da capacidade entoativa. Por esse gesto, que vai configurar a qualidade emotiva, é que se manifestam os aspectos passionais ou temáticos da voz, em sintonia com os valores inscritos na composição (Machado, 2012, p. 54).

Além disso, ao utilizar abundantemente certos recursos vocais, diversos cantores acabam associados a eles. É o caso de Elza Soares, em cuja voz se espera ouvir a qualquer momento o efeito *growl*; de Elba Ramalho, com seu *vibrato* rápido; ou de João Bosco, cuja constante referência à emissão de Clementina de Jesus se tornou um elemento ligado à sua interpretação.

O domínio de habilidades musicais também serve para compor um estilo. Pode ser observado em Leny Andrade, admirada por seu *scat vocal*, e também em Luis Barbosa e Moreira da Silva, com sua ginga especial e seus breques. São características que, mais do que complementares, se tornaram estruturais em suas dicções particulares e se estabeleceram através da prática, não necessariamente de forma consciente e sistemática. É o chamado “conhecimento tácito”, que foi amplamente pesquisado por Richard Sennett (2013, p. 181).

O autor defende que o sentimento e o pensamento só se tornam possíveis ao homem por meio do fazer, pois mesmo as habilidades mais abstratas têm início como práticas corporais, até que a prática deixa de ser mera repetição digital para se transformar numa narrativa (Sennett, 2013, p. 193).

O termo incorporação dá conta aqui de um processo essencial a todas as habilidades artesanais, a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito. Se uma pessoa tivesse de pensar em cada movimento para acordar de manhã, levaria uma hora para sair da cama. Quando falamos de fazer algo “instintivamente”, muitas vezes estamos nos referindo a comportamentos que de tal maneira entraram em nossa rotina que não mais precisamos pensar a respeito. Aprendendo uma capacitação, desenvolvemos um complicado repertório de procedimentos desse tipo. Nas etapas mais avançadas dessa capacitação, verifica-se uma constante interação entre o conhecimento tácito e a consciência presente, funcionando aquele como uma espécie de âncora, esta, como crítica e corretivo (Sennett, 2013, p. 62).

O erro, a bagunça e a incerteza têm importância fundamental nesse processo, pois impulsionam em direção a novas soluções e novos objetivos. Sennett desconfia do talento inato e da espontaneidade sem fundamento, pois repetir possibilita autocrítica, e os momentos de criação estão, na verdade, ancorados na rotina. Contrapõe-se, assim, aos que creem na superioridade do talento bruto sobre o treinamento (Sennett, 2013, p. 48).

Os intérpretes brasileiros também são identificados por hábitos culturais, que se incorporam às suas vozes originais, definindo-as. É o caso dos sotaques marcantes dos cantores nordestinos e caipiras, ou dos traços de época, como o “r” rolado dos cantores dos anos 1940 e 1950, exigido pelo padrão radiofônico, mas também presente na linguagem cotidiana. As marcas deixadas pelo desgaste vocal também determinam a personalidade, estabelecendo uma nova voz e um novo uso desta voz conforme os anos avançam, como se pode observar nas emissões de Elza Soares e Gilberto Gil nas diversas fases de suas vidas.

A participação do meio e da ação do tempo no estabelecimento das vocalidades particulares e reavaliações técnicas remetem ao pensamento de Gilbert Simondon, autor que compreende a técnica como artefato cultural que preserva em seu dinamismo gestos e pensamentos humanos. Segundo o autor, a operação técnica não depende apenas de um conjunto de processos preestabelecidos, mas se atualiza de maneira individualizada conforme ocorre interação com o meio. Para que a matéria possa ser modulada em seu devir, é preciso que ela seja uma realidade deformável, como a argila no momento em que o trabalhador a prensa no molde: possuindo inércia e consistência, ela é também depositária de força, respondendo à pressão que o trabalhador lhe imprime (Simondon, 2005, p. 42 *apud* Velloso, 2013, p. 104).

Já os intérpretes que privilegiam gêneros musicais específicos em seu repertório tendem a se adequar aos padrões vocais preestabelecidos para esses gêneros, como acontece na música sertaneja e no gospel (estilos que incorporam *vibratos* a praticamente todas as notas), e também no axé (cujas intérpretes femininas, com sua “voz de comando”, buscam a voz de peito associada à metalização do timbre (Santanna, 2009, p. 186). É importante observar, porém, que intérpretes mais sensíveis tendem a romper com padrões e estabelecem novas vocalidades, interferindo nos parâmetros do estilo.

Numa situação extrema, a fidelidade do cantor a um gênero ou à influência de outro cantor pode anular a personalidade vocal. É o caso do cantor *cover*, que se esmera em reproduzir os mínimos aspectos vocais e trejeitos do cantor imitado, além, naturalmente, do repertório. Mas, mesmo entre os que não se dedicam ao *cover*, são muitos os que não conseguem processar a influência adquirida e seguem imitando seus cantores prediletos.

