

E por falar em voz...

Nádia Figueiredo

Um manual de boas práticas
para quem utiliza a voz
como instrumento musical



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES

funarte

E por falar em voz...

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Gilson Machado Guimarães Neto

Secretário Especial da Cultura

Mario Luís Frias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

Tamoio Athayde Marcondes

Diretor Executivo

Marcelo Nery Costa

Diretor do Centro de Programas Integrados

Zé Alex

Gerente de Edições substituto

Carlos Eduardo Drummond

Para adquirir nossas publicações, envie e-mail para a

Livraria Mário de Andrade: livraria@funarte.gov.br

Tel.: +55 (21) 2279-8071

Alguns de nossos títulos estão disponíveis para

download gratuito: <https://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/>

E por falar em voz...

Nádia Figueiredo

Um manual de boas práticas
para quem utiliza a voz
como instrumento musical

Editores

Carlos Eduardo Drummond

José Mauricio Moreira

Equipe de Edições

Cristiane Marinho

Gilmar Mirandola

Júlio Machado

Maria José de Sant'Anna

Rosilene Alves da Rocha

Preparação de Originais e Revisão

Tikinet | Lucas Giron

Revisão Técnica

Tikinet | Marcos Castro

Capa

Tikinet | Nicole de Abreu

Projeto Gráfico

Tikinet | Gustavo Nunes

Diagramação

Tikinet | Luiza Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**FUNARTE/Coordenação de Documentação e Pesquisa**

Figueiredo, Nádía.

E por falar em voz : um manual de boas práticas para quem utiliza a voz como instrumento musical / Nádía Figueiredo. — Rio de Janeiro : FUNARTE, 2021.

152 p.

ISBN 978-65-5845-006-1

1. Canto — Instrução e estudo. 2. Voz — Educação.
I. Título.

CDD 783

DEDICATÓRIA

Dedico este livro à minha mãe, Regina, por ter sido minha base nessa trajetória. À memória do meu pai, Antônio Carlos, que me fez amar a música de uma forma única e sublime. E ao mestre Ricardo Tamura, por ter me auxiliado e partilhado comigo a sua sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Em especial à Virgem Maria, por me trazer proteção e me apontar qual o caminho devo seguir. À minha família, a todos os meus amigos e fãs, por se fazerem presentes. Ao meu pai, Antônio Carlos, que por seu bom gosto musical, trouxe à tona minha veia artística. Ao meu filho, Lucas, que é meu suporte e minha maior obra. Ao meu marido, Renato, que sempre me aconselha e apoia minhas decisões.

À minha avó, Maria Zélia — o som de seu violão despertou em mim o desejo de tocar as primeiras notas musicais. À minha mãe, Regina, que esteve sempre ao meu lado, tão dedicada, trazendo paz para que eu pudesse seguir. À minha madrinha, Rosana, que me presenteou com o primeiro violão quando completei 10 anos de idade. Ao meu produtor, Daniel Rodriguez, que me ajudou a crescer como pessoa e artista.

À amiga e soprano russa Anna Netrebko, minha maior inspiração no canto lírico, desde que comecei a estudar. Ao amigo Plácido Domingo Jr., que me trouxe experiência e dividiu comigo seu conhecimento e valores de vida. Em especial a Gilberto Gil e João Donato, por me acolherem como artista e abraçarem minha voz. Ao cantor Daniel, por ser tão gentil e ter me dado a oportunidade de cantar ao lado dele nos maiores teatros de Portugal. À Vera do Canto e Melo, por ter proporcionado momentos tão incríveis na minha vida. A todos os colaboradores que ajudaram na concretização desta obra, como o professor e tenor Ricardo Tamura, que contribuiu com seu vasto conhecimento de forma tão generosa e atenciosa.

Ao maestro italiano Enrico Reggioli, por ceder exercícios tão eficazes, e ao tenor italiano Cosimo Panozzo, por dividir sua valiosa experiência em bel canto. Aos médicos Dra. Andrea Campagnolo e Dr. Reinaldo Yazaki, por partilharem a importância da manutenção da saúde vocal na

fala e no canto. Ao produtor Guto Graça Mello; ao engenheiro de som Alexandre Hang; à professora e soprano Laura Cirne; à fonoaudióloga Christiane Magacho e ao violinista Antón Carballo. Não poderia deixar de mencionar Egberto França e Leandra Bahia por serem amigos tão sinceros e admiradores do meu trabalho.

Por fim, agradeço à Funarte e a todos os envolvidos na concepção deste livro, em particular, José Maurício, Carlos Eduardo Drummond e à querida Renata Januzzi. Muito obrigada por esta incrível oportunidade! Foi um grande desafio e uma experiência única.

PREFÁCIO

Cantar é uma das atividades que mais dão prazer a um ser humano, e a emoção despertada por esse ato pode ser muito intensa, tanto para quem canta, como para quem ouve!

É por isso que cantoras e cantores de sucesso, em qualquer gênero musical, e independentemente de sua personalidade, conduta moral ou nível de erudição, têm a capacidade de serem “idolatrados” por seus ouvintes, apenas em função da “magia” de seu canto.

Porém, contrariamente ao que a maioria das pessoas pensa, para gerar tais emoções, não é necessário que os artistas possuam uma voz “bonita”, nem um “timbre agradável”, nem uma “afinação perfeita” (embora tais qualidades sejam, obviamente, sempre desejáveis!).

O “indispensável” é que a pessoa que canta consiga identificar, sentir e expressar as emoções mais profundas de seu texto. E é preciso que ela “esteja presente” durante o ato de cantar, que “fale seu texto com intenção”, e que realmente “queira dizer” as palavras que canta. Para tanto, é preciso que ela siga uma técnica que lhe permita “falar naturalmente”, em qualquer região de seu registro vocal.

Hoje em dia, é raro encontrar artistas com essa capacidade:

A progressiva degradação do ensino do canto, no mundo todo, que começou por volta do início do século XX¹, acabou por propagar uma técnica totalmente ineficiente que, em vez de deixar a voz “livre”, transformou o ato de cantar em algo “atletico”, que requer grande esforço físico!² Em vez de produzir uma voz maleável, que se propaga por grandes distâncias, o canto “esportivo” tende a produzir sons “duros”, de afinação imprecisa, que não se propagam por mais de poucos metros, mesmo à custa do grande esforço físico e energia!

Esse nunca foi o objetivo do ensinamento original!

A maioria dos cantores da atualidade usa boa parte de sua energia apenas para superar os desafios de sua própria técnica, e pouco sobra para que eles se concentrem em suas emoções.

Muitos tratam seu canto como faz uma criança com um poema que aprendeu de cor, para recitá-lo em uma festa. Dito de outra maneira, cantam como a maioria das pessoas canta seu próprio hino nacional: sem realmente pensar no que está dizendo!³

Esse modo de cantar torna-se extremamente monótono, não só para a audiência, mas também para o próprio artista⁴. Se antigamente era difícil conseguir ingressos para temporadas líricas, hoje em dia, os teatros precisam limitar o número de apresentações de suas produções, para evitar que a plateia fique vazia, pois o interesse em torno das estreias diminuiu. É preciso reverter urgentemente esse quadro, até para garantir a própria existência do “teatro cantado”!

Tentando suprir a falta de livros que falem sobre técnica vocal em língua portuguesa no Brasil, a Funarte entregou a tarefa à cantora Nádia Figueiredo.

A ideia é bastante interessante, porque, não sendo uma “reconhecida autoridade em canto lírico” (embora seja uma cantora de bastante sucesso em sua área, e que tem o raro desejo de, constantemente, aprender mais e desenvolver sua técnica), ela não tem o viés da percepção de muitos cantores líricos experientes, que acabam nunca pondo em questão as teorias “geralmente aceitas”, mesmo sabendo que essas, muitas vezes, não funcionam.

Não sendo um “tratado completo da arte do canto”, o resultado — uma narrativa leve e fácil de ler, escrita em linguagem coloquial e espontânea, e relatando as experiências pessoais, boas e ruins, que ela vem tendo com o canto, em sua vida — tem um grande potencial de identificação com o público em geral, e, esperamos, poderá motivá-lo a se interessar pelo estudo da “mais gloriosa de todas as artes”.

Ricardo Tamura, Nuremberg, fevereiro de 2021

¹ E. Herbert-Caesari, em seu livro *Science and sensations of vocal tone* (Travis & Emery Music Bookshop, Londres, 1936), escreve, na página xix: “O gradual declínio da ‘mais gloriosa de todas as artes’ é hoje mais evidente do que nunca:

Parece que uma cortina desceu quase que completamente à frente do palco daquela grande escola de Canto, a chamada ‘Antiga Escola Italiana’, bloqueando completamente, para as novas gerações, a visão daquele harmonioso edifício que [...] um dia iluminava o mundo da música cantada”.

² A meu ver, esse desenvolvimento resultou da tentativa de “exportar” os termos da “Antiga Escola Italiana” para outros países e outras culturas, nos quais eles não tinham significado intuitivo, tendo sido traduzidos por pessoas e para pessoas que não possuíam os atributos inatos à população da região de Nápoles no século XVI, onde eles foram idealizados.

Como na brincadeira do “telefone sem fio”, a terminologia sofreu grandes mudanças de interpretação e, com o passar do tempo, em vez de “basear-se na palavra”, como era a intenção original, passou-se a utilizar uma abordagem cada vez mais “instrumental” do ato de cantar.

³ Anos atrás, uma das questões com maior número de erros no Vestibular da Fuvest referia-se a “qual é o sujeito da primeira frase do Hino Nacional Brasileiro”, o que demonstra como poucos de nós pensamos no que estamos dizendo, ao cantá-lo. (A resposta seria “as margens plácidas do Ipiranga”).

⁴ Em minhas atividades como cantor e professor de canto ao redor do mundo, é comum ouvir, de outros cantores, a seguinte frase: “Eu sempre adorei cantar, e, por isso, virei cantor(a). Mas, desde que comecei a estudar canto, o prazer foi desaparecendo, e cantar, hoje, é quase que ‘puramente trabalho’ ”.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O ATO DE CANTAR	15
-----------------	----

PARTE 1 PRODUÇÃO VOCAL

CAPÍTULO 1	E por falar em voz	21
CAPÍTULO 2	Musculatura e função laríngea	29
CAPÍTULO 3	Respiração e postura	35
CAPÍTULO 4	Vibrato	43

PARTE 2 TÉCNICAS VOCAIS

CAPÍTULO 5	Apoio na voz cantada (<i>Appoggio</i>)	47
CAPÍTULO 6	Aquecimento vocal	51
CAPÍTULO 7	Expressões italianas no canto lírico	56
CAPÍTULO 8	Diferentes características entre canto lírico e canto popular	63
CAPÍTULO 9	Como aprender a cantar em outros idiomas	67

PARTE 3 A ARTE DE CANTAR

CAPÍTULO 10	O que é bel canto?	73
CAPÍTULO 11	Classificação vocal	79

PARTE 4 SAÚDE VOCAL

CAPÍTULO 12	Saúde vocal	91
-------------	-------------	----

PARTE 5 GRAND FINALE

CAPÍTULO 13	Gravação de voz em estúdio	113
CAPÍTULO 14	O cantor <i>crossover</i>	122

APÊNDICE	Diferentes gêneros dentro da música clássica	129
----------	--	-----

FONTES CONSULTADAS	145
--------------------	-----

INTRODUÇÃO



Figura I.1

O ATO DE CANTAR

A mais famosa Escola de Canto, chamada “Antiga Escola Italiana”, originada na região de Nápoles, Itália, abominava o esforço físico: “*Cantare sul riposo*” (cantar a partir do repouso) era um dos princípios fundamentais. O idioma da região é gerado pelo modo como as pessoas produzem as vogais e consoantes, esse modo de produção sonora era chamado se “*sul fiato*” (sobre o ar expirado). A técnica do “*sul fiato*” não precisava ser ensinada e, por isso, os termos técnicos que foram surgindo, como *appoggiare* (apoiar), *inalare la voce* (inalar a voz), *mettere in maschera* (colocar na máscara), *comprire il suono* (cobrir o som), e muitos outros que até hoje compõem o vocabulário de muitos professores e cantores, eram destinados a corrigir problemas específicos de determinados estudantes, e pressupunham que o estudante já soubesse cantar e falar “*sul fiato*”!

(Ricardo Tamura, instrutor vocal no Berlin Opera Academy e primeiro tenor brasileiro a cantar no Metropolitan Opera de Nova York)

Muitos cantores hoje em dia acham o canto “difícil” porque costumam estar mais preocupados com os termos mencionados por Ricardo Tamura do que com o relaxamento que o ato de cantar deve proporcionar. Tais termos citados por Ricardo Tamura continuam sendo muito relevantes no canto lírico atual. Falaremos mais adiante sobre eles.

A maioria de nós (cantores) não nasceu na região de Nápoles, na Itália, e não fala como eles. Assim, antes de nos ocuparmos em “colocar a voz na máscara”, deveríamos nos dedicar ao conhecimento básico, procurando entender como a produção dos sons no idioma deles funciona.

Existem muitas técnicas e pontos de vista distintos na pedagogia vocal; e tentativas de passar adiante experiências pessoais e adequar a voz cantada a distintas culturas podem criar confusão!

Em minhas pesquisas para escrever este livro, encontrei informações relevantes que englobam a arte do “bom” canto em livros americanos, italianos e alemães, porém pouco material abrangente de autores brasileiros, o que me fez perceber que somos carentes desse tipo de informação.

Para complementar minha busca, conversei com profissionais capacitados e com grande experiência no que tange à totalidade do canto e à saúde vocal. Esses profissionais puderam contribuir de forma eficiente, compartilhando suas experiências e informações atualizadas, o que torna indiscutível a autenticidade e a inovação deste material.

Neste livro escolhi abordar a técnica vocal italiana, que preza o canto “fácil”, isento de qualquer esforço, porém usei o sistema alemão *Fach* para classificação de vozes, por ser o sistema mais completo atualmente, pois meu objetivo é que estudantes e profissionais da área tenham acesso a uma didática séria e qualificada no ato de cantar.

Voltando ao nosso tema, grandes cantores e cantoras do passado descrevem a sensação de cantar como “fazer absolutamente nada e tornar-se um mero veículo para as emoções do texto”. É claro que antes de chegar a esse nível de excelência, esses cantores tiveram grande disciplina, passaram por um longo caminho para a construção de suas vozes e acumularam anos de estudo, pois músculos e pensamentos são treinados a fim de que depois de um tempo tudo transcorra de forma orgânica.

Veja o que diz Giovanni Battista Lamperti, conforme relatado por Earl Brown, seu colega de estúdio: “O pensamento e os músculos são treinados até que o instinto e a reação se desenvolvam e assumam o comando. Então, o que era arbitrário se torna automático”.

Grandes cantores foram e são profissionalmente felizes quando conseguem encontrar o relaxamento necessário para cantar, junto com uma

respiração “fácil”, mergulhando na construção dos seus personagens e usando corretamente suas vozes.

O cantor deve ter foco nos estudos para não “pensar” em técnica vocal no ato da performance, isso o deixará livre para uma boa interpretação. Saber em qual região consegue cantar de forma confortável é de suma importância, pois pode evitar muitos problemas técnicos e fisiológicos, como fadiga e lesões. Por isso, procure um profissional conceituado na área de canto para uma orientação correta em relação ao repertório apropriado que respeite a sua tessitura vocal e, no caso da música popular, busque sempre um tom que seja confortável para você.

Nunca tente atingir notas além do seu alcance e aprenda a usar e a gostar da tessitura da sua voz. Isso poupará seu tempo e manterá a sua saúde vocal.

A voz cantada, diferentemente dos instrumentos musicais de uma orquestra ou de uma banda, transmite emoções através das palavras, do sentimento, da interpretação e dos incríveis sons que é capaz de produzir. O uso correto da voz no canto pode ser muito sedutor, não deixando nenhum ouvinte indiferente a ela.

Para um cantor iniciante, é importante um trabalho de treinamento da musculatura da laringe por meio de exercícios específicos para sua necessidade vocal, lembrando que o trabalho da musculatura laríngea jamais pode gerar tensão; a respiração deve ser fluida e a postura adequada.

O objetivo do estudo é fazer com que o cantor atinja esferas inimagináveis em uma boa performance, levando o público ao êxtase, transmitindo a sensação de estar escutando algo mágico e despertando, assim, uma gama de impressões e sentimentos, de modo emocionar a audiência.

Um lindo timbre, aliado a uma boa técnica e a uma boa interpretação, tem o poder de marcar para sempre a vida de muitas pessoas. Essa sensação é tão forte que faz o ouvinte voltar a um mesmo show ou a ouvir as mesmas músicas várias vezes, pois o corpo absorve bons impactos sonoros e aquela sensação jamais será esquecida.

Tenha sempre o acompanhamento de um otorrinolaringologista especializado em voz cantada, para manter em dia seus exames e saber como anda a saúde das suas pregas vocais e do seu aparelho fonador.

É importante que estudantes iniciantes no canto façam um exame de videolaringostroboscopia, para constatar se está tudo bem com seu

aparelho vocal ou se existe algum problema que deva ser tratado antes de iniciar os estudos.

Ter um bom fonoaudiólogo também é de suma importância para ajudar nas distintas dificuldades de cada cantor, ou no tratamento de possíveis lesões, evitando fadiga, aumentando resistência muscular e respiratória e diminuindo o esforço.

O Dr. Reinaldo Kazuo Yazaki, otorrinolaringologista dedicado à cirurgia vocal e voz artística, comenta:

O acompanhamento otorrinolaringológico da voz artística, em última instância, pode permitir a detecção precoce de condições fonotraumáticas ou infecciosas por micro-organismos que afetariam a voz no dia da performance, trazendo a possibilidade de intervenções médicas, visando evitar adiamentos ou até cancelamentos do “show que tem que continuar”. As trocas de informações e conhecimento podem ser muito benéficas para todas as áreas, que se abrem e se imbricam com mais respeito e senso de benefício em prol do artista. Obviamente, para tanto, necessário é que o conhecimento teórico e prático de cada componente das três áreas, uma artístico-musical (pedagogia), duas científicas de saúde (otorrinolaringologia e fonoaudiologia), seja profundo a ponto de permitir uma linguagem inteligível e fluente para evitar desentendimentos de toda sorte. Logo, baseando-se na experiência de milhares de artistas acompanhados pelo Instituto da Voz Artística, observa-se clara possibilidade de colaboração na forma de time engrenado, das três áreas do conhecimento, ditas pedagogia do canto, fonoaudiologia e medicina otorrinolaringológica, na vida e carreira do cantor lírico.

PARTE 1

PRODUÇÃO VOCAL

CAPÍTULO 1

E POR FALAR EM VOZ

A voz é produzida através do aparelho fonador, que engloba língua, lábios, dentes, nariz, laringe, pregas vocais (conhecidas popularmente como cordas vocais), traqueia, pulmões, alvéolos, diafragma e todas as cavidades que envolvem a produção do som. Ela é usada desde os primórdios como principal meio de comunicação vivo e é de extrema eficácia.

Da minha infância até minha adolescência, eu falava muito alto. Família grande, muitos primos... enfim, nossos encontros eram sempre muito barulhentos, porém felizes.

Eu não percebia que falava alto, pois nunca havia parado para prestar atenção na minha voz falada, até alguém chegar perto de mim e pedir “Fale baixo” (eu já ouvi essa pequena frase muitas e muitas vezes). Na realidade, até hoje eu ouço essa frase, pois em determinadas situações minha voz excede o normal, e por isso eu me esforço para estar atenta quanto a essa questão, mas é claro que às vezes esqueço e me pego falando alto. Talvez isso faça parte da minha personalidade “vibrante”, que, na realidade, é uma das características de grande parte de nós brasileiros. Você já reparou como falamos alto? Falar muito alto, além de soar desagradável a ouvidos alheios, pode passar a impressão de pessoa mal-educada, agressiva ou mesmo egoísta, que não

se importa se está incomodando quem está ao seu redor e quer chamar a atenção para si. Fique atento ao seu tom de voz!

Curiosidade: A média Hertz (unidade que mede a frequência de ondas e vibrações sonoras) na voz dos homens adultos brasileiros é de 113 Hz, já nas mulheres, a frequência aproximada é de 205 Hz. Comumente esse valor é alterado na menopausa. Quanto menor a frequência, mais grave é a voz.

Outro quesito relacionado à produção vocal é que algumas vezes podem soar estranhas ou mesmo desagradáveis, de forma estridente, nasalada, infantil etc. Existem variadas causas para que isso ocorra, a boa notícia é que, na maioria dos casos, esses problemas têm solução com ajuda de um(a) fonoaudiólogo(a).

CORTE TRANSVERSAL DO TRONCO E DA CABEÇA

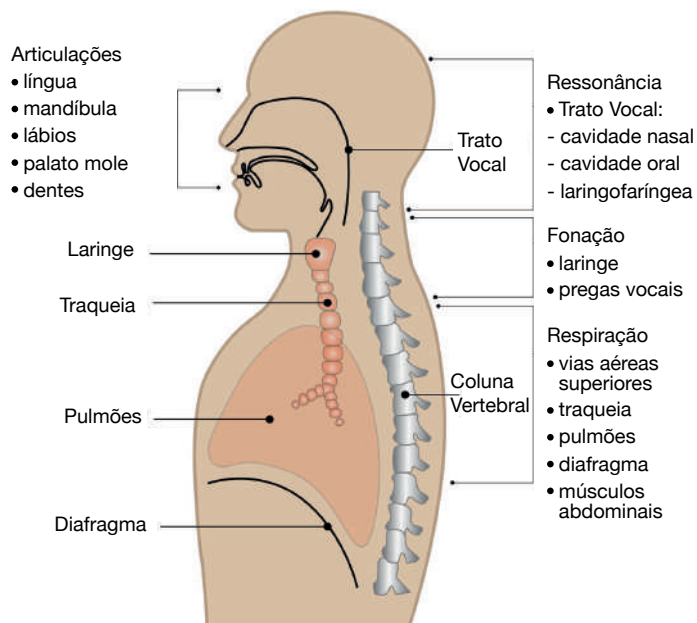


Figura 1.1

COMO FUNCIONA A VOZ

Desde que nascemos já começamos a usar nossa voz. Quando saímos do ventre de nossa mãe, abrimos os pulmões e expulsamos o líquido amniótico, conseqüentemente damos nosso primeiro choro. Esse é o primeiro som vocal produzido por nós.

Cada indivíduo possui uma voz com características próprias que, ao longo da vida, envelhece junto com o corpo. Porém, se o cantor ou o profissional da voz mantiver alguns dos cuidados vocais de que falaremos mais adiante neste livro, os indícios de envelhecimento são amenizados ou mesmo postergados.

O QUE ACONTECE COM A VOZ QUANDO ENVELHECEMOS

Com o passar dos anos, existe uma mudança nos músculos da laringe, que vão perdendo força, enfraquecendo e conseqüentemente se tornam mais lentos; as cartilagens ficam mais rígidas e existe uma diminuição da lubrificação nesta região.

Essas alterações são conhecidas como *presbifonia* e geralmente começam a partir dos 60 anos (essa idade não é uma regra), e fica bem evidente na voz cantada. Alguns sintomas são: perda das notas agudas, com diminuição da extensão vocal, dificuldade em fazer mudanças de tonalidade durante o canto e redução da capacidade expiratória.

Nem todas as pessoas desenvolvem presbifonia de forma acentuada. Alguns fatores, como praticar exercícios físicos e ter boa alimentação ajudam na preservação da voz. Hábitos que podem acelerar o processo de envelhecimento vocal, como tabaco, álcool e outros elementos que deterioram a saúde vocal, devem ser evitados.

Em geral, vozes femininas tornam-se mais graves com o avanço da idade, principalmente no período do climatério, e nos homens, ao contrário das mulheres, a voz pode se tornar mais aguda por volta dos 60 anos.

Algo muito interessante aconteceu na minha família. Quando meu pai chegou à casa dos 75 anos, muitas das vezes em que ele atendia ao telefone, as pessoas do outro lado da linha achavam que era minha mãe quem estava falando — eu nem preciso dizer que ele ficava bem bravo com isso. Agora sabemos que o envelhecimento da voz faz parte do percurso natural da vida.

VOZ FALADA × VOZ CANTADA

Outra característica da voz é a diferença entre a voz cantada e a falada, que é muito comum. Com a contração de determinados músculos da laringe, são geradas sonoridades distintas. A voz é modificada dentro do trato vocal e os ajustes que fazemos para cantar ou para falar são diferentes.

Em uma entrevista, perguntaram a Luciano Pavarotti por que a voz falada dele era tão diferente da voz cantada e ele disse:

Porque quando falo não uso as chamadas cavidades altas, não faço a voz ressoar na boca e nas bochechas. Quando atendo o telefone, em casa, às vezes a pessoa do outro lado diz: “Desculpe, posso falar com o seu marido?”. Isso acontece com outros tenores. Lembro de dois casos expressivos, Giuseppe di Stefano falava com uma voz gutural, e Mário del Mónaco gritava como uma galinha.

O modo como um cantor fala no dia a dia também pode afetar sua saúde vocal. Vou compartilhar um exemplo pessoal.

Em 2017, fiz uma turnê por grandes teatros brasileiros com o cantor mexicano Plácido Domingo Jr. Tive que resolver muitas coisas antes da chegada do cantor ao Brasil, como escolha de repertório, encomenda de arranjos para o repertório, verificação dos tons das canções escolhidas, escolha dos músicos para nos acompanharem durante a turnê, marcação de ensaios. Enfim, quase tudo passava por mim. Eu estava sempre ao telefone conversando com o Plácido Domingo Jr. para acertar os tons dos duetos que faziam parte do repertório. Também falava mais de uma vez ao dia com meu produtor e com o arranjador que estava compondo arranjos para toda a turnê, que durou um mês. Fora isso, eu tinha que cantar nos ensaios com os músicos, muitas vezes com voz plena (como se estivesse no concerto ou apresentação ao vivo. É o oposto de marcar, existe um desgaste maior do cantor). Se eu já estivesse cansada, cantava com *bocca chiusa* (ver p. 53), mesmo assim tive um desgaste vocal muito grande.

Fiquei completamente exausta e comecei a sentir um cansaço enorme para falar. Essa fadiga da *voz falada* começou a prejudicar a minha *voz cantada*. Tive então que procurar ajuda de uma fonoaudióloga especialista em cantores para me auxiliar. Ela me passou exercícios específicos a fim de fortalecer a musculatura da *voz falada*, eu fazia os exercícios três vezes ao dia. A primeira

coisa que eu fazia ao acordar eram os exercícios, só depois eu estava liberada para falar com alguém. Passei um mês fazendo exercícios para voz falada e, toda semana, a fonoaudióloga me passava outros. Em um mês a minha voz estava melhor que nunca, pronta para a fala e o canto durante a turnê.

Os exercícios fizeram toda a diferença! Durante a turnê continuei falando muito (lembrando que isso não é o correto). Eram muitas apresentações em programas de televisão e muitas entrevistas para rádios e jornais, em vários estados do Brasil. Chegávamos ao hotel e não tínhamos tempo para descansar, sempre tinha algo marcado. Foi uma loucura! Se não fossem os exercícios específicos passados para o fortalecimento da musculatura da minha *voz falada*, a probabilidade de eu ter ficado rouca ou mesmo ter perdido a voz seria grande.

FATORES QUE PODEM AFETAR A FALA

Quando uma pessoa tem uma laringe desproporcional a sua estrutura física, a voz pode soar incomum. Uma laringe pequena em um homem grande pode originar uma voz aguda e um homem pequeno com laringe grande pode originar em uma voz grave. O mesmo exemplo serve para as mulheres.

A surdez é outra questão que afeta a fala, podendo ser congênita ou adquirida. A falta de audição apresenta desvios de padrão normal de voz, como articulação imprecisa, sopro — presença de ar na voz cantada ou falada, o que pode causar ruído. Isto ocorre pelo fato das pregas vocais não se fecharem completamente —, voz grave e nasalada.

Outros fatores são: atraso no desenvolvimento neuropsicomotor, síndromes genéticas, fissuras labiopalatais, fatores psicológicos, fatores sociais e distúrbio específico de linguagem.

FATORES QUE PODEM AFETAR O CANTO

Menopausa

Com a chegada da menopausa, muitas cantoras podem mudar sua classificação vocal em decorrência de uma redução dos hormônios femininos.

Consequentemente a voz pode ficar mais grave — o que pode acarretar perda de notas agudas.

Tensão pré-menstrual

Outro fator que pode alterar a voz feminina no canto e prejudicar o conforto dentro da tessitura vocal é a famosa tensão pré-menstrual (TPM). Essa alteração ocorre de maneira diferenciada entre as mulheres.

Durante a TPM, as pregas vocais podem ficar com edema (inchaço) e algumas cantoras têm dificuldade em produzir notas agudas. A voz não fica totalmente limpa e elas podem apresentar certa rouquidão, sendo comum que apresentem maior cansaço vocal nessa fase.

Todos esses sintomas são mais notáveis em mulheres que trabalham com a voz profissionalmente. No caso das cantoras, mesmo apresentando esses incômodos, a maioria delas não pode se dar ao luxo de desmarcar uma ópera, um concerto ou um show, podendo apresentar uma performance ruim.

No canto popular, a transposição para tonalidades mais graves já resolve, a cantora popular pode cantar qualquer canção em tons variados. Já no canto erudito, as árias de ópera não podem ser modificadas (teoricamente, pois na prática muitos cantores o fazem *erroneamente* — as árias devem ser cantadas exatamente como foram escritas pelo compositor).

Gravidez

Outra causa para alteração vocal é a gravidez. Nesse período o corpo feminino recebe uma dose hormonal altíssima, que pode gerar alterações vocais durante a gestação e após o parto. Com a presença do feto, existe uma limitação na respiração e a capacidade respiratória diminui. O inchaço corporal relacionado à retenção hídrica é outro fator agravante, pois as pregas vocais podem ficar menos flexíveis e não vibram adequadamente, causando alterações na voz falada e cantada. Estudos mostram que após dar à luz, as mães têm uma queda brusca nos níveis de hormônios sexuais, influenciando o controle da vibração das pregas vocais e deixando a voz temporariamente mais grave.

ALTERAÇÃO DA MUDA VOCAL

A alteração da muda vocal ocorre na puberdade e afeta principalmente os homens, pois existe um crescimento significativo da laringe e as pregas vocais tornam-se cerca de um centímetro mais longas, provocando instabilidade na voz, o que afeta diretamente a prática do canto. Isso faz com que a voz masculina se torne mais grave, caindo em média uma oitava. As mulheres também passam pelo processo de muda vocal, mas nelas não é tão perceptível quanto nos homens.

Os níveis hormonais aumentam e as alterações vocais podem ocorrer entre os 13 e os 15 anos de idade. Algumas dessas alterações, além da instabilidade são: voz rouca, predomínio do registro de peito, ocorrência de variadas flutuações vocais e dificuldade no ajuste da musculatura das pregas vocais.

Em decorrência das flutuações vocais, a afinação desses adolescentes pode ficar comprometida nessa fase.

Os professores devem estar atentos. É importante um cuidado maior com adolescentes em muda vocal, pois, no caso de mau uso da voz, esta pode ser afetada drasticamente.

COMO É PRODUZIDA A VOZ?

O som da voz é gerado na laringe pela vibração das pregas vocais, o que necessita de um delicado controle cerebral para acontecer. Nesse processo, as pregas são amplificadas e essa amplificação é chamada de ressonância.

É na laringe que começa a fonação através da vibração das pregas vocais, estendendo-se para o trato vocal (cavidade nasal, cavidade oral e laringofaríngea) e as articulações (língua, mandíbula, lábios, palato mole e dentes) (ver figura na p. 22).

Enquanto o fluxo de ar passa através da laringe e do trato vocal, podemos falar, cantar ou produzir sons específicos como: tossir, sussurrar ou pigarrear.

A laringe permite a passagem do ar enquanto respiramos e protege os pulmões, impedindo a entrada de objetos estranhos, como alimentos e líquido, nas vias aéreas. Se porventura nossas vias aéreas se depararem com um objeto indesejado, nosso corpo o expulsará com grande velocidade na passagem do ar que vem dos pulmões

através da tosse, causando uma contração do diafragma e uma brusca colisão nas pregas vocais.

O espirro, assim como a tosse, tem a função de eliminar qualquer substância que esteja atrapalhando o trato respiratório.

Curiosidade: Um espirro atinge em média a velocidade de 160 quilômetros por hora e pode chegar a uma distância de até seis metros.

A voz diz muito sobre nós. Por meio dela expressamos tristeza, raiva, alegria, e essas emoções presentes no som vocal transmitem informações importantes ligadas ao comportamento humano, fazendo parte da nossa personalidade.

Pela voz podemos distinguir a idade aproximada de uma pessoa, o gênero feminino ou masculino e as condições gerais de saúde. Quando ouvimos a voz de alguém através do telefone, podemos imaginar características físicas, como sexo, altura, raça, tipo de corpo, cor dos cabelos e estado emocional.

CAPÍTULO 2

MUSCULATURA E FUNÇÃO LARÍNGEA

De acordo com a fonoaudióloga Cristiane Magacho, doutora em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, especialista em voz e em dermatoglia:

Quatro unidades compõem a laringe: estrutura, musculaturas intrínsecas (internas) e extrínsecas (externas) e mucosa. Os músculos laríngenos internos têm a função de controlar a frequência e a intensidade da voz, por promoverem tensão nas pregas vocais, diferença de massa e controle de ar, além das funções de abertura e fechamento das pregas vocais. A produção da voz depende diretamente da ação desses músculos. São eles: — O músculo que compõe a própria prega vocal (TA), que quando se contrai produz uma voz grave. — O músculo (CT), que, quando se contrai, alonga as cordas vocais e a voz proveniente deste ajuste é aguda. — O músculo (CAP), que tem a função de abrir as cordas vocais e dessa forma conseguimos respirar. — Os músculos CAL e CAP, que juntos fecham as cordas vocais, com o objetivo de fonação e de proteção da via aérea.

A laringe é o órgão do sistema respiratório em que se encontram as pregas vocais. Ela tem três funções: a respiratória, a deglutitória e a fonatória. Nela são produzidas as notas musicais pelas vibrações das pregas vocais e o som é amplificado nas cavidades de ressonância (faringe, orofaringe, nasofaringe), que estão acima da laringe. A laringe apresenta nove músculos, dos quais apenas um é considerado respiratório, sendo os outros fonatórios. Ela fica suspensa no pescoço através dos músculos intrínsecos (internos) e extrínsecos (externos). Estes têm a função de levantar e abaixar a laringe, já os primeiros são adutores, abdutores e tensores das pregas vocais.

O músculo intrínseco da laringe, chamado de cricotireóideo (CT), faz parte dos tensores e tem a função de alongar as pregas vocais durante a emissão de sons agudos, como foi mencionado no início deste capítulo pela fonoaudióloga Cristiane Magacho. No registro superagudo, a participação desse músculo é praticamente integral.

Pense nas cordas de um violão: qual delas emite o som mais agudo? Não é a mais fina? Isso ocorre porque a frequência de vibração dela é maior. Cantar no agudo aumenta a atividade do CT para que ele mantenha a firmeza do som.

O músculo tireoaritenóideo (TA) tem a função de encurtar e relaxar as pregas vocais durante a emissão de sons graves. Nesse registro, também chamado de basal ou *fry*, a participação do TA é praticamente integral.

No registro médio, em que se encontra nossa voz natural, existe um equilíbrio da participação dos músculos TA e CT.

No registro de peito, em que ressoam os graves da voz, a participação do TA é maior que a do CT e no registro de cabeça, em que ressoam os agudos da voz, a participação do CT é maior que a do TA.

Outro músculo importante é o cricoaritenóideo posterior (CAP), o único abductor das pregas vocais, cuja função é controlar os registros e regular a pressão subglótica.

Novamente, a fonoaudióloga Cristiane Magacho explica:

Os músculos laríngeos externos têm a função de estabilizar toda a laringe, alterando o pitch e possivelmente a qualidade vocal e a laringe como um todo no plano vertical, elevando para facilitar a proteção das vias aéreas superiores e abaixando para ampliar as vias aéreas. Um grupo muscular (infra-hióideos) exerce o papel de alongamento

das pregas vocais e aumento da pressão do ar na produção da voz. Os infra-hióideos são responsáveis pelo abaixamento da laringe, favorecem a ampliação do entorno das cordas vocais e alteram as cavidades de ressonância, ampliando a extensão total do trato vocal, primordial para os cantores, especialmente os líricos.