Características extramusicais também fazem parte da identidade artística do cantor. Identidade visual, performance cênica, biografia, atitudes pessoais e engajamento em relação a temas diversos tendem a se agregar à imagem do intérprete, interferindo na recepção da obra. A performance cênica, por exemplo, tornou-se parte essencial no trabalho de cantores como Carmen Miranda, Elis Regina, Ney Matogrosso, Maria Bethânia e muitos outros.

É possível detectar a presença do estudo formal da música e do canto em diversos intérpretes brasileiros desde as primeiras gravações de música popular. Mário Pinheiro e Cauby Peixoto tiveram aulas de canto lírico, e Carlos Galhardo trabalhou em uma alfaiataria com o barítono Salvador Grimaldi, com quem ensaiava duetos de ópera. Além disso, o canto coral teve importante atuação no país devido à obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas e, a partir dos anos 1960, difundiu-se através dos corais universitários.

Mas a disseminação da técnica vocal formal entre cantores populares se deu, de fato, a partir dos anos 1980. Piccolo (2006, p. 44) considera o surgimento de preparadores vocais para coros de música popular nessa década um dos motivos que desencadeou o crescente interesse dos cantores populares por aperfeiçoamento, citando entre esses coros Garganta Profunda, Céu da Boca e Coro Come. Depois disso, diversos intérpretes assumiram publicamente terem estudado canto, como Marisa Monte, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, ajudando a desmistificar o uso da técnica vocal formal no canto popular brasileiro.

O interesse pelo estudo do canto por parte de intérpretes de música popular aponta para uma nova compreensão a respeito da utilização da voz neste tipo de música, já que, “durante anos, o canto popular no Brasil foi tratado nos meios de produção como uma manifestação de talento puro, na qual não se admitia a interferência de processos racionais que pudessem descaracterizá-lo” (Machado, 2012, p. 14). Podemos notar, porém, que algumas das propostas pedagógicas ligadas a outros estilos de canto podem realmente interferir na eficiência vocal do canto popular brasileiro, caso não sejam feitas adaptações. Por exemplo, o enfoque do canto lírico na execução de notas muito agudas pelas vozes femininas (região que raramente será acessada por cantoras populares brasileiras) pode induzir ao uso exclusivo do registro de cabeça. Também a busca por uma qualidade de timbre específica, como acontece no *belting*, pode levar os intérpretes à supressão de seus timbres particulares. E a modificação realizada nas vogais em notas agudas, necessária para se manter a uniformidade do timbre, pode dificultar o entendimento do texto, componente importante de nossa canção popular. É importante notar, porém, que técnicas como a do canto lírico (que se sedimentou através dos séculos e mapeou procedimentos pedagógicos importantes) e mesmo as norte-americanas (com sua ênfase na flexibilidade vocal), se adaptadas adequadamente, podem contribuir para o estudo do canto popular brasileiro, tornando-se instrumentos valiosos na formação “de um aparelho vocal mais resistente e maleável” (Araújo, 2013, p. 27).

Nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que se propagavam o estudo do canto lírico e o do *belting* entre os intérpretes populares, pesquisadores começaram a desenvolver métodos de estudo de técnicas voltadas para o ensino do canto popular brasileiro que buscavam preservar a individualidade e o timbre dos artistas. Adriana Piccolo (2006), por exemplo, fez uma significativa análise das vozes de cantores populares brasileiros, buscando identificar os tipos de emissão e recursos interpretativos mais utilizados e estruturando exercícios vocais com base em suas descobertas. Técnicas alternativas foram consideradas,

como no caso do trabalho de Consiglia Latorre (2002), que incorporou a Escola do Desvendar da Voz à sua proposta pedagógica, baseada no estudo das condutas vocais de cantores brasileiros de vários períodos. Regina Machado (2012), professora e pesquisadora da UNICAMP, também desenvolveu sua pesquisa a partir da observação de intérpretes do nosso cancionário, mas fundamentada na Semiótica da Canção, uma ferramenta analítica voltada para a canção popular e desenvolvida por Luiz Tatit, que avalia a integração entre música e letra e a rede de significados gerada a partir dessa integração. Dessa forma, Machado estruturou uma metodologia que vincula realização vocal a um tipo de análise que busca ampliar a compreensão do sentido, contribuindo com os processos interpretativos individualizados. O aumento do número de teses e dissertações dedicadas ao canto popular brasileiro atesta a importância que o assunto vem adquirindo no meio acadêmico.

4.