A laringe também é composta de cartilagens, membranas e um único osso, chamado de hioide. Ela ocupa uma posição central no trato respiratório e está situada entre a traqueia (tubo cuja função é conduzir o ar aos pulmões) e a base da língua, abaixo da mandíbula (ver figura na p. 32).

A mucosa da laringe forma dois pares de pregas, o par superior forma as falsas pregas vocais, também chamadas pregas vestibulares, que normalmente não vibram quando produzimos o som; e no segundo par estão as pregas vocais verdadeiras. Entre as pregas falsas e as verdadeiras existe um pequeno e importante ressonador chamado ventríloquo.

As escolas nacionais de canto — como a alemã, a inglesa, a francesa e a italiana — têm diferentes pontos de vista em relação à posição da laringe no canto. Como falamos anteriormente, neste livro abordaremos a escola italiana.

A função laríngea no canto é muitas vezes mal compreendida. Um esforço para “abrir a garganta” pode criar instabilidade e desajustar a posição da laringe.

É relevante que o cantor compreenda seu corpo e entenda com clareza o funcionamento da laringe para saber, por exemplo, como as vogais e as consoantes são articuladas de forma diferenciada dentro do trato vocal. Nas vogais o ar passa de maneira relativamente livre pela boca e pelo nariz, já nas consoantes existe um fechamento do trato vocal por inteiro, um estreitamento por onde o ar não consegue sair livremente.

A IMPORTÂNCIA DA MUSCULATURA DA LARINGE NA PRODUÇÃO DE VOGAIS E CONSOANTES

As variadas vogais, quando são articuladas no canto, produzem diferentes alterações na abertura da mandíbula e na posição da língua, influenciando os

ajustes da laringe. E uma das qualidades das vogais em relação às consoantes é que elas têm um nível de sonoridade maior.

Por isso é importante que exista uma compreensão da musculatura usada para a alterações das vogais, a fim de chegar a uma regulação correta de timbre.

Para Heliana Farah, “a qualidade da vogal e a cor da voz são determinadas pelo formato do trato vocal, que estabelece as frequências dos formantes”. (*A voz na ópera, a transição entre os séculos XIX e XX*, 2020, p. 79)

É necessário um equilíbrio no funcionamento dos grupos musculares usados no canto de uma forma geral, a fim de conseguir o ajuste muscular supraglótico adequado para a saúde vocal do cantor.

PERFIL DO TRATO VOCAL

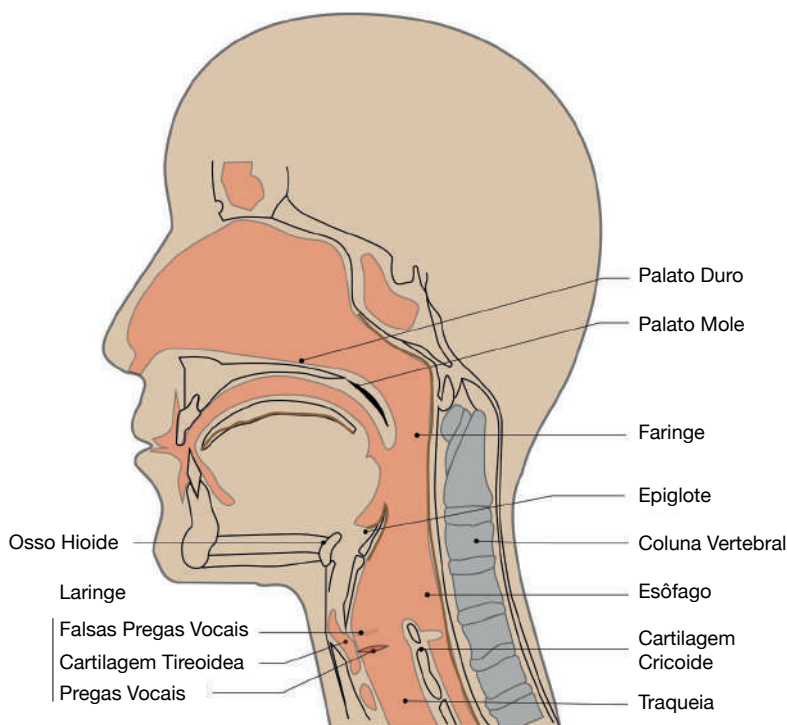


Figura 2.1

PREGAS VOCAIS: O QUE SÃO E COMO FUNCIONAM

As pregas vocais são fibras elásticas em formato triangular localizadas na posição horizontal dentro do pescoço. Quando produzimos um som grave, elas ficam encurtadas e, na emissão de um som agudo, elas se alongam. Em geral, as pregas vocais são maiores nos homens do que nas mulheres. Elas apresentam propriedades específicas em cada indivíduo, como espessura e comprimento, fazendo com que cada voz seja única. Podemos encontrar pessoas com vozes parecidas, mas nunca iguais.

Enquanto usamos a voz, as duas pregas vocais situadas na laringe vibram muito rapidamente e ficam bem próximas uma da outra. A frequência vibratória é de aproximadamente 110 vezes por segundo nos homens e 200 a 220 vezes por segundo nas mulheres. Como não se pode notar esses movimentos a olho nu, muitos médicos usam uma luz chamada de estroboscópica, que cria a ilusão de a imagem estar em câmera lenta. Quanto mais agudo é o som que emitimos, mais rapidamente essa vibração acontece.

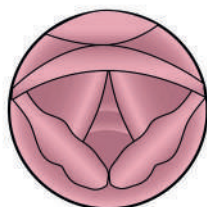
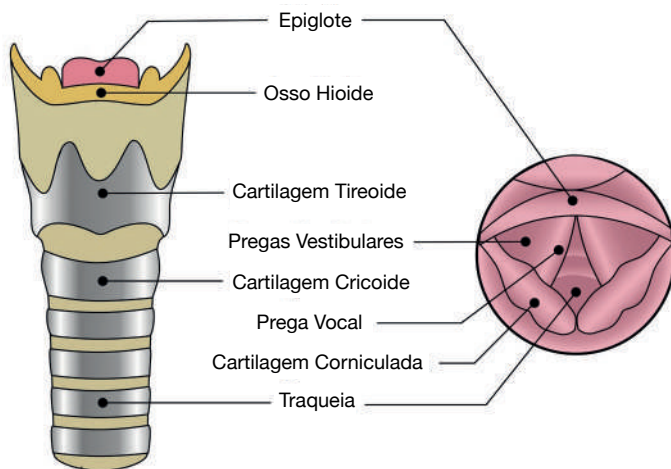
Quando estamos em silêncio, as pregas vocais ficam separadas, completamente afastadas, para que a entrada e a saída de ar aconteçam livremente. As pregas vocais masculinas medem em torno de 15 a 20 milímetros e as femininas variam de 9 a 13 milímetros.

Atenção! Existe uma dificuldade de definição exata do ponto de início e do ponto final das pregas vocais e, em consequência disso, essas medidas são aproximadas. O ideal é comparar as dimensões das pregas vocais juntamente à estrutura laríngea, e observar o indivíduo como um todo.

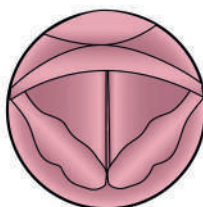
No canto, as pregas vocais controlam a mudança de registro e afinação. Assim o cantor bem treinado atua sem se machucar e esse processo vai se tornando orgânico com a prática.

Quando produzimos a voz no canto ou na fala, o cérebro dispara um comando central que, por meio de nervos específicos, chega à laringe e aos articuladores que produzem os sons da fala.

LARINGE E PREGAS VOCAIS



Respiração



Fonação

Figura 2.2



Figura 3.1

CAPÍTULO 3

RESPIRAÇÃO E POSTURA

Quando respiramos, as pregas vocais se abrem e o ar passa livremente e, quando cantamos, as pregas vocais se fecham e vibram. Nesse momento se inicia a produção do som. Lembrem-se: o controle da respiração é a base do canto.

Antes de começar a cantar, devemos inspirar a quantidade de ar suficiente. Faça-o tranquilamente! Deixe os pulmões satisfeitos, nunca “lotados”, pois isso gera tensão na garganta e na mandíbula.

Quando iniciei meus estudos, costumava “lotar” os pulmões de ar antes de uma nota longa e sustentada; pensava que o ar poderia me faltar se não o fizesse. Posso afirmar por experiência própria que isso nunca me ajudou. Eu realmente sentia mais tensão e minha sensação era de que o ar terminava mais rápido e estava sendo empurrado para fora — uma sensação completamente equivocada!

O ideal é inspirar a quantidade suficiente de ar, sem afobação, com calma. Cantar deve ser sempre prazeroso e confortável. O cantor deve respirar suavemente e, em frases longas, apenas reabastecer a respiração. A respiração deve ser silenciosa, para não causar tensão na garganta. Então, relaxe o pescoço, a mandíbula, os ombros e a clavícula e curta o ato de cantar.

A respiração considerada completa é chamada de respiração diafragmático-abdominal, ou costodiafragmático-abdominal. Essa respiração trabalha com a expansão de toda a caixa torácica, sem concentrar a expansão na parte superior do tórax.

Atenção! O nervosismo antes de pisar no palco pode deixar a respiração curta e isso pode atrapalhar a performance do cantor, gerando falta de fôlego em notas longas e sustentadas, ademais, esse nervosismo pode resultar em pânico.

O ideal é estar concentrado e preparar a musculatura para entrar em ação. Deve existir um equilíbrio entre o relaxamento em algumas regiões do corpo e a firmeza em outras.

DIAFRAGMA, PRINCIPAL MÚSCULO DA RESPIRAÇÃO?

Na inspiração, o músculo chamado de diafragma, que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal, desce, reduzindo a pressão dentro do tórax, e facilita a entrada de ar nos pulmões. Na expiração, o diafragma relaxa e sobe, aumentando a pressão dentro do tórax e expulsando o ar dos pulmões. Ver figura na página 40. Ele tem um formato de cúpula e está posicionado horizontalmente dentro do corpo. Diferentemente do que muitos pensam, o diafragma não pode ser sentido, nem controlado localmente. Ele só se torna ativo na *inspiração* e durante todo o canto ele se encontra relaxado.

Veja o que dizem Richard Luchsinger e Godfrey E. Arnold:

O diafragma está inativo durante a expiração, seja ela silente ou fonada. Como não tem sensação proprioceptiva, os movimentos do diafragma não podem ser sentidos. Uma vez que ele se estende horizontalmente entre os pulmões e os intestinos, o diafragma não pode ser visto de fora. O que pode ser observado por inspeção externa é a ação dos músculos abdominais [...]. É uma bobagem quando um ingênuo professor de canto orgulhosamente bate em seu peito inchado proclamando: — “Olhe meu diafragma!”.

(*A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*, de Richard Miller)

Podemos perceber através dessa citação que existe uma ideia equivocada da função do diafragma, o qual não desempenha nenhum papel relevante no canto.

Nos estudos de canto, as inspirações acontecem rapidamente em pontos específicos de uma determinada canção ou ária, é nesses momentos que o diafragma entra em ação. Durante o estudo, o aluno pode fazer suas respectivas marcações nos locais exatos onde ele deve inspirar.

Atenção! Para canções populares também é necessário ter uma respiração correta, porém as inspirações ocorrem de forma mais livre.

O DOMÍNIO DA RESPIRAÇÃO NO CANTO

Existem testemunhos de grandes vozes falando sobre a importância da respiração e muitos profissionais da área dizem que a técnica é uma só e esta é baseada no domínio da respiração.

Cantores líricos treinados possuem um bom suporte respiratório, o que traz mais ressonância à voz e lhes permite realizar movimentos de respiração precisos. Um exercício que acompanhou lendas da ópera, como Enrico Caruso e Luciano Pavarotti, é inspirar, enchendo os pulmões de ar, suspendendo a respiração e depois expirar. A suspensão de ar deve começar com meio minuto, um minuto, um minuto e meio, dois minutos. A correta coordenação da respiração melhora a sonoridade e o timbre da voz.

A prática de algumas atividades físicas, como alongamento, yoga e Pilates são muito bem-vindas. Elas trabalham respiração e flexibilidade da musculatura, ajudando no foco e na concentração e aliviando possíveis tensões. A natação e a caminhada também são excelentes exercícios para o cantor, melhorando a respiração, o condicionamento físico e a resistência.

Atenção! Alguns esportes “podem” gerar tensão muscular no pescoço, costas, ombros, tórax e maxilar, como musculação, tênis, boxe e *crossfit*. Pratique-os com moderação.

A professora de canto e soprano brasileira Laura de Souza defende em sua tese de doutorado os benefícios da yoga no canto, vejam o que ela diz:

Examinei a eficácia de exercícios de yoga no que tange aos pilares componentes da técnica vocal: postura, respiração, emissão, articulação e ressonância. O presente trabalho teve como objetivo geral mostrar caminhos para a superação das dificuldades técnicas de alunos de canto através da aplicação do Yoga, indicando e analisando posturas físicas (*Ásana*), exercícios respiratórios (*Pránáyáma*), contração ou massagem de órgãos, plexos e glândulas (*Bandha*) e relaxamento (*Yoganidrá*) que possam colaborar no desenvolvimento e treinamento das estruturas físicas envolvidas durante o ato de cantar.

Todo trabalho realizado por Laura de Souza traz ao aluno um conhecimento maior do seu corpo, ajudando na boa postura, respiração. Consequentemente, isso proporciona maior consciência do seu corpo e de seu instrumento vocal, bem como uma voz com mais ressonância e livre de tensões.

É preciso ter um grande cuidado com a pronúncia das vogais, pois, se elas sofrerem algum tipo de distorção, os músculos da garganta e da boca podem ficar tensos. As vogais devem soar abertas, claras e ressonantes.

Seguem alguns dos exercícios usados pelo grande tenor Enrico Caruso para controle da respiração e precisão no tom.

Exercício 1 — Estabilidade no controle da respiração e precisão no tom

Este exercício tem como objetivo fixar a entonação e manter o fluxo estável da respiração, sendo válido também como preparação para o canto *legato*.

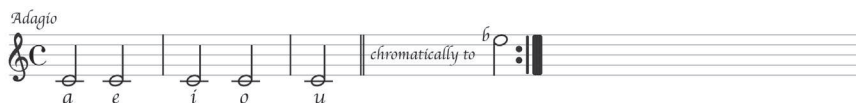


Figura 3.2

Exercício 2 — Homogeneidade das vogais em tons variados

Enquanto o exercício avança de um tom para o outro, a vogal deve manter sua posição, sendo preciso conservar a energia e a intensidade.

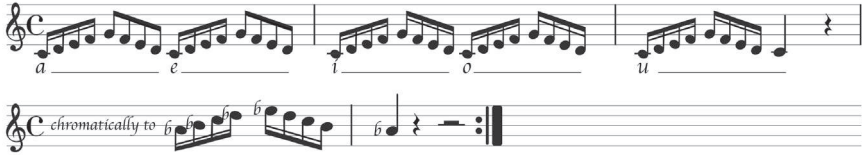


Figura 3.3

Exercícios 1 e 2 extraídos do livro *Caruso and the art of singing*, de Salvatore Fucito, 1922, p. 192-201.

Exercícios para flexibilidade da mandíbula

A flexibilidade da mandíbula ajudará o cantor a pronunciar as vogais com maior habilidade, deixando-as mais fáceis de pronunciar e mais redondas. Embora a repetição do dó seja rápida, a língua e a mandíbula se movem com agilidade e facilidade.

É um exercício importante para o relaxamento da mandíbula e para melhor emissão das vogais no canto.

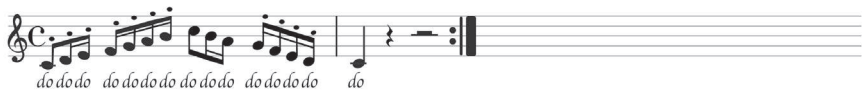


Figura 3.4



Figura 3.5

a aumentar a capacidade respiratória, melhorar a emissão e a projeção da voz, equilibrando a laringe e fazendo com que o diafragma trabalhe adequadamente. A postura correta facilita o abaixamento da laringe, que deve receber um fluxo de ar adequado para o começo do bom canto.

Durante o canto, os joelhos devem estar relaxados, os pés alinhados com o quadril e o corpo firmemente apoiado no chão. Mantenha o queixo paralelo ao solo e o pescoço relaxado, com movimentos livres, evitando movimentação excessiva. O esterno deve estar levemente alto.

Dica: Muitos cantores encontram na região das articulações do quadril um equilíbrio para o suporte respiratório adequado. Tente encontrar o seu!

Em uma ópera, o cantor lírico atua e canta em várias posições e muitas vezes ele não pode escolher em qual posição cantar. Mas, sem dúvida, cantar de pé é a melhor, pois ajuda no controle respiratório, na projeção e na qualidade vocal.

Para os iniciantes, um espelho pode ser de grande valia, assegurando uma postura correta até isso se tornar orgânico. A prática fará com que a postura coordenada junto à respiração aconteça naturalmente. Com o tempo essa postura se tornará orgânica e você não precisará se preocupar com isso quando canta.

Uma boa dica para quem tem alterações na coluna como escoliose, hiperlordose, hipercifose, dores na coluna cervical, hérnias de disco, problemas de má postura é o RPG (Reeducação Postural Global).

Sou adepta da RPG, pois sofro de dores na coluna cervical e a tensão que essas dores acarretam nos músculos dos ombros, pescoço e costas é extremamente prejudicial ao canto. Após o início do tratamento com a RPG, em poucos meses fiquei assintomática.

A RPG é realizada por uma fisioterapeuta especialista nessa área, com sessões semanais ou quinzenais que duram em média uma hora. O tratamento traz consciência corporal ao paciente e, no meu caso, alonga toda a cadeia muscular e coluna.

Esse é um método de tratamento personalizado, que trabalha a necessidade de cada paciente, reeducando gradualmente o corpo a se posicionar de forma correta e trabalhando a globalidade, sem deixar de agir na causa do problema.

POSTURA INCORRETA E POSTURA CORRETA

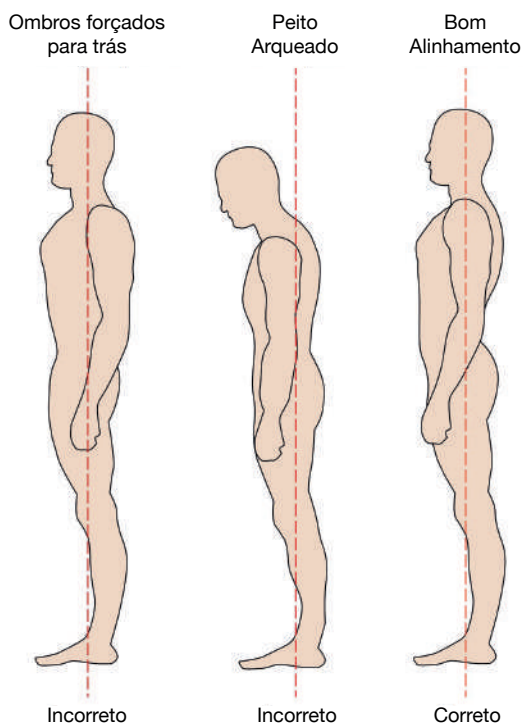


Figura 3.8

CAPÍTULO 4

VIBRATO

Mais que qualquer outro aspecto audível do timbre vocal, a taxa de vibrato é um indicador tanto de uma produção vocal livre quanto de ineficiente. Um vibrato apropriado é sinal de uma voz cantada saudável e bem produzida.

(A estrutura do canto, sistema e arte na técnica vocal. Richard Miler, 2019, p. 274)

O vibrato é um dos critérios usados para produção vocal no canto e faz parte do timbre da voz. Ele ocorre através de pulsações regulares da musculatura da laringe quando cantamos, podendo envolver toda a musculatura do corpo. Essas pulsações podem acontecer em frequência, em intensidade ou em ambas, dentro de uma única nota, sem interferir no tom. Em geral, existem três critérios para avaliar o vibrato: flutuação de altura, quantidade de ondulações e alteração de intensidade.

O cérebro do cantor envia impulsos neurológicos que ativam os músculos cricotireóideos em uma medida adequada para vibração correta das pregas vocais na frequência desejada.

Todo mundo tem vibrato. Geralmente ele costuma se desenvolver de forma natural e gradativa quando se colocam em prática técnicas corretas e bons hábitos do canto, sempre sem esforço!

O vibrato não deve ser treinado. Aliás, ele nunca deve ser treinado! Um bom vibrato acontece de forma espontânea, com o relaxamento total dos músculos da laringe, acrescentando cor e liberdade à voz.

O vibrato ajuda a manter o *legato* (ver p. 58) contínuo, sendo importante não só na agilidade, como também no canto sustentado. Deve existir uma vibração constante em todas as sílabas e notas de uma ária ou canção.

A maioria dos especialistas concordam que uma ondulação de vibrato normal é de 6 pulsos por segundo, ou ciclos de vibrato por segundo, podendo 6,5 ser um número mais real.

Problemas relacionados ao vibrato são facilmente reconhecidos pelo cantor e podem causar incômodo.

VIBRATO *TREMOLO*

O vibrato é considerado *tremolo* (tremor), acima de 7,5 e 8 pulsos por segundo, podendo também ser chamado de vibrato caprino ou falso vibrato.

O vibrato excessivo foi amplamente usado no século XVII, mas mesmo naquela época não era muito apreciado, sendo frequentemente chamado de “trinado de cabra”.

No vibrato *tremolo*, a tensão é muito grande e a pressão subglótica pode ser intensa. As pregas vocais são exploradas acima do limite saudável e a qualidade vocal fica parecida a um tremor, ocorrendo uma grande sobrecarga, quando isso ocorre toda estrutura da laringe treme.

O vibrato pode se tornar *tremolo* devido a fatores como rigidez muscular, tensão visível na área da garganta, postura forçada, laringe em posição elevada, tensão na língua e na mandíbula, abuso na emissão vocal e desequilíbrio do suporte respiratório.

VIBRATO LENTO

O vibrato considerado lento é chamado pelos italianos de *oscillazione* (oscilação), “*la voce balla*” ou voz balançada. Essa ondulação de vibrato fica abaixo de 6 pulsos por segundo, com vibrações mais lentas e largas. Isso quer dizer que a coordenação muscular que controla as características do vibrato é irregular e ocorre por falta de apoio respiratório adequado ou relaxamento das pregas vocais causado pela resistência insuficiente ao fluxo respiratório.

Com o avançar da idade, o vibrato também pode se tornar mais lento, pela perda de tônus muscular.

Deve haver um cuidado, para que o cantor não se acostume com vibratos equivocados e passe a praticá-los.

VOZ SEM VIBRATO

Algumas pessoas têm mais dificuldade para produzir vibrato espontâneo. Na maior parte das vezes, o cantor pode apresentar rigidez muscular, problemas com o suporte respiratório ou pouco contato entre as pregas vocais. O tom soa frio, reto, sem flexibilidade.

Em alguns momentos, o início do som sem vibrato pode ter alguma eficiência, porém seu uso não pode ser frequente, a não ser que se opte pelo uso da “voz branca”, estilo usado no repertório medieval.

Alguns professores de canto usam exercícios para “induzir vibrato”. Como falamos anteriormente, isso não é correto, pois o cantor corre o risco de forçar a voz e conseqüentemente causar danos vocais ou produzir um vibrato epigástrico externo. No canto erudito sério, a maior parte dos profissionais desconhecem essa prática de exercícios, pois não existe a possibilidade de um cantor de Ópera não ter vibrato, porém não é algo raro em outros segmentos, como teatro musical, por exemplo.

PARTE 2
TÉCNICAS VOCAIS



Figura 5.1

CAPÍTULO 5

APOIO NA VOZ CANTADA (*APPOGGIO*)

A escola internacional italiana não trabalha partes isoladas da musculatura do cantor, por isso o apoio não pode ser definido apenas como apoio respiratório e sim *appoggio*, em sua totalidade, para sustentar a voz cantada. *Appoggio* (apoio), termo italiano usado na época de ouro do bel canto, é um dos principais recursos para se cantar grandiosamente.

Os principais pontos de apoio — diafragma, músculos intercostais e músculos abdominais — devem estar coordenados corretamente ao tronco e ao pescoço, para se obter a eficiência do apoio.

Deve ocorrer um relaxamento total da laringe, do pescoço, do maxilar e dos ombros. O esterno precisa estar em uma posição moderadamente alta, que deve ser conservada do início ao fim do ciclo de respiração (inspiração e expiração). Se o esterno abaixa, as costelas não ficam expandidas como deveriam, fazendo com que o diafragma suba mais rapidamente. Consequentemente isso afetará toda a linha do bom canto.

O local de melhor eficiência respiratória se encontra no abdome, em especial na parte inferior, pois a respiração não pode ser alta. É preciso fazer uma ligeira contração nesse local e a inspiração deve ser feita calmamente.

A *inspiração silenciosa* é uma marca registrada do *appoggio*. A escola italiana ensina que a respiração no canto deve ser silenciosa, pois o barulho pode causar resistência da garganta. Nesse caso, é necessário relaxar a glote para que a entrada e a saída de ar sejam livres e não haja tensão.

Para sustentação de uma nota, o ar deve ser expelido lentamente e, em paralelo, tem que existir um equilíbrio entre os músculos que regem a inspiração e a expiração. O *appoggio* tem como tarefa retardar a contração do diafragma. (Ver figura p. 40).

É necessário ter uma boa capacidade respiratória e a administração dessa capacidade se dá através da “habilidade” e não da dilatação de músculos e órgãos. A voz cantada necessita de coordenação muscular entre o sistema respiratório e a laringe.

A emissão da respiração e o ataque da nota pelo cantor devem ocorrer simultaneamente. Essa sensação não pode gerar tensão ou esforço algum, o canto precisa ser em *sul fiato* (sobre o ar) e a respiração deve ser fácil durante o ato de cantar. Esse é o caminho do grande canto.

Vozes sem apoio têm propensão para desafinar e perder qualidade com o tempo.

A seguir, um exercício para aperfeiçoamento do ataque do tom, que deve ser emitido com precisão e certeza para não soar inseguro. O exercício pode ser modificado de acordo com a necessidade de cada cantor.

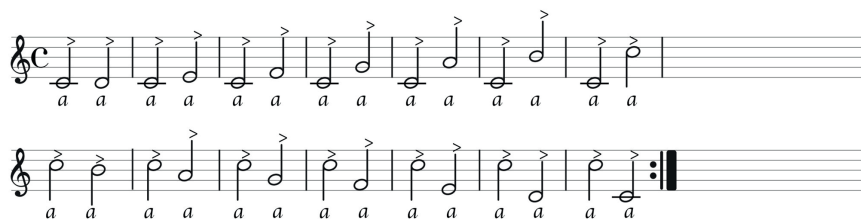


Figura 5.2

Esse exercício foi extraído do livro *Caruso and the art of singing*, de Salvatore Fucito — treinador e acompanhador de Caruso, 1915-1921 — e Barnett J. Beyer, 1922, p. 203).

Na inspiração, a parede abdominal inferior deve mover-se para fora, expandindo principalmente as laterais. O torso deve permanecer estável

— uma pequena ou nenhuma sensação acontece na região peitoral. Essa posição de canto deve permanecer do início ao fim da performance e a postura não é alterada na renovação de ar, mas lembre-se: a postura não deve ser rígida.

Sobre respiração encontramos:

Caruso podia inspirar lenta e firmemente uma respiração tão ampla que era capaz de expirar longamente, não só porque o processo fisiológico de expiração é mais longo do que o da inspiração, mas também porque Caruso tinha conseguido aumentar seu controle autofisiológico — o controle volitivo que vem do cérebro. Por meio de um esforço mental vigilante — embora, sempre sem qualquer esforço físico — Caruso governou o fluxo expiratório da respiração com tal domínio que nenhuma partícula escapou de dentro.

(*Caruso and the art of singing*, de Salvatore Fucito e Barnet J. Beyer, 1922, p. 18).

De acordo com o trecho anterior, o grande tenor Enrico Caruso, considerado um dos maiores intérpretes da música erudita de todos os tempos, governava o fluxo expiratório com tal maestria que nenhuma partícula de ar era perdida e seu esforço era todo “mental” e não físico. Esse controle sobre a emissão da respiração permitiu que Caruso atingisse um grande domínio na produção de tons.

Lembrando que na inspiração, ao cantar, os pulmões devem ficar apenas satisfeitos e nunca lotados de ar, pois quanto maior a expansão dos pulmões na inspiração, mais rápido você perderá o ar na expiração. Isso porque quando se enche demasiadamente os pulmões, existe uma limitação resultante do movimento da parte superior do tórax, impedindo a emissão relaxada do ar, que se esvai rapidamente!

Dica: Evite a expansão exagerada dos pulmões. Consequentemente você terá um melhor desempenho no controle respiratório, precisa apenas reabastecer “gentilmente” os pulmões.

Uma respiração de peito alta (clavicular) pode passar a impressão de os pulmões estarem cheios de ar, porém esta é uma falsa impressão, que gera tensão muscular e não abastece os pulmões de forma correta.

Atenção! Como já foi mencionado, a inspiração deve ser inaudível! Isso é marca registrada do *appoggio* no bel canto, o barulho pode resultar em resistência na garganta. Você pode respirar pelo nariz ou pela boca, porém essa respiração deve ser silenciosa.



Figura 6.1

CAPÍTULO 6

AQUECIMENTO VOCAL

As pregas vocais são constituídas de tecidos musculares e uma boa circulação nessa região eleva a temperatura, aumentando a oxigenação e liberando possíveis tensões, o que prepara o aparelho fonador para a prática de um canto mais eficiente.

O aquecimento vocal aumenta o fluxo sanguíneo e a resistência ajuda a limpar a voz (caso necessário), contribuindo também para um melhor rendimento do cantor e prevenindo possíveis lesões.

O ritual de aquecimento varia muito entre cantores: alguns se aquecem muito pouco, outros necessitam de bastante tempo. Em geral, cantores profissionais têm seu próprio programa de aquecimento, pois já conhecem suas necessidades. Alguns usam pouca intensidade vocal durante o aquecimento e outros usam uma intensidade maior.

Para os iniciantes, é importante que o professor de canto elabore um aquecimento vocal personalizado, adicionando exercícios que preparem a musculatura exigida durante o canto, visando alcançar os melhores resultados.

Curiosidade: A ingestão de pequenas porções de alimentos (maçã, por exemplo) durante o aquecimento ajuda a relaxar músculos faciais e soltar a mandíbula.

ALGUNS EXERCÍCIOS USADOS PARA O AQUECIMENTO VOCAL SÃO:

Vocalize — do italiano *vocalizzi*, consiste em cantar uma melodia vocal sem palavras, apenas com vogais. Os vocalizes podem fazer parte do aquecimento e do treinamento vocal, porém antes de usá-los é preciso entender como as vogais são produzidas e emití-las corretamente.

É possível emitir um “A” de várias maneiras diferentes, emitir vogais incorretas nos exercícios de vocalize pode prejudicar a saúde vocal do cantor e, inclusive, deixá-lo rouco.

Os vocalizes a seguir trabalham a agilidade e a flexibilidade vocal. São exercícios para tenores e sopranos, que podem ser modificados de acordo com a necessidade de cada cantor.

Atenção! Não é apropriado usar os exercícios consecutivamente como estão arrolados a seguir. Escolha cada um deles para fazer em dias diferentes.



Figura 6.2



Figura 6.3



Figura 6.4



Figura 6.5



Figura 6.6



Figura 6.7

Exercícios extraídos do livro *Caruso and the art of singing*, de Salvatore Fucito e Barnet J. Beyer, 1922, p. 188-191.

Vibração de lábios — podem ser bem úteis para começar, relaxando a mandíbula, língua e lábios e ajudando a manter um fluxo de ar contínuo. Esse exercício ajuda muitos cantores a cantar com maior facilidade e treinar passagem de registro.

Bocca chiusa — termo italiano que significa cantar de boca fechada. Esse aquecimento transfere a ressonância para a região nasal (sem fixar-se nela), ajudando a garantir a correta colocação da voz. Entoando o fonema *m* suavemente, sem esforço e *para dentro*, deixe a laringe solta para vibrar.

Glissandi — expressão italiana que indica que a voz desliza suavemente de uma nota aguda para uma nota grave, subindo e descendo, mantendo a voz contínua e constante. Ajuda na flexibilidade das pregas vocais e induz relaxamento laríngeo.

Atenção! Se o cantor não tiver ideia de como produzir vogais corretas e sem esforço, o uso de vocalizes como aquecimento pode produzir mais danos que vantagens! É comum ver cantores líricos iniciantes que aquecem a voz por muito tempo, e ao chegar ao palco, estão “roucos”!

EXERCÍCIOS PARA AQUECIMENTO CONCEDIDOS PELO MAESTRO ITALIANO ENRICO REGGIOLI

A seguir uma série de exercícios exclusivos do maestro, pianista e *vocal coach* italiano Enrico Reggioli, que trabalha com grandes estrelas da ópera mundial. Os exercícios para aquecimento vocal são simples, porém bastante eficazes. São usados como um primeiro aquecimento para profissionais do canto.

Certamente, se um cantor iniciante não consegue realizar sons de emissão corretamente, ele não deve conceber esses exercícios sem o acompanhamento de um profissional do canto.

Cada voz é um instrumento particular e tem necessidades distintas. Procure entender seu instrumento vocal e sentir de quanto tempo de aquecimento você necessita antes de começar a cantar.

Atenção! Não é aconselhável ir além dos tons sugeridos nos exercícios pelo maestro Enrico Reggioli.

Riscaldamento 1



Figura 6.8



Figura 6.9



Figura 6.10

O exercício a seguir termina com a tonalidade dó maior, portanto também se toca o lá agudo. Isso se aplica aos tenores. Para o soprano é adicionada outra velocidade. (Por Enrico Reggioli)



Figura 6.11

CAPÍTULO 7

EXPRESSÕES ITALIANAS NO CANTO LÍRICO

Cantar “*sul fiato*” e “*a gola aperta*” permite que a produção das vogais ocorra da forma mais cômoda possível, e sem que nenhum ar seja perdido; todo ar expirado é utilizado na produção dos sons.

(Ricardo Tamura)

A GARGANTA ABERTA (*LA GOLA APERTA*)

Muitos desses termos utilizados na técnica vocal do canto lírico são incompreendidos. Garganta aberta tem ligação direta com o abaixamento da laringe e a ampliação da região glótica.

O exemplo de respirar como se se inalasse profundamente o perfume de uma rosa é a menção preferida da escola italiana para a sensação de abertura da garganta. Essa seria a posição bucofaríngea correta de *gola aperta*.

A garganta permanece aberta durante todo o canto, que deve permanecer apoiado. Não tente abrir a garganta, apenas não permita que ela se feche, mantendo espaço suficiente.

Atenção! A menção ao bocejo para *garganta aberta* feita por muitos professores pode causar tensão externa abaixo da mandíbula (entre o queixo e a laringe), essa tensão também pode ser sentida internamente, por isso o melhor exemplo é o de inalar o perfume de uma rosa.

VOCE COPERTA

A cobertura vocal é um processo de ajuste (*aggiustamento*) sutil e gradual da laringe e do trato vocal, à medida que se desdobra a sequência de vogais. Para cada vogal, existe um ajuste específico da laringe. O objetivo é manter todo o timbre vocal uniforme na passagem de voz no tom ascendente. Esta cobertura atua na equalização da voz cantada nas escalas médio-alta e alta, evitando mudanças bruscas nesse registro. Tem uma importância significativa na zona de passagem (*zona di passaggio*), que se encontra entre a voz de peito (*voce di petto*) e a voz de cabeça (*voce di testa*).