Diniz (2003, p. 99 *apud* Matos, 2004, p. 3) demonstra que há uma genealogia da voz perpassando a trajetória do canto no Brasil, resultando em transferências estilísticas de um artista a outro pela imitação e fazendo com que as assinaturas vocais dos cantores sejam “assinaturas rasuradas” de outras vozes. O procedimento promoveria “uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural”.

Machado (2012) destaca que as relações existentes entre as sucessivas gerações de cantores populares culminaram em um caminho de aprimoramento técnico e interpretativo ligado à tradição oral, à escuta e à percepção. Segundo a autora, Elis Regina baseou-se em Ângela Maria, Roberto Carlos em Orlando Silva, Gal Costa em João Gilberto, Marisa Monte em Gal Costa, e assim por diante. Esse aprimoramento, realizado a partir da transformação e adaptação de modelos vocais e também da própria demanda interpretativa das canções, tem levado a soluções vocais originais. O processo ocorreu, em grande parte, através da audição de fonogramas – o que ressalta o papel das tecnologias no desenvolvimento dessas técnicas vocais. Além disso, a indústria fonográfica e os meios de comunicação também foram decisivos para a consolidação desses estilos, incentivando alguns tipos de canto enquanto descartavam outros.

A voz foi o instrumento privilegiado nos primórdios das técnicas de gravação não apenas porque se fixava com sucesso no sulco do disco, mas por oferecer “o maior número de elementos de identificação ao ouvinte: palavras, acento, sutilezas na articulação, efeitos vocais”, fazendo “com que a alta-fidelidade acústica passasse a ser a grande meta da indústria fonográfica” (Valente, 2003, p. 71-72). Dessa forma, tanto melhor seria uma reprodução quanto mais se aproximasse da qualidade de uma apresentação ao vivo.

Com o tempo, o parâmetro deixou de ser a performance ao vivo, deslocando-se para o signo dessa performance, e “o que a maioria dos ouvintes entende hoje por audição musical refere-se à escuta por sistemas reprodutores, como rádio, discos e fitas magnéticas” (lazzetta, 1996, p. 25 *apud* Valente, 2003, p. 73), e, mais recentemente, equipamentos com acesso à internet. O resultado disso é que o público muitas vezes espera ouvir em shows ao vivo a mesma voz que conheceu nas gravações, o que se torna cada vez mais improvável, se considerarmos o grau de manipulação técnica que ocorre na atualidade.

Uma das implicações da maior possibilidade de controle do material sonoro através da correção de erros, eliminação de ruídos e modificação de parâmetros como reverberação e espacialização é o surgimento de **vozes virtuais**. João Marcelo Bôscoli, produtor musical e filho de uma das mais importantes cantoras brasileiras, Elis Regina, discorda da prática atual dos estúdios de gravação, que recorrem constantemente ao Auto-Tune, um *software* que corrige a afinação dos cantores. Para Bôscoli, assim como o Photoshop “gerou um padrão estético em que poros, rugas de expressão, pelos e outras características se tornaram defeitos”, os recursos modernos dos estúdios “limpam” tudo que consideram imperfeito no cantor, como imprecisões de afinação, respiração, pausas, volume, alcance, independentemente de pertencerem à expressão e emoção (Castro, 2013, p. 62-63).

O surgimento de cantores **ventriloquizados** faz parte, na verdade, de um conjunto de estratégias da megaindústria das mídias que funciona à base da criação de celebridades. [...] A apresentadora estreante gravará seus discos educativos e de entretenimento [...] ao mesmo tempo em que coloca nas lojas a sua boneca e a sua *griffe* de vestuário. Estes casos [...] são possíveis graças à tecnologia acústica e ao paciente trabalho do engenheiro de som que, com o auxílio de programas como *Pro-Tools*, que dispõe do recurso *Auto-Tune*, é capaz de acertar diferenças de afinação, entrada no tempo, corrigir sílabas e palavras pronunciadas erradamente etc. (Valente, 2003, p. 84-86).

Walter Benjamin (1987) foi um dos autores que dedicou estudos à questão das novas tecnologias surgidas na virada do século XIX, em especial ao tema da reproduzibilidade técnica, percebendo nas técnicas industriais uma mudança de paradigma em relação às técnicas artesanais. As novas técnicas permitiram alterar os aspectos registrados de forma arbitrária, colocando a cópia em situações impossíveis para o original, o que fez com que a própria cópia atingisse status de obra de arte autônoma. Nesse processo, um dos elementos tradicionais da obra de arte se perdeu: seu aqui e agora, “sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1987, p. 167). A técnica passou a reproduzir situações, aproximando a obra do indivíduo através da fotografia ou do disco: “a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Benjamin, 1987, p. 168). O resultado foi a substituição do status de raridade e da atmosfera mística que fundamentavam a obra de arte no passado por um valor de exibição, ocasionando a perda de sua “aura”.