MESSA DI VOCE

Em *messa di voce* ocorre um crescendo e um diminuendo em um tom longo, ou seja, o cantor começa sustentando uma nota no pianíssimo, subindo até o fortíssimo e decrescendo até o pianíssimo novamente enquanto mantém todo o timbre inalterado. É necessário um trabalho conjunto da respiração, laringe e fatores ressonantes da voz cantada. É uma técnica considerada avançada e exige um nível elevado de coordenação vocal. É um ornamento de música muito estimado pelos grandes mestres do passado, pois acrescenta cor e eloquência ao canto contínuo.

O segredo na *messa di voce* é a estabilidade. Não deve existir nenhuma sensação de força e os órgãos vocais precisam estar relaxados, havendo riqueza de harmônicos e uma transição suave entre os registros.

Atenção, iniciantes! Antes de tentar cantar *messa di voce*, o cantor deve atingir perfeição na produção de tons simples e sustentados.

A seguir, exercícios exclusivos cedidos pelo maestro, pianista e *vocal coach* italiano Enrico Reggioli.



Figura 7.1

LEGATO

Legato significa ligar, amarrar. É uma linha vocal lírica suave, executada com conexões perfeitas entre notas diferentes. Esse tema renderia várias páginas deste livro, porém falaremos aqui de forma bem abreviada.

O *legato* é uma sequência contínua de notas conectadas (ligadas) em que a mudança de registros de graves para médios e agudos não é perceptível e só pode ser feita através de um processo respiratório correto. Essa é uma marca registrada do bel canto, de que falamos no Capítulo 10.

A dicção deve ser perfeita, para que exista facilidade na articulação, e é imprescindível o domínio do apoio.

As vogais são as legítimas portadoras da constância do *legato* e devem manter a intensidade até atingir a consoante, para que o nível tonal não caia.

É preciso ter cuidado para que as consoantes próximas às vogais não tenham influência sobre a cor da vogal. Se “uma” consoante é cantada incorretamente, o *legato* pode ser imediatamente interrompido.

O canto *legato* correto é aquele em que as palavras se movimentam de forma leve, fluente, dentro de uma base de respiração segura e coordenada.

Seguem dois exercícios para prática do *legato* cedidos por Enrico Reggioli:



Figura 7.2

STACCATO

Oposto a *legato*, o significado de *staccato* em italiano é notas “destacadas”, em que todas vêm acompanhadas de um ponto, diminuindo seu tempo de duração. É uma sequência de notas rápidas que são articuladas através da voz com uma pausa entre si. As notas não têm continuidade, como ocorre no *legato*; existe uma interrupção.

No bom *staccato*, o golpe de glote que é dado em cada nota deve ter o mínimo de pressão possível e, mesmo que as passagens sejam rápidas, o vibrato deve estar presente. É muito comum a remoção do vibrato, mas isso não é correto, pois a voz perde a vitalidade.

Alguns exercícios unem *staccato* e *legato*, trabalhando flexibilidade e agilidade. Os dois exercícios a seguir podem ser cantados em todas as tonalidades.



Figura 7.3



Figura 7.4

Exercícios extraídos do livro *Caruso and the art of singing*, de Salvatore Fucito e Barnet J. Beyer, 1922, p. 196.

SUL FIATO

“*Il canto sul fiato*”, como dizem os italianos, traduz-se como “cantar sobre o ar expirado”.

Ao inspirar tranquila e *lentamente*, sinta todo ar no peito, estômago e costas — esse ar está lutando para sair. Use essa energia para que

ele saia fluidamente, junto ao início do canto e mantenha essa energia até o final. A sensação é de o som estar flutuando agradavelmente na respiração, sem empurrar.

Atenção! Entenda! Isso deve ser feito *sem tensão*, nenhum músculo da cavidade oral está envolvido. A respiração usada aqui é natural, sem esforço, porém com volume.

PORTAMENTO

É um deslize vocal suave que ocorre de um tom para outro. Ao executá-lo, o cantor deve ser muito cuidadoso para não parar nos semitons intermediários.

O deslizamento tem que ocorrer de forma suave e sem interrupção.

Como mencionamos no capítulo 10, o portamento é comum no bel canto, porém deve ser usado apenas em algumas notas.

Entendam-se os exercícios para portamento como “exercícios para carregar a voz de uma nota a outra com gentileza”. Para que isso ocorra, deve existir suavidade, flexibilidade e relaxamento vocal.

COLORATURA

É uma linha melódica vocal extremamente ornamentada, com sequências de notas muito rápidas, frequentemente cantadas com a mesma vogal. A voz necessita de extrema agilidade, flexibilidade e grande extensão. No repertório para vozes com coloratura, encontraremos trinados, saltos, *staccatos* e *legatos*.

MEZZA VOCE

O significado em italiano é “meia-voz”, ou seja, deve-se cantar com menos volume e intensidade, passando uma sensação de intimidade e suavidade.

CHIAROSCURO

O significado em italiano é “claro-escuro”.

Este termo é frequentemente usado na ópera e define uma ressonância vocal bem equilibrada, em que um som vocal brilhante e vibrante (*squillo*), vindo da cavidade nasal, é agregado a um timbre escuro e colorido, em que exista profundidade.

TRILLO

Também conhecido como trinado, é uma variante de altura de meio tom ou mais. Trata-se de um tipo de ornamento musical produzido por uma oscilação intencional da laringe, com alternância rápida entre duas notas próximas e uma diferença de altura de um semitom ou um tom acima da nota real.

FALSETTO

Falsetto (falsete) é o diminutivo de “falso”. Esse termo surgiu para designar um registro vocal superagudo, comumente usado em vozes masculinas no canto operístico para efeitos especiais cômicos.

A qualidade vocal do falsete e da voz de cabeça são bem distintas. Mediante ajustes da musculatura intrínseca da laringea, o som do falsete é considerado fraco, com poucos harmônicos. Constitui um modo singular de vibração das pregas vocais, pois elas não se fecham completamente e o contato ocorre apenas nas bordas livres. No ato do falsete as pregas vocais se apresentam alongadas, duras e por vezes em formato e arco.

Veja o que dizem John Large; S. Iwata; Hans von Ledem:

O registro de cabeça na voz cantada masculina é frequentemente um dos ajustes vocais mais difíceis de adquirir e manter. Cultivado

especialmente para ópera, não deve ser confundido com o falsete, um registro que soa muito mais magro. Um registro de cabeça operístico bem desenvolvido (“Vollton der Kopfstimme”) é a marca registrada do tenor bem-sucedido, mas é usado na tessitura superior, abrangendo um intervalo musical de aproximadamente uma quarta ou quinta, por todos os cantores masculinos bem treinados — tenores, barítonos e baixos. Alguns cantores reportam sensações subjetivas de vários ajustes diferentes na voz plena de cabeça. Em contraste à voz de cabeça, que soa mais robusta, o falsete é usualmente caracterizado como fraco e afeminado e é usado na cultura da música vocal ocidental na maioria das vezes para efeitos especiais, em particular cômicos.

(*A estrutura do canto*, Richard Miller, edição 2019, p. 187, grifo adicionado)

Sobre o falsete Friedrich S. Brodnitz diz:

Além do registro de cabeça, há o falsete que, mesmo para o ouvido não treinado, tem uma qualidade que o distingue dos outros. Os mestres italianos do início do bel canto achavam este registro anormal e, portanto, uma voz falsa — daí o nome.

[...] Ele tem menos brilho do que os sons do registro de cabeça. Ele pode ser usado ocasionalmente, mas seu emprego contínuo dá à voz um caráter afeminado.

(*A estrutura do canto*, Richard Miller, edição 2019, p. 187)



Figura 8.1

CAPÍTULO 8

DIFERENTES CARACTERÍSTICAS ENTRE CANTO LÍRICO E CANTO POPULAR

CANTO LÍRICO

O cantor lírico pode levar anos até que sua voz esteja amadurecida o suficiente para ele se apresentar em público. É imprescindível muita disciplina e estudo diário, principalmente se deseja trilhar o caminho da ópera, que dispõe de vasto repertório para ser estudado e compreendido. Também é de suma importância que ele saiba a sua classificação vocal “atual”, pois esta pode mudar com o tempo, e isso determinará que ele cante um repertório adequado para sua voz e não se machuque esforçando-se para cantar dentro de uma tessitura que não possui.

Cantores líricos, na maioria das vezes, não usam microfones, por isso é necessário atingir certa potência vocal para que a voz ultrapasse a orquestra e alcance toda a plateia.

Existem exercícios vocais específicos para que o cantor consiga cantar uma ária, uma música sacra ou uma canção escrita para vozes líricas.

Também existem exercícios de aquecimento vocal específicos para necessidade de cada cantor.

Os cantores líricos cantam em tons mais agudos e usam notas com um tempo maior de sustentação. Além disso, o vibrato é uma regra e está sempre presente na voz.

Deve existir uma uniformização em toda tessitura vocal, incluindo a troca dos registros de peito e de cabeça. Também é necessário que ocorra um domínio na mudança desses registros, que precisa ser imperceptível. A laringe deve estar abaixada, estável e totalmente relaxada, e a garganta aberta. É preciso ter um cuidado especial para que não ocorra nenhuma força ao cantar.

A emissão vocal deve ser clara e límpida, com boa projeção e rica em harmônicos. As vogais devem ser bem articuladas e equalizadas, não podendo existir nenhum tipo de tensão no tórax, ombros, pescoço e mandíbula. Uma postura apropriada para facilitar a respiração e ter um apoio respiratório correto é importantíssima.

Outra característica é que os homens geralmente não usam a voz de falsete no canto lírico.

Na música clássica, o compositor sempre determina a natureza da obra e alguns padrões devem ser respeitados, como: tonalidade, harmonia, palavras, ritmo, melodia, dinâmica, andamento, tipo de acompanhamento e ênfase de interpretação em alguns locais distintos da música, canção ou ária. O cantor deve compreender o espírito original da obra e quanto mais fiel for às ideias do compositor, melhor.

O profissional de canto erudito deve ter uma formação consolidada e conhecimento de solfejo, teoria, harmonia, idiomas, artes cênicas, técnica vocal, história da música e, de preferência, formação universitária específica nessa área.

CANTO POPULAR

No canto popular não existe um modelo ideal de emissão. Variados tipos de vozes fazem sucesso, inclusive naturalmente roucas e soprosas, rompendo

com a perfeição e a pureza das vozes do universo clássico. O cantor nem sempre tem estudo ou formação adequada na área; porém o ideal é buscar instruções musicais e, com o advento da modernidade tecnológica, é pertinente ficar por dentro das novidades, pois a presença de tecnologia na vida no cantor popular é constante, indo desde microfones, monitores de ouvido e de chão, até efeitos usados nos palcos e no estúdio para gravação de voz, como é o caso do *reverb*.

Ao contrário do canto lírico, no popular, as mulheres dão um destaque maior ao registro de peito e nos homens é comum o uso do falsete. As tessituras femininas se aproximam das masculinas. A emissão vocal no canto popular aproxima-se da região da fala e o intérprete usa sua criatividade e improvisação em prol da sua arte, utilizando os próprios artifícios vocais. Não é necessário ter uma voz perfeita e, dependendo do estilo, é interessante possuir algumas imperfeições.

A posição da laringe pode variar. Em geral ela se encontra na altura da fala, ou seja, mais elevada do que no canto lírico. A classificação vocal é válida, porém não é imprescindível. O mais importante é encontrar um tom confortável.

No universo popular, não existe o rigor de seguir as regras do compositor, o tom da música é que tem que se adequar à tessitura da voz e não o contrário. A liberdade é tanta que alguns autores interpretam suas próprias obras, mesmo sem terem qualificação vocal para esse feito. O vibrato é opcional.

Não existe necessidade da uniformização de registros laríngeos e é comum a quebra de registro, que está presente em diversos gêneros musicais, como jazz, sertanejo, MPB, pop e outros. A quebra de registro é muitas vezes usada como um recurso, evidenciando essa singularidade como parte característica da voz.

No canto popular, também é necessário o uso da respiração correta, mas não a sustentação de notas longas. O cantor lírico foi treinado para isso, sua capacidade respiratória e três vezes maior do que na fala. Mas, como apresentam emissão vocal próxima da região da voz falada, os cantores populares não precisam de uma grande capacidade respiratória para cantar, podendo existir exceções, é claro.

O cantor popular deve valorizar o seu timbre para que seja reconhecido logo nas primeiras notas. Isso faz com que ele tenha sua própria personalidade vocal e musical.

Na maioria das vezes o canto popular é microfonado, não sendo necessária grande potência vocal para ultrapassar a orquestra e chegar ao público. Existem vozes pequenas que soam maravilhosamente bem em um microfone.

Dica: O capítulo “Saúde vocal” e o tópico “Alguns fatores benéficos para voz profissional” (ver p. 107) são válidos tanto para cantores líricos quanto para cantores populares.



Figura 9.1

CAPÍTULO 9

COMO APRENDER A CANTAR EM OUTROS IDIOMAS

No canto lírico e na ópera, alguns idiomas são frequentemente usados, como italiano, francês, alemão, inglês, latim e espanhol, e os cantores precisam conhecê-los. Todavia é difícil aprender todos esses idiomas com fluência para cantar os respectivos repertórios.

O Alfabeto Fonético Internacional (International Phonetic Alphabet — IPA) é uma ferramenta de extrema utilidade para facilitar o aprendizado de diferentes línguas, baseadas principalmente no alfabeto latino. O IPA tem a função de fornecer um único símbolo para cada som de um distinto idioma. É de grande valia que o professor de canto conheça esse alfabeto para ensinar a pronúncia correta aos seus alunos. Existem muitos professores que falam alguns idiomas citados fluentemente, o que torna o trabalho mais fácil.

O cantor deve estudar o significado do texto através da tradução correta de cada idioma, e é muito importante ter boa articulação dos fonemas nas diferentes línguas cantadas.

Quando não existe o domínio do idioma em questão, é preciso intensificar os estudos com prática e repetição, para acostumar a musculatura. Isso deixará seu canto mais fluido e com menos esforço articulatório.

Veja o que diz Heliana Farah:

Considerando que o padrão fonatório da língua-mãe não só está mais perto da memória acústica auditiva de um indivíduo, mas também que sua musculatura está mais desenvolvida para lidar com este padrão, é claro que o ajuste associado à língua-mãe aparece no aprendizado e na prática do canto. No Brasil se diz que os italianos “nascem cantando” em função da língua que falam.[...] [e] o desenvolvimento vocal no canto lírico pode se ajustar a uma sonoridade diversa da intencional ou levar mais tempo para desenvolver a musculatura do ajuste fisiológico necessário. Mas essa questão não é limitante, uma vez que é possível desenvolver essa musculatura de resistência e força.

(A voz na ópera, a transição entre os séculos XIX e XX, 2020, p.79)

Cantar em outros idiomas pode ser bastante desafiador, pois os diferentes fonemas influenciam diretamente na forma de articular as palavras. Existem mudanças frequentes de postura do trato vocal na definição das vogais.

Dica: Caso você queira se aprofundar em um idioma, procure um professor de línguas, de preferência um nativo, quanto mais próximo você estiver dos costumes, maneirismos e sutilezas do país em questão, melhor. Isso vai ajudar com a pronúncia, dicção e principalmente com a veracidade de sua interpretação.

COMO ESTUDO VARIADOS IDIOMAS NO CANTO

Em 2015, me apresentei em um concerto em homenagem à França, no Teatro Maison de France, na cidade do Rio de Janeiro. A partir desse concerto comecei a buscar professores “nativos”. Eu poderia ter estudado com um professor de canto naquela época, por meio do IPA, mas optei por me aprofundar no estudo da pronúncia. Então encontrei uma professora simpática que me ajudou na pronúncia francesa. Escutar uma francesa nativa falando trouxe beleza aos meus ouvidos e isso despertou em mim um grande desejo de aprender.

Atenção! Muitas vezes, assimilar a pronúncia errada em outros idiomas pode causar vícios difíceis de corrigir no futuro, pois o ouvido acostuma-se com o erro!

No repertório, havia canções de compositores como Claude Debussy, Reynaldo Hahn, Léo Delibes, Jules Massenet e George Bizet. Com alguns meses de antecedência, comecei a estudar com essa professora francesa, para que minha pronúncia ao cantar fosse a mais correta possível. É lógico que em tão pouco tempo eu não teria uma pronúncia perfeita, sem sotaques, mas meu objetivo sempre foi me aproximar da pronúncia correta independentemente do idioma. Era uma aula de uma hora, duas vezes na semana. Ela lia para mim toda música em francês, em seguida eu também lia aquela mesma música e ela ia corrigindo as palavras e me ajudava com a pronúncia dos fonemas e no fim ela fazia a tradução. Detalhe: isso tudo era *gravado*! Já se passaram cinco anos e ainda tenho todas as gravações e, se eu precisar cantar novamente aquele repertório, sei onde posso estudar a parte de pronúncia e tradução de texto.

Existem alguns conselhos para se cantar em francês:

A elegante dicção cantada em francês dita que a nasalidade da vogal em uma nota sustentada longa não ocorra em seu início, mas seja introduzida gradualmente perto de sua conclusão. O prolongamento de todas as consoantes de altura produz dicção exagerada.

(*On the Art of Singing*, Richard Miller. Oxford University Press, p. 20-21)

Hoje em dia tenho acompanhamento com professores de italiano, francês e russo. Admito que ensinar a pronúncia de uma “música” e sua respectiva tradução é algo novo não só para eles, que me ajudam atualmente, mas para mim também. Porém o resultado é gratificante. Depois de me ouvirem cantar em um show ou em uma gravação, eles demonstram certo orgulho, o que me deixa contente. É comum eu receber elogios quanto a minha pronúncia, principalmente de italianos e russos.

Cantar com a ajuda de professores nativos desperta em mim a vontade de falar fluentemente outras línguas. As diferentes sonoridades, os sotaques, os acentos regionais, a forma distinta de pronunciar os fonemas

e a cultura que esses professores trazem de seus países de origem me inspiram nas minhas interpretações. O italiano, por exemplo, é uma língua extremamente favorável à emissão da voz no canto lírico, e é a minha preferida dentro do canto, depois do português, é claro.

Em composições de minha autoria, também já me aventurei em cantar em idiomas como esperanto, hebraico e hindi.

Atenção! Essas línguas não fazem parte do universo operístico, porém, em certo momento me trouxeram fascinação, curiosidade e o desejo do desafio.

Encontrar alguém que falasse fluentemente esperanto foi algo extremamente novo e enriquecedor, uma aventura única e original. O esperanto é uma língua pouco conhecida, mas fiquei impressionada com o número de pessoas que entraram em contato comigo depois que gravei essa canção. Vou contar para vocês como gravei uma composição minha nessa língua.

Achei um senhor que falava esperanto desde criança. Ele traduziu toda a letra da minha composição musical escrita em português.

Vi no esperanto uma língua lindamente sonora. A canção que gravei, chamada “La floraj violaj de la dezerto” (As flores lilases do deserto), teve enorme aceitação no grupo internacional de esperantistas espalhados pelo mundo, tocando em lugares bem distintos, como uma rádio polonesa e outra em Las Vegas. Usei a mistura da minha voz lírica junto com a popular, estilo conhecido como *classical crossover* (falaremos dele mais adiante), e a canção, para minha surpresa, teve um belo resultado.

Não é um idioma de difícil pronúncia — quem tiver interesse pode ler sobre a história da criação do esperanto pelo médico polonês Ludwik Lejzer Zamenhof, ela é simplesmente fantástica!

Sobre o hebraico e o hindi não posso dizer o mesmo, são línguas nas quais encontrei uma dificuldade maior. Principalmente com o hindi, tive muita dificuldade na pronúncia, porém valeu todo esforço. Foram trabalhos satisfatórios e eu pronunciei palavras e sons que nunca imaginei que saíam dos meus lábios, mas sempre gostei de desafios, principalmente os musicais.

Do hebraico, tive aulas de pronúncia com um músico violonista de Israel radicado no Rio de Janeiro. Ele fez a tradução e gravou a pronúncia,

e eu estudava todos os dias, até chegar o dia da gravação em estúdio. Nesse meio-tempo, eu enviava a gravação da minha pronúncia para ele corrigir.

A canção em hebraico, chamada “Im Nin’Alu”, diz que, “mesmo se as portas dos justos fecharem, as portas do céu ainda estarão abertas”. Escrita no século XVII por um dos maiores poetas do Yêmen, chamado Rabbi Shalom Shabazi, essa canção ficou muito conhecida na Europa na voz da cantora israelense Ofra Haza na década de 1980.

Criei outra versão da música, que canto em hebraico, porém todo o arranjo é flamenco. Essa foi a forma que encontrei de homenagear os judeus, povo que admiro e respeito por toda sua trajetória de sofrimento e, concomitantemente, quis homenagear o flamenco (patrimônio imaterial da humanidade), cujo estilo tanto me fascina. Consegui unir tudo isso em uma só canção.

Foi um trabalho muito criativo e profundo, pois a música fala de Deus.

Quanto ao hindi, eu falava com um indiano que mora em Hyderabad, Índia, onde o fuso horário é de quase nove horas de diferença.

Nessa música, também uma composição minha, eu cantava quatro frases em hindi, idioma que foi para mim o mais difícil, mas valeu o desafio e a boa vontade do indiano.

Atenção! Essa foi uma forma que encontrei de estudar meu repertório, e não é uma regra.

PARTE 3
A ARTE DE CANTAR



Figura 10.1

CAPÍTULO 10

O QUE É BEL CANTO?

Sem a técnica, a inspiração é uma mera palheta oscilando ao vento.

(Johannes Brahms)

O bel canto é um estilo de canto operístico italiano que significa “belo canto”, em que a beleza, a pureza e a perfeição vocal reinam absolutas. Teve início no século XVIII, no período Barroco, e foi praticado até as primeiras décadas do século XIX, com o Romantismo, conquistando instrumentistas como Frédéric Chopin, pela virtuosidade. Por ser considerada uma técnica bastante difícil, atualmente é raro encontrar artistas operísticos que cantem com a perfeição exigida para tal.

Sabe-se que mestres belcantistas priorizavam o aprendizado musical antes do vocal. Portanto os alunos deveriam aprender a solfejar com domínio e ter boa leitura à primeira vista. Frequentemente o primeiro instrutor era um instrumentista e somente depois do domínio musical o aluno começava seu treinamento vocal. O início desse estudo era feito usando vogais.

Todo o som é controlado através da respiração, que no bel canto é realmente um desafio! A respiração deve ter um fluxo contínuo e constante, para que o som vocal seja produzido. O canto deve ser *sostenuto* (sustentado) e as passagens pelos registros uniformes e inaudíveis.

É importante lembrar que a laringe deve estar sempre relaxada e flexível, não havendo tensão nos músculos do pescoço, ombros e maxilar.

Alguns dos recursos que os tenores usam para cantar os famosos “*dós agudos*”, como os da ópera *Le fille du régiment*, de Gaetano Donizetti, são: relaxar completamente o maxilar (p. 39, *exercícios para flexibilidade da mandíbula*), deixar as notas reverberarem na voz e na cabeça, ter grande abertura de boca, a laringe deve subir, o palato deve estar muito alto e os músculos que envolvem a laringe devem estar “totalmente relaxados”.

As passagens vocais são altamente ornamentadas, com presença constante da uniformidade do *legato* (ver significado na p. 58) em toda extensão vocal. Portanto, é necessária uma direção sustentada com equalização do som na passagem de uma frase musical para a seguinte, existindo assim uma perfeita igualdade vocal.

Os fraseados são bem articulados com notas claras e perfeitas, e é imprescindível uma boa dicção para obtenção da perfeita linha do *legato*.

As execuções exigem grande agilidade vocal e flexibilidade: o vibrato (ver significado na p. 43) intensifica a expressão de certas palavras e é comum a presença de variações em *staccato* (ver significado na p. 59). Tudo isso sem “esforço”, claro!

Outra característica importante do bel canto é o uso constante da coloratura (ver significado na p. 60), que é levada ao extremo em rapidez e agilidade, podendo ser feita através do *legato* ou do *staccato*. A voz tem a capacidade de executar uma sucessão de notas rápidas com precisão, sem nenhum esforço e sem perda da qualidade vocal.

O portamento (ver significado na p. 60) é comum. Mas, atenção! Ele é usado apenas em algumas notas.

No bel canto, existe também uma alteração do tempo a favor do *rubato* (tempo roubado), com ligeira aceleração e desaceleração do ritmo:

Brown (1931 apud Nielsen, 2014) comenta que não existia nenhum método escrito sobre os segredos da técnica que era unicamente

transmitida oralmente e por imitação a partir do mestre, e de aluno para aluno.

A gloriosa tradição da Antiga Escola de Bel Canto foi perdida e seus grandes mentores não puderam ou não quiseram registrar os detalhes da sua obra de geração a geração, por meio dos grandes artistas. (Herbert-Caesari, 1936 apud Nielsen, 2014)

Tenores e sopranos do bel canto geralmente têm a voz mais leve do que os cantores que cantam Verdi e Puccini. Porém isso não é uma regra.

O virtuosismo dos cantores belcantistas tem uma importância maior do que a compreensão do texto em si e da história que está sendo contada, muitas vezes mascarando o conteúdo emocional da ópera com os maravilhosos ornamentos vocais. Isso começou a desagradar muita gente e, nos últimos anos do século XIX, os compositores de bel canto começaram a cair em desuso e o gosto do público pelo drama operístico aumentou. Compositores como Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e Richard Wagner ficaram em evidência, escrevendo obras que exigiam vozes mais pesadas.

Depois da segunda guerra mundial, a partir dos anos de 1950, houve o retorno do bel canto, alavancado por grandes vozes que firmaram novamente o estilo nos palcos da ópera mundial. Maria Callas talvez tenha sido a principal cantora que trouxe esse *revival* do bel canto, seguida por Joan Sutherland, Montserrat Caballé, Renata Scottò, Leyla Gencer e Beverly Sills. Essas artistas ressuscitaram obras de Rossini, Donizetti e Bellini, voltando a difundir o estilo belcantista.

Atualmente o bel canto está presente nas maiores casas de óperas do mundo.

Curiosidade: Você sabia que os franceses não eram grandes admiradores do bel canto? Eles diziam que a quantidade excessiva de notas deixava o texto confuso.

Veja o que o tenor italiano Cosimo Panozzo tem a compartilhar sobre bel canto. Cosimo foi o último aluno a estudar com Luciano Pavarotti.

Técnica de bel canto Voz na máscara

Falar da técnica do bel canto é algo muito fascinante, porém, corre-se o risco de se tornar algo abstrato para um jovem que está prestes a começar o aprendizado do canto.

É importante ter um mestre capaz de “entrar” no aluno e extrair dele todo o seu potencial. Para isso, é preciso ter uma sintonia com o professor e confiar nele.

A técnica dará segurança ao aluno e diminuirá seus anseios de performance.

Eu tive a sorte de estudar com três grandes mestres.

Meu primeiro professor foi um baixo muito famoso, Ivo Vinco, que me apresentou ao conceito de voz na máscara.

A voz na máscara, em resumo, corresponde a um ponto preciso, onde o aluno ouvirá a voz mais alta na parte frontal do crânio.

O efeito da voz na máscara é uma voz nítida e clara com um timbre uniforme, ela diminui o esforço das cordas vocais e torna a voz com ondas sonoras de Hz maiores.

As vogais A E I O U devem estar todas dentro dessa sensação com o apoio de todas as consoantes.

Não é possível se tornar um cantor de ópera ignorando a voz na máscara.

Cantando na respiração

O segundo professor a quem devo muito foi o tenor lírico *leggero* Rossiniano Raul Gimenez.

Gimenez sempre foi extremamente atento ao uso de cantar na respiração.

O som vem da vibração das cordas vocais, mas mentalmente é importante começar com a posição da voz na máscara, não do impulso do diafragma (com a respiração) como muitos pensam. **Então, sim sobre o ar e não com o ar.**

É importante usar a quantidade e a pressão correta de ar, se a pressão for excessiva pode haver um colapso da corda vocal.

As notas altas requerem pouco ar, e muita compressão.

O som flutua em uma coluna de ar que será sustentada pela parede pélvica.

Não precisamos empurrar com a parede abdominal para obter o som, **apenas sustentar a respiração!**

Cobertura de som

O último e mais conhecido professor que muito me ensinou foi Luciano Pavarotti.

No final da carreira o Maestro Pavarotti, devido a seus problemas de saúde, decidiu acompanhar alguns alunos. Apenas 13 anos depois de sua morte, descobri que Pavarotti teve apenas 9 alunos em toda a sua carreira, dos quais eu fazia parte.

Tive a sorte de estar perto dele em sua última lição antes dele ir para o céu. O Maestro Pavarotti insistiu tecnicamente em um conceito muito importante e muito discutido, porque é difícil de aplicar da maneira correta: a cobertura sonora.

Nas notas de passagem de um registro a outro da voz, é **necessário pegar o som e prepará-lo para um mundo novo, o dos agudos.**

O Maestro estudava as notas de passagem como se fosse uma expressão da matemática.

Lembro-me de suas mãos grandes que me indicavam precisamente em qual nota eu deveria cobrir minha voz e qual não.

Em minha opinião, não existe uma regra precisa sobre a nota certa na qual girar ou cobrir um som. A cobertura depende da história da música. Normalmente na voz de um Soprano ou Tenor, gira em torno de Fá, Fá#, mas não é uma regra absoluta.

O canto lírico exige paciência e rigor, mas o que move a todos nós é apenas a paixão pela boa música que nos dá grande esperança na vida.

OS CASTRATI

No auge do bel canto, ficaram em evidência figuras muito interessantes, os *castrati*, que eram cantores masculinos submetidos à castração quando crianças para preservarem a voz aguda infantil. A cirurgia era realizada com a retirada dos testículos para inibir a produção do hormônio masculino, a testosterona, quando os meninos tinham entre 8 e 12 anos de idade. Os primeiros *castrati* confirmados surgiram em Ferrara e Roma, por volta de 1550 e 1560. Durante dois séculos eles foram os principais protagonistas da cena teatral europeia.

No início do século XVIII, o papa Clemente XI proibiu a presença de mulheres nos palcos de ópera e vetou que elas aprendessem a cantar ou a tocar algum instrumento. Consequentemente houve uma valorização ainda

maior dos *castrati*, que representavam as mulheres no palco. Em 1798, o papa Pio VI autorizou a volta das mulheres aos palcos.

Entre os séculos XVII e XVIII, a estimativa é que 5 mil meninos tenham sido castrados por ano, porém apenas alguns deles se tornavam grandes cantores, como é o caso de Gaetano Cafarelli (1710-1783) e Carlo Broschi (1705-1782). Conhecido como Farinelli, este último foi o *castrato* mais famoso e mais bem pago de toda ópera europeia. A maioria dos *castrati* atuava em papéis secundários nas óperas ou fazia parte de simples coros de igrejas.

Geralmente os *castrati* se desenvolviam bem fisicamente, eram figuras altas e tinham grande capacidade pulmonar. Por outro lado, a cirurgia preservava a voz infantil e suas pregas vocais cresciam muito pouco, atingindo extensões vocais equivalentes a soprano, *mezzosoprano* e contralto. Outra característica interessante nos *castrati* é que eles não desenvolviam o “pomo de adão”, aquela proeminência na laringe masculina, o que ocorria devido à falta de testosterona.

A prática de castrar meninos tornou-se comum na Itália entre os séculos XVI e XVIII, dando origem a uma voz única, diferenciada, com grande expressividade e flexibilidade, perfeita para o estilo belcantista. Nesse período os *castrati* eram as grandes estrelas do bel canto e arrastavam multidões para os teatros. Eles ocuparam uma posição dominante na ópera por mais de 300 anos.

Os meninos que dispunham de belas vozes passavam por treinamento para cantar em óperas e concertos, viajavam muito e, se bem-sucedidos, ganhavam fortunas.

No final do século XVIII o legado dos *castrati* entrou em declínio e eles passaram a não ser mais bem-vistos nas óperas devido à agressividade a que eram submetidos na amputação de órgãos. Vários *castrati* tiveram problemas de saúde em decorrência de cirurgias mal realizadas e muitos deles tornaram-se crianças órfãs ou abandonadas.

Depois da invasão napoleônica, Joseph, irmão do imperador que foi rei de Nápoles, proibiu a castração e o acesso de meninos castrados às escolas e conservatórios de música e a igreja se viu acuada em 1902, quando o papa Leão XIII proibiu a uso dos *castrati* nos coros das igrejas.

O último *castrato* a deixar o coro da Capela Sistina foi Alessandro Moreschi, em 1913. Ele ficou conhecido como “O Anjo de Roma” e morreu em 1922, com 63 anos.



Figura 11.1

CAPÍTULO 11

CLASSIFICAÇÃO VOCAL

É importante deixar claro que as divisões de vozes masculinas e femininas, embora imprecisas, servem como orientação e organização a fim de se escalar o elenco para as produções. É comum ver diferentes tipos de vozes cantando o mesmo papel e encontrar alguns cantores que pertencem a mais de uma categoria vocal.

Outro fator que pode mudar a categoria vocal de um cantor é a idade. Conseqüentemente o envelhecimento acarreta alteração de personagens ou mesmo mudança completa de categoria.

Neste livro, a classificação vocal se baseia no *Fach*, que significa categoria ou classificação, sistema europeu de classificação operística criado na Alemanha com o objetivo de facilitar as classificações específicas de vozes no canto lírico. Ele é usado para contratar cantores durante temporadas e demitir quando é necessário. É uma classificação mais detalhada do que a italiana, porém em boa parte do mundo muitas das subcategorias vistas aqui não são importantes.

Como eu disse anteriormente, a classificação vocal não é absoluta, mas serve como orientação, pois muitos cantores mudam sua classificação vocal durante a carreira.

O regente ou o professor de canto pode auxiliar você na busca de sua classificação vocal atual, bem como do repertório apropriado. Os fatores mais importantes para classificação vocal são: extensão, tessitura, timbre e a personalidade da pessoa.

EXTENSÃO VOCAL E TESSITURA

Extensão vocal diz respeito ao conjunto total de notas que o indivíduo consegue cantar, indo da nota mais grave à mais aguda. Independentemente da *qualidade*, a extensão vocal tem uma abrangência maior do que a tessitura e depende de fatores como o tamanho da laringe e das pregas vocais.

A tessitura refere-se ao total de notas que o cantor consegue emitir confortavelmente, sem esforço e com uma melhor sonoridade e qualidade. É sempre nessa região cômoda que se deve cantar. A tessitura pode aumentar com os estudos de canto, ganhando mais graves e agudos, pois os músculos usados no exercício do canto são adaptáveis às diferentes necessidades, e isso conseqüentemente pode mudar a classificação vocal do cantor.

Exercícios específicos facilitarão o processo de aprendizado, motor de todo o trato vocal, desenvolvendo a musculatura, trabalhando as pregas vocais e ampliando a tessitura.

Para muitas vozes, são necessários anos de aulas de canto a fim de serem corretamente classificadas. Por isso, não tenha pressa e, principalmente, *não cante fora da sua tessitura vocal*, pois, além do risco de tensão e fadiga, você pode se lesionar.

CATEGORIZAÇÃO VOCAL MASCULINA

SISTEMA FACH

Baixo profundo — também chamado de *baixo sério* ou *baixo negro*. Voz volumosa, pesada, de cor escura e de grande extensão no registro grave. É uma voz rara, cordas vocais longas e espessas.

Exemplos: Sarastro, de *A flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart; Rocco, de *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven; e Fafner, de *Siegfried*, de Richard Wagner.