Mas a crítica de Benjamin está longe de ser nostálgica. O autor defende que o objeto artístico deve se situar nos contextos sociais vivos, ou seja, que a técnica deve ser compatível com o período histórico, permitindo que a arte aconteça dentro das relações de produção de sua época. Benjamin (1987, p. 124) ressalta que nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, defendendo o jornalismo como meio técnico ideal para a difusão de uma nova literatura. Sob esse ponto de vista, é desejável que os artistas se adéquem às novas técnicas de estúdio, compreendendo-as como capazes de produzir arte.

Considerações finais

A reflexão científica sobre a voz, como observa Zumthor (2005), atinge apenas alguns aspectos, sugerindo que uma verdadeira ciência da voz deveria abranger uma ampla gama de disciplinas, incluindo fonética, fonologia, psicologia, antropologia e história. Com base nessa premissa, este estudo buscou integrar conhecimentos de áreas transversais, como fonoaudiologia, estética, filosofia, educação e cultura, para explorar questões complexas relacionadas à técnica, naturalidade e individualidade vocal.

Os resultados indicam que conceitos como individualidade, naturalidade e espontaneidade não são fixos, mas variam de acordo com o contexto cultural e histórico, refletindo uma síntese de conhecimentos tácitos e técnicas específicas. No canto popular brasileiro, onde não há modelos rígidos a serem seguidos, a singularidade vocal se torna um elemento distintivo essencial. Nesse contexto, características pessoais, como hábitos de fala, pronúncia, emissão vocal e herança cultural, não apenas moldam, mas são também incorporadas à técnica vocal dos intérpretes, resultando em uma complexa interação entre técnica e naturalidade. Essa fusão desafia as fronteiras convencionais entre o que é visto como técnica e o que é percebido como natural, revelando a riqueza e a diversidade do canto popular no Brasil.

Referências

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, G. (org.). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1986.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARAÚJO, Marconi. *Belting contemporâneo: aspectos técnico-vocais para teatro musical e música pop*. Brasília: Musimed Edições Musicais, 2013.
- ARAÚJO, Raimundo. O solo histórico do estatuto dos artesãos e a reflexão de Platão na *República*. *Revista Hypnos*, São Paulo: Educ-Palas Athena, v. 4, p. 91-99, 1998.
- BARBEITAS, Flávio Terrigno. As potencialidades inauditas da voz: entre filosofia, música, poesia e política. In: CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BATISTA-DOS-SANTOS, Ana Cristina; AÑEZ, Miguel Eduardo Moreno. Entre a mão e a cabeça, o fazer e o pensar. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 50. N. 1, mar. 2010.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 2009.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, J. L. *A ideia do cinema*. Trad. José Lino Grunnewald. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1)
- BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. Técnica: entre a arte e a técnica. *Revista Litteris Filosofia*, Rio de Janeiro, n. 5, jul. 2010.
- CASTRO, Ruy. *A canção eterna: letra e música*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.



- DEER, Joe; DAL VERA, Rocco. *A atuação em teatro musical: curso completo*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Editora Dulcina, 2013.
- FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Coord. Marina Baird Ferreira. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's. *Revista Tereza*, n. 4/5, 2003.
- GHIDETTI, Filipe Ferreira. O artífice (resenha). *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 19, n. 40, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: MOOSBURGUER, Laura de Borba. *"A Origem da Obra de Arte" de Martin Heidegger: tradução, comentário e notas*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007a.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Trad. Marco Aurélio Werle. *Revista Scientiae Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007b.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2012.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IMAMURA, Rui; TSUJI, Domingos Hiroshi; SENNES, Luiz Ubirajara. Fisiologia da laringe. In: PINHO, S. M. R.; TSUJI, D. H.; BOHADANA, S. C. *Fundamentos em laringologia e voz*. Rio de Janeiro: Revinter, 2006.
- LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.157-165.
- MARIZ, Joana. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto. Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Canção popular e performance vocal. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. [S. l.]: IASPM-AL, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. Pós-humano – por quê? *Revista USP*, São Paulo, n. 74, 2007.
- SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui: panorama do teatro musical no Brasil*. São Paulo: Giostri Editora, 2015.
- SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 2, 1999.
- VALENTE, Heloisa de A. Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- VELLOSO, José Henrique Padovani. *Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.



ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

Marcelo Matias Elme é Doutor em Música pela UNICAMP. Sua formação inclui o Curso de Formação Musical da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, Graduação em Licenciatura em Educação Musical pela UNESP, Pós-graduação em Formação Integrada em Voz pelo CEV e Mestrado em Música pela UNICAMP. Professor em cursos livres, graduações e pós-graduações na área de Canto Popular e Música. Atualmente leciona em unidades do SESC e do SENAC. marcelomarcloelme@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