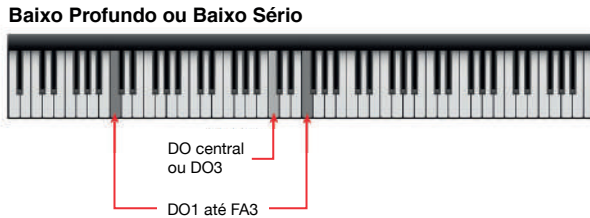


Figura 11.2

Baixo de caráter — também chamado de *baixo-barítono*. Voz de grande extensão e ótima capacidade de caracterização de papéis.
Exemplo: Masetto, de *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

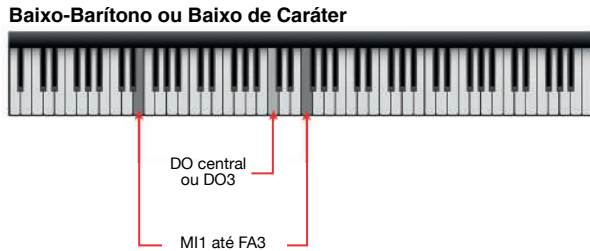


Figura 11.3

Spielbaixo — também chamado de *baixo buffo*. Voz de timbre leve, ágil e capaz de boa caracterização de papéis.
Exemplo: Leporello, de *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

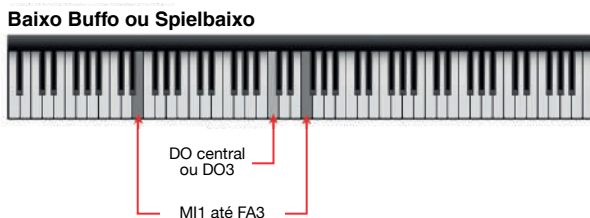


Figura 11.4

Spielbaixo profundo — também chamado de *baixo-buffo pesante*. Voz de grande volume e grande extensão.

Exemplo: Barão Ochs, de *Der Rosenkavalier*, de Richard Georg Strauss.



Figura 11.5

Barítono dramático — também chamado de *baixo agudo*. Voz pesada, que apresenta não só agudos brilhantes, como um grande poder penetrante do registro médio e grave.

Exemplos: Scarpia, de *Tosca*, de Giacomo Puccini; Lago, de *Otello*, de Giuseppe Verdi.



Figura 11.6

Barítono lírico — voz lírica e ágil, com bela linha e ótimos agudos.

Exemplos: Zurga, de *Pescadores de pérolas*, de Georges Bizet; Papageno, de *A flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

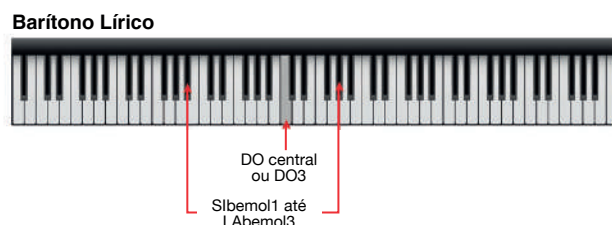


Figura 11.7

Barítono cavalier — voz metálica, capaz de dominar tanto as passagens líricas como os clímax dramáticos. Timbre nobre.

Exemplo: Renato, de *Un ballo in maschere*, de Giuseppe Verdi.

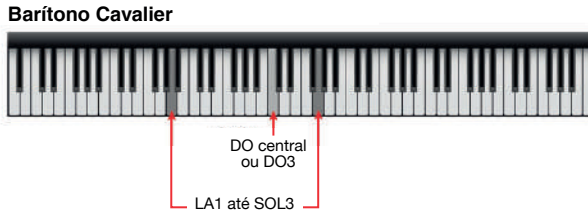


Figura 11.8

Spielbarítono — voz leve e ágil, com bons agudos.

Exemplo: Ping, de *Turandot*, de Giacomo Puccini.

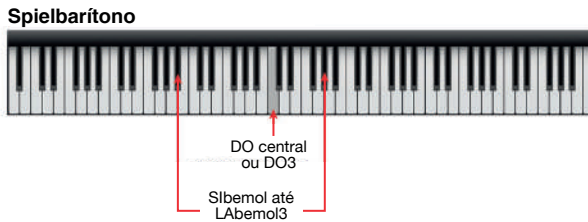


Figura 11.9

Barítono de caráter — voz poderosa, mas flexível, adequada para papéis de determinados tipos de personalidade.

Exemplo: Beckmesser, de *Os mestres cantores de Nuremberg*, de Richard Wagner.

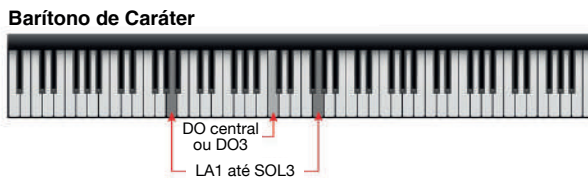


Figura 11.10

Tenor dramático — voz pesada e de grande volume, com região média e grave de grande poder penetrante, muitas vezes com uma cor baritonal.

Exemplo: Otello, de *Otello*, de Giuseppe Verdi.



Figura 11.11

Tenor lírico — voz maleável e ágil, com belo timbre e ótimos agudos.
Exemplo: Duc di Màntua, de *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi.



Figura 11.12

Tenor spinto — em italiano significa “empurrado”, “movido por uma disposição acentuada”. Voz metálica e de timbre nobre, capaz de executar tanto as passagens líricas como os clímax dramáticos.
Exemplo: Des Grieux, de *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini.



Figura 11.13

Tenor de caráter — voz de características intermediárias, mas com grande capacidade de caracterizar determinados papéis.
Exemplo: Mime, de *Siegfried*, de Richard Wagner.

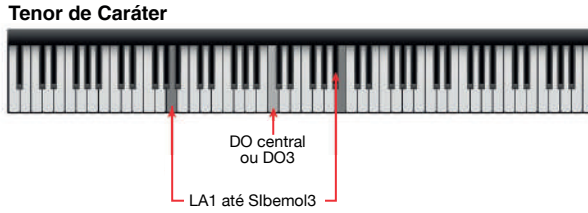


Figura 11.14

Spieltenor — também chamado de *tenor buffo*. Voz de timbre leve, mas capaz de caracterizar personagens específicos.

Exemplo: Jaquino, de *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven.

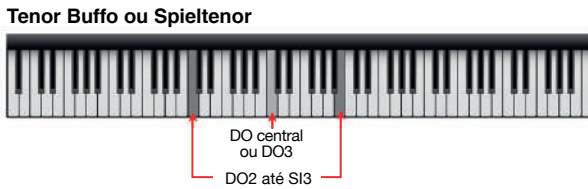


Figura 11.15

Contratenor — mais aguda dentre as vozes masculinas, muito semelhante à voz das mulheres *mezzosopranos*, ultrapassa a tessitura do tenor e muitas vezes ultrapassa em extensão o contralto (voz grave feminina). O ideal é que essa classificação seja feita por um especialista.

O contratenor canta em *falsetto*, não é uma voz “natural”, exceto no caso dos *castrati*.

Exemplo: Oberon, de *Sonho de uma noite de verão*, de Benjamin Britten.

CATEGORIZAÇÃO VOCAL FEMININA

SISTEMA FACH

Soprano lírico-coloratura — também conhecida como *soprano coloratura*, ou *soprano ligeiro*. Voz muito ágil e flexível, timbre claro e de grande extensão nos agudos.

Exemplo: Lucia, de *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti.

Soprano Dramático - Coloratura / Soprano Lírico - Coloratura



Figura 11.16

Soprano lírico — voz cheia, porém flexível. Adequada para papéis românticos, com belo timbre e nobreza de linha. Algumas sopranos líricas têm maior extensão no grave e um timbre mais escuro, isso pode levá-las a cantar papéis para soprano lírico-spinto em uma fase mais madura de sua carreira. Exemplo: Gretel, de *Hänsel und Gretel*, de Engelbert Humperdinck.

Soprano Lírico / Soprano Spinto / Soubrette



Figura 11.17

Soprano dramático-coloratura — voz sonora, de bastante volume e com muita expressão dramática, porém extremamente ágil e com excelentes agudos. Exemplo: Norma, de *Norma*, de Vincenzo Bellini.

Soprano Dramático - Coloratura / Soprano Lírico - Coloratura

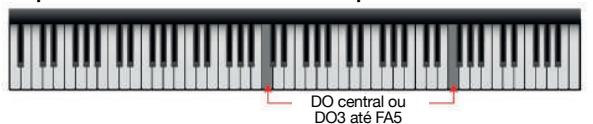


Figura 11.18

Soprano dramático — voz cheia e voluminosa, de timbre metálico, poder penetrante. Exemplo: Brünnhilde, de *O anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner.

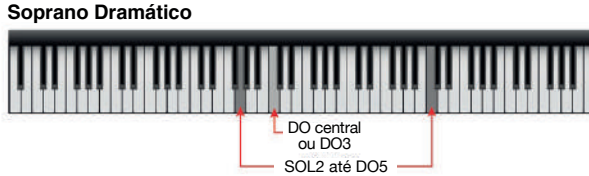


Figura 11.19

Soprano spinto — também conhecido como *jovem dramático*. Voz lírica encorpada e de grande volume, possui grande beleza nos agudos e riqueza de tons médios e graves. Capaz de produzir clímax dramáticos sem grande esforço, porém com um timbre menos escuro do que a voz de uma soprano dramática.

Exemplo: Cio-Cio-San, de *Madama Butterfly*, de Giacomo Puccini.

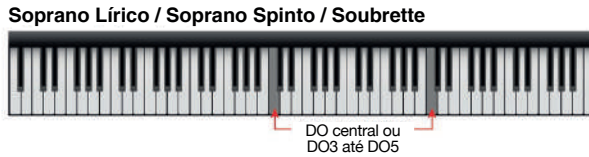


Figura 11.20

Soprano de caráter — voz de características intermediárias, capaz de interpretar papéis de personalidades marcantes.

Exemplo: Mélisande, de *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy.

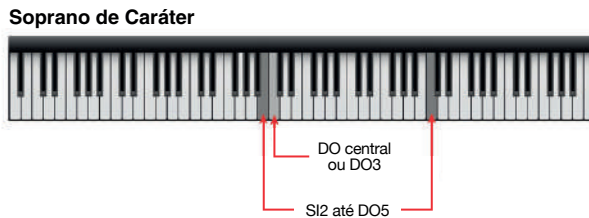


Figura 11.21

Spielsoprano — também conhecida como *soubrette*. Voz delicada e maleável, encontrada em cantoras de aparência delicada.

Exemplo: Papagena, de *A flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

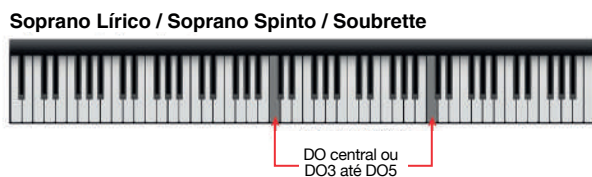


Figura 11.22

Mezzosoprano coloratura — voz de timbre escuro, porém de grande agilidade e bons agudos.

Exemplo: Isabella, de *L'italiana in Algeri*, de Gioachino Rossini.

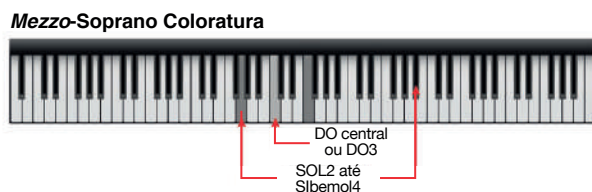


Figura 11.23

Mezzosoprano dramático — voz ágil, de timbre levemente metálico e escuro, boa extensão de agudos, porém de grande brilho no registro grave.

Exemplo: Ortrud, de *Lohengrin*, de Richard Wagner.

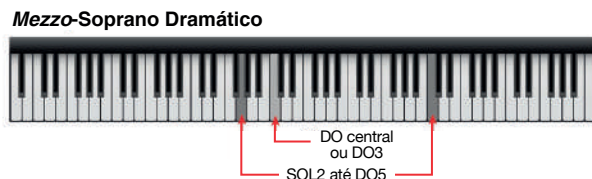


Figura 11.24

Contralto — com a mais grave tessitura no espectro feminino, é uma voz rara, de grande extensão nos graves, que soam brilhantes e volumosos, quase “masculinos”. Cantoras inseridas nessa classificação vocal podem interpretar papéis de mulheres e de homens em óperas.

Subdivide-se em:

Contralto dramático — voz de timbre metálico, ágil com bons agudos e bons graves.

Exemplo: Mrs. Quickly, de *Falstaff*, de Giuseppe Verdi.

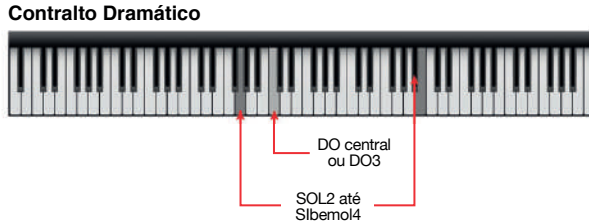


Figura 11.25

Contralto grave — voz cheia e “pastosa”, com graves sonoros.

Exemplo: Erda, de *Siegfried*, de Richard Wagner.

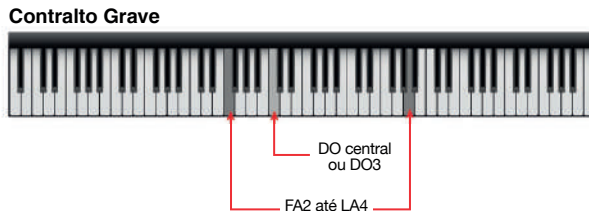


Figura 11.26

Spielcontralto — voz “pastosa” e de timbre marcante, adequada para papéis de determinados tipos de personalidade.

Exemplo: Meg, de *Falstaff*, de Giuseppe Verdi.

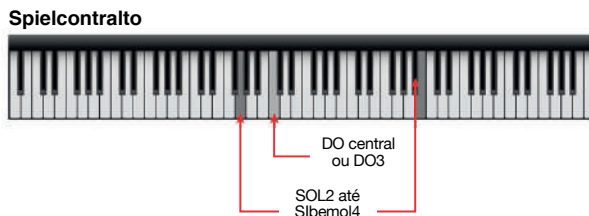


Figura 11.27

PARTE 4
SAÚDE VOCAL

CAPÍTULO 12

SAÚDE VOCAL

É conveniente que o cantor, ou profissional da voz, conheça seu aparelho fonador. Isso o ajudará a conservar sua saúde vocal, prevenindo possíveis inconvenientes.

ALGUNS FATORES PREJUDICIAIS PARA VOZ PROFISSIONAL

Gritar — gritar pode ser danoso, principalmente quando se coloca “força nesse ato”. O grito pode se tornar um dos maiores inimigos de um profissional da voz.

A expiração forçada e exagerada de ar gera uma forte colisão das pregas vocais, fazendo com que vibrem com maior amplitude e intensidade, o que pode causar lesões, edema e cansaço vocal.

Sussurrar — muitos cantores acreditam que marcar (não cantar com máxima intensidade) durante os ensaios seja uma medida de proteção para voz. Alguns usam sussurros para marcar, porém é preciso cuidado!

O ato de sussurrar provoca uma tensão maior nas pregas vocais ao produzir o som. Esse grande esforço pode ser bastante prejudicial.

Pigarrear — pigarrear ou limpar a garganta pode produzir atrito excessivo e irritar as bordas das pregas vocais, levando o corpo a produzir ainda mais muco como resultado. Se precisar limpar a garganta faça-o suavemente. Pigarrear com frequência pode provocar rouquidão e lesões.

Existem várias causas do pigarro, as mais comuns são: gripe e resfriados, tabagismo, refluxo gástrico e falta de hidratação adequada.

Tossir — assim como pigarrear, tossir também pode causar rouquidão e danos às pregas vocais. Porém, a tosse também pode ser sinal de outros problemas. Em caso de tosse persistente, não cante, procure um médico!

Ar-condicionado — o ar-condicionado pode ressecar a garganta e as pregas vocais, pois ele diminui a umidade do ar e resseca as mucosas, favorecendo o surgimento de doenças respiratórias, como bronquite. Pode também desencadear processos alérgicos, como coceira no nariz e irritação nos olhos. É de extrema importância manter o ar-condicionado limpo e o tempo de limpeza varia: na minha casa, o ar-condicionado é limpo de seis em seis meses por um técnico. Se você ficar exposto a um ambiente com ar-condicionado por um período prolongado, hidrate-se!

Refluxo gastroesofágico — o retorno involuntário do suco gástrico para o esôfago pode alcançar boca, nariz, laringe, pregas vocais e, se for aspirado, ir para dentro dos pulmões.

Pessoas com refluxo podem apresentar laringe avermelhada e as pregas vocais podem inchar e não se fechar completamente. O refluxo também pode causar rouquidão, pigarro constante, fadiga vocal, azia, queimação no esôfago, sensação de corpo estranho e mau hálito.

Atenção! Cuidado! Muitas vezes o ato de cantar depois de comer pode desencadear o refluxo.

Alguns cuidados podem ser tomados, como, por exemplo: perder peso, não usar roupas apertadas na região do abdome, nunca se deitar com estômago cheio e evitar álcool, cigarro, café (a cafeína irrita a mucosa estomacal já inflamada), chá preto, chocolate e alimentos gordurosos e picantes.

Havendo problemas com o refluxo noturno, pode ser de grande ajuda elevar a cabeceira da cama ou usar mais travesseiros. Procure não comer nada nas últimas horas antes de se deitar e evite ao máximo comer demais durante as refeições.

Atenção! Os medicamentos que reduzem a secreção do suco gástrico no estômago devem ser evitados, além de danos à saúde, eles também podem ser prejudiciais à voz. Tenha uma alimentação saudável e equilibrada para evitar refluxo e o uso de medicamentos.

Álcool — bebidas alcoólicas não passam pela laringe e pregas vocais, mas causam efeito anestésico nas estruturas vizinhas, podendo mascarar possíveis problemas na voz ou fazer o cantor forçar demais seu aparelho vocal.

Alguns cantores têm o hábito de gargarejar com bebidas alcoólicas. Isso gera anestesia temporária, aliviando momentaneamente algum incômodo, porém, quando o efeito passa, o incômodo volta com mais força.

O álcool ingerido, mesmo em quantidades moderadas, pode alterar a coordenação da atividade muscular, causando lentidão articulatória e perda no controle da afinação. Além disso, o álcool desidrata as pregas vocais, aumentando os riscos de lesão, o que pode causar irritação do aparelho fonador.

Café — o café pode favorecer o refluxo e desidratar as pregas vocais, aumentando os riscos de lesão.

Atenção! Café descafeinado resseca ainda mais as pregas vocais do que o café normal, tome sempre com muita água e evite exageros.

Cigarro — o tabaco é extremamente tóxico. Um cigarro normal possui cerca de 4.800 substâncias químicas nocivas, sendo mais de 250 delas muito venenosas. Associado ao álcool, o tabaco triplica as chances de câncer de laringe e pulmão.

Alguns autores afirmam que as chances de um fumante ter câncer de laringe é 40 vezes maior do que em uma pessoa que não fuma. Câncer de laringe pode causar rouquidão, sendo assim caso esteja rouco há mais de 15 dias, procure um médico. O câncer de laringe, se diagnosticado no princípio, tem grandes chances de cura e de preservação da voz.

O cigarro pode causar tosse, pigarro, edema, laringite crônica, irritação em todo trato vocal e desencadear um aumento do refluxo gastroesofágico.

A fumaça do cigarro age diretamente na mucosa que reveste a laringe e nas pregas vocais. Essa mucosa produz, como defesa, uma formação maior de muco e um depósito de secreção, que causa o pigarro.

Atenção! Os não fumantes em contato com a fumaça dos fumantes podem sofrer as mesmas consequências.

Bebidas gaseificadas — não prejudicam a voz, mas podem provocar a eructação (arroto) e a flatulência, causando distensão gástrica e intestinal, o que atrapalha a movimentação do diafragma e o controle da voz. Em alguns casos podem favorecer o refluxo gastroesofágico.

Leite e derivados — devem ser evitados antes do uso da voz profissional, pois podem aumentar a secreção de muco e dificultar a vibração das pregas vocais.

Alergias — indivíduos alérgicos são mais propensos a desenvolver problemas vocais. As alergias decorrentes do trato respiratório, como rinites, sinusites, faringites, laringites, asma, traqueítes e bronquites, podem causar edema (inchaço) das mucosas respiratórias, dificultando a vibração das pregas vocais e aumentando o esforço para falar. Isso também pode ocasionar menor agilidade vocal e dificuldades para alcançar notas agudas. Em pessoas alérgicas, nota-se também a presença de secreção constante, que pode causar inflamação da laringe.

São várias as substâncias, as situações e os alimentos que podem desencadear alergias, como: poeira, mofo, umidade, perfumes fortes, flores, inseticidas, tintas frescas, animais domésticos, roupas ou cobertores de lã, desinfetantes e alguns alimentos, como: leite, ovos, frutas secas, amendoim, glúten, soja, mariscos e outros.

Atenção! Para o benefício da saúde vocal e da saúde geral, é importante que a alergia seja controlada.

Vestuário — roupas muito apertadas podem prejudicar a produção vocal.

Alguns tipos dificultam a respiração, como corpetes, cintas elásticas, cintos ou faixas apertadas. Devemos evitar acessórios que comprimam a região do pescoço, como gravatas, colares, lenços ou golas.

Saltos muito altos podem favorecer uma postura tensa, dificultando a emissão vocal. Mantenha postura adequada e evite roupas e acessórios que atrapalhem sua performance.

Algumas pessoas apresentam alergias a algumas fibras, como a lã, por exemplo. Prefira roupas leves e tecidos compostos com fibras naturais.

Atenção! Sabões e amaciantes usados na lavagem de roupas também podem desencadear alergias.

Alterações hormonais — como foi mencionado anteriormente, a influência de hormônios na voz cantada é nítida. As mulheres podem passar por várias mudanças vocais durante o ciclo menstrual, a gravidez e o climatério, bem como devido ao uso de pílula anticoncepcional e alterações endócrinas.

Mulheres com tendência à TPM, como inchaço, irritabilidade, sensibilidade e fadiga, têm uma probabilidade maior de sofrer modificações nos tecidos das pregas vocais por causa de alterações hormonais, podendo ficar edemaciadas, o que dificulta a produção de uma voz limpa e diminui a extensão vocal nas notas agudas. Nesse período, elas podem apresentar uma leve rouquidão, uma voz menos flexível e mais grave e diminuição da potência vocal. Esses sintomas são percebidos com maior facilidade por mulheres que usam a voz profissionalmente.

Curiosidade: É comum nos Estados Unidos cantoras usarem inibidor de ovulação para evitar mudanças na voz durante as performances.

Durante a gravidez podem ocorrer alterações vocais devido ao inchaço, à limitação da movimentação do diafragma e, consequentemente, a uma respiração mais curta, pela presença do feto.

Na menopausa, algumas mulheres podem apresentar uma voz mais grave, devido à queda dos hormônios femininos. Com a reposição hormonal, pode-se ter uma grande melhoria desses sintomas, porém esse é um tratamento muito polêmico, por aumentar o risco de câncer.

Uso de hormônios masculinos — o consumo cada vez mais frequente desses hormônios tem preocupado as autoridades de saúde. Consumido em doses elevadas, esses medicamentos podem causar efeitos colaterais graves e mudar a voz falada e cantada.

Segundo o Dr. Reinaldo Kazuo Yazaki, otorrinolaringologista dedicado à cirurgia e à voz artística:

O uso de hormônios masculinos (testosterona e seus potencializadores ou derivados, “chips”) pode mudar a voz falada e, principalmente, a voz cantada. Existem relatos dessa possível mudança há décadas nos livros-textos e tratados. No cotidiano, observam-se frequentes dificuldades vocais que aparecem após o seu uso, e nem sempre parecem ser reversíveis, ou seja, parando-se ou retirando-se, a voz não voltaria ao normal. Tomem cuidado e procurem seu médico otorrinolaringologista.

Medicamentos — não se automedique. Existem vários medicamentos, inclusive vendidos sem receita médica em farmácias, que causam efeitos colaterais, não somente na voz profissional, mas também na saúde geral de qualquer indivíduo.

Anos atrás eu vivia com a garganta seca e, mesmo bebendo muita água, sentia um incômodo. Na época descobri que o “inofensivo”

dimenidrinato que eu tomava para me ajudar a pegar no sono por pouco não me causou um problema vocal. Meu vibrato estava ruim, minhas pregas vocais não vibravam como deveriam no canto e eu estava sempre com a garganta seca. Demorei um tempo para descobrir que esse medicamento estava ressecando minhas pregas vocais e prejudicando minha voz. Quando deixei de usar, a diferença foi nítida.

Analgésicos que têm na composição ácido acetilsalicílico podem aumentar o risco de hemorragia de vários tipos, inclusive nas pregas vocais, em pessoas susceptíveis. Prefira medicamentos que contenham paracetamol ou dipirona.

Curiosidade: Vários cantores famosos do século XX, mastigavam duas aspirinas antes de cantar! É bem provável que eles não soubessem do risco de hemorragia ou não tinham pré-disposição para tal.

Sprays nasais devem ser usados com moderação, pois podem causar efeito rebote, com piora na obstrução das mucosas nasais, após o uso prolongado. Os descongestionantes também causam ressecamento nas mucosas do nariz e da laringe, dificultando a vibração das pregas vocais.

Antibióticos não devem ser tomados sem indicação médica. O uso frequente e equivocado de certos antibióticos pode piorar ainda mais infecções e causar vários efeitos colaterais.

Antitussígenos podem causar irritação e ressecamento das pregas vocais.

Diuréticos podem causar ressecamento do nariz, da boca e da garganta e diminuição da saliva, e essa desidratação do trato vocal provoca pigarro.

Estar hidratado é essencial para o profissional da voz, pois, como falamos anteriormente, pregas vocais desidratadas prejudicam a emissão vocal.

Hormônios podem ser extremamente prejudiciais para a voz, os andrógenos, por exemplo, podem deixar a frequência da voz feminina muito grave.

Emagrecedores (remédios para emagrecer) podem causar rouquidão, esforço para falar e ressecamento do trato vocal.

Calmantes podem causar descontrole vocal, fala arrastada e canto descoordenado.

Drogas — drogas injetáveis e inalatórias têm ação direta na laringe e na voz.

A fumaça do cigarro de maconha é altamente irritante para laringe e todo o trato respiratório superior, incluindo pregas vocais. Em alguns casos, ocasiona laringite, faringite e estomatite. Em pessoas que usam regularmente a erva, é possível notar uma voz mais grave e descoordenação na fala e movimentos corporais.

O uso constante de cocaína pode causar reações e ferimentos graves, como perfuração do septo nasal, ulcerações na mucosa da prega vocal, edema pulmonar, hemorragia e outros. A cocaína diminui o controle vocal e facilita o abuso da voz.

Alimentação inadequada — alimentos de difícil digestão dificultam a movimentação do diafragma, tornando a respiração mais difícil.

Cuidado com alimentos e bebidas muito gelados, pois eles podem gerar edema nas pregas vocais e muco devido ao choque térmico.

CONDICIONAMENTO VOCAL PARA CANTORES

Alguns fonoaudiólogos trabalham com o chamado “condicionamento vocal para cantores”, no qual exercícios específicos fazem com que os músculos se adaptem rapidamente à demanda imposta. Esses exercícios contribuem de forma altamente eficaz na vida profissional do cantor.

Atenção! Lembre-se: os benefícios adquiridos não duram para sempre e podem ser revertidos se o treino for interrompido.

Para se aprofundar em certas habilidades físicas de alguns cantores, a fonoaudióloga Cristiane Magacho utiliza algo extremamente moderno e eficaz, a dermatoglia, ciência que estuda a impressão digital, um marcador genético que oferece informações reais sobre o potencial de desenvolvimento fetal de cada pessoa, identificando habilidades físicas como força, velocidade, resistência e coordenação motora.

Cristiane Magacho é pioneira em usar a dermatoglia para preservar um treino vocal personalizado. Veja o que ela tem a dizer:

Eu venho correlacionando estes dados à avaliação fonoaudiológica para prescrição de um treino vocal personalizado, buscando equilibrar as habilidades de força e resistência vocais. O professor de canto também se beneficiaria do conhecimento do resultado dermatoglífico do seu aluno, para direcionar seu olhar e exercícios. O cantor de posse de um programa de condicionamento específico para sua realidade e demanda vocais tem maiores chances de alcançar a longevidade vocal que tanto almeja, sem correr risco de lesões.

USO DE MÁSCARAS DE PROTEÇÃO

Em tempos de pandemia, eu não poderia deixar de abordar um assunto tão relevante como o uso de máscaras de proteção e as consequências disso na voz, pois, dependendo do modelo, elas podem reduzir o som da fala em até doze decibéis. Essa diminuição na amplificação do som da fala pode tornar nossa comunicação bem mais difícil no dia a dia, tanto para quem fala quanto para quem escuta, por isso é comum as pessoas aumentarem a potência vocal para falar.

Indivíduos que utilizam a voz diariamente como instrumento de trabalho estão enfrentando mais dificuldades do que as pessoas que usam máscara esporadicamente. A consequência disso é que algumas pessoas têm manifestado certos problemas vocais, como fadiga vocal (cansaço para falar), comprometimento da voz falada, desconforto na região da laringe, disfonia, ardência na garganta, tensão na musculatura cervical, rouquidão e dificuldades na coordenação da respiração na hora de se comunicar.

Pessoas que passam muitas horas do dia com máscaras de proteção e trabalham com comunicação oral devem tomar cuidado, pois o esforço demasiado pode evoluir para nódulos vocais. É recomendável a utilização de um microfone para ajudar na diminuição do esforço vocal.

Algumas dicas são: falar pausadamente, fazendo mais intervalos durante o discurso, evitar falar em lugares com muito barulho, articular melhor as palavras, beber muita água para que as pregas vocais estejam sempre hidratadas, e, se for preciso, realizar lavagem nasal com solução salina.

RECUPERAÇÃO DA VOZ NO PÓS-COVID:

A delicada recuperação da voz em vítimas de Covid-19 e os cuidados que o paciente deve ter na pós-intubação.

Quando o paciente é submetido à ventilação mecânica ou intubação, a laringe pode ficar comprometida. A rouquidão é o sintoma mais comum, podendo durar de dois a três dias. Porém, alguns pacientes apresentam sintomas mais graves com o uso prolongado do respirador mecânico, afetando as funções da voz e da deglutição.

Alguns sintomas além da rouquidão são cansaço vocal, perda da voz, lesão nas pregas vocais, paralisia das pregas vocais e disfagia (dificuldade para engolir alimentos e líquidos que pode ocasionar aspirações inesperadas e, conseqüentemente, evoluir para pneumonias).

A fonoaudióloga Carla Maffei atua na fonoaudiologia hospitalar há mais de 30 anos e atualmente está na linha de frente junto a pacientes vítimas de Covid-19. Carla é especialista em motricidade orofacial, disfagia e distúrbio da voz. Em uma entrevista, ela diz:

A fonoterapia atua no momento da retirada da ventilação mecânica para proporcionar uma deglutição adequada, evitando que o paciente venha a engasgar, ou mesmo tenha parte da comida direcionada aos pulmões. Se isso ocorre, o paciente pode evoluir para um quadro de pneumonia, o que é bastante delicado para alguém que já ficou em média de 10 a 14 dias entubado, respirando por ventilação mecânica.

Antes de começar a reabilitação com o profissional de fonoaudiologia, é essencial passar por uma avaliação com um otorrinolaringologista para um diagnóstico correto. Após uma análise médica, será definida a melhor conduta para o caso.

ALTERAÇÕES VOCAIS

Segundo a doutora em otorrinolaringologia pela Universidade de São Paulo (USP), Andrea Campagnolo:

Muitos problemas vocais dos profissionais da voz são considerados emergências agudas, causadas por infecção das vias aéreas superiores, como gripe, estresse relacionado à tensão muscular ou ao abuso vocal. O local ideal para a avaliação do paciente com uma crise vocal é o consultório médico. A visualização da laringe, com equipamento de videoestroboscopia, é essencial; além da visualização da laringe, podemos obter informações a respeito dos efeitos da patologia nas propriedades biomecânicas da laringe e da vibração das pregas vocais.

EMERGÊNCIAS VOCAIS

Hemorragia das pregas vocais — são rupturas dos delicados vasos sanguíneos que irrigam a prega vocal. Em consequência, o sangue da hemorragia inibe a capacidade da vibração normal da prega. Isso geralmente ocorre devido a um trauma no uso forçado da voz. Outras causas associadas são: inflamações e infecções da laringe, tosse, grito ou um simples resfriado.

Fui vítima de uma pequena hemorragia vocal em 2012. Em função de um resfriado, tive fortes crises de tosse e através de um exame de videoestroboscopia (muitas vezes imprescindível para o diagnóstico correto), feito pela doutora Andrea Campagnolo, fui diagnosticada com hemorragia vocal.

No meu caso a recomendação foi repouso absoluto durante alguns dias, e fui tratada com antigripais. Meu corpo absorveu a hemorragia e minhas pregas vocais se recuperaram cem por cento.

Se o paciente não faz o repouso necessário e não segue as recomendações médicas, existe o risco de uma má cicatrização, o que pode resultar na formação de tecido cicatricial ou mesmo de um pólipos.

Rompimento da mucosa — pode ocorrer após um trauma relacionado ao mau uso da voz, tosse ou grande esforço vocal. Alguns sintomas são rouquidão e perda da extensão vocal. É recomendado repouso vocal absoluto, para evitar sequelas graves, como a disфонia permanente.

Laringite aguda — a inflamação da laringe (onde estão localizadas as pregas vocais) pode estar relacionada a infecções por vírus, bactérias ou fungos.

A laringite aguda é a causa mais comum de rouquidão súbita. É recomendado beber bastante água para manter a região hidratada. A nebulização com soro fisiológico é um excelente recurso.

Se necessário, pode-se fazer uso de corticoides prescritos pelo médico, além do repouso vocal relativo ou absoluto, dependendo da gravidade do edema.

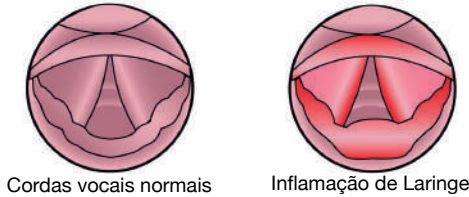


Figura 12.1

Paralisia — a paralisia vocal é a incapacidade de mover os músculos que controlam as pregas vocais. Pode ser unilateral, afetando uma prega vocal, ou bilateral, afetando as duas pregas vocais.

A paralisia pode ter causas variadas, como: lesões nos nervos que chegam à laringe; tumores na laringe; infecções virais; lesões no pescoço; cirurgia de coluna, pescoço ou tórax; tumores no cérebro; acidente vascular cerebral (AVC); esclerose múltipla; ou causas desconhecidas.

Alguns sintomas são: voz rouca, sussurrada ou bitonal; dificuldade para respirar; esforço para se comunicar; e incapacidade de falar mais alto. O tratamento é cirúrgico.

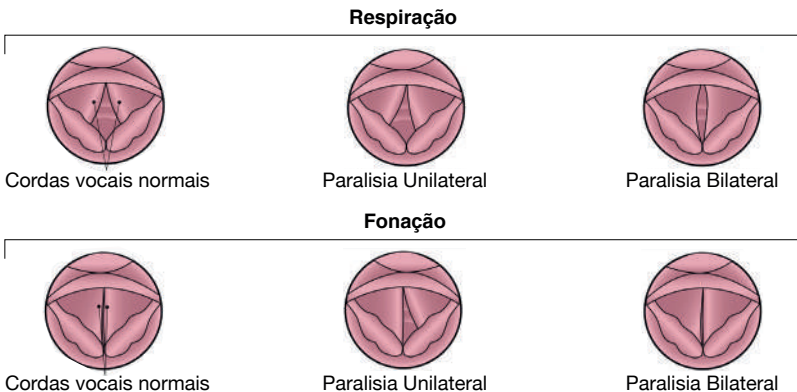


Figura 12.2

Pólipos — são pequenas projeções moles, lesões inflamatórias benignas, frequentemente unilaterais, variando quanto a tamanho, forma e colocação. As principais causas são: esforço vocal e tabagismo. A voz pode ficar grave, rouca, soprosa e com dificuldade na variação de intensidade. A maioria dos casos são cirúrgicos, podendo ser usados também tratamentos a laser. É essencial um acompanhamento com um fonoaudiólogo após o ato cirúrgico.

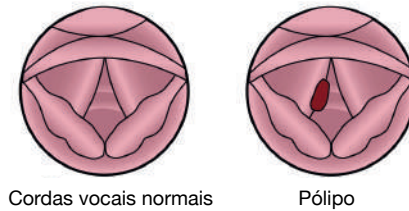


Figura 12.3

Nódulos — popularmente conhecidos como “calos” nas cordas vocais, são pequenos inchaços duros, lesões benignas, bilaterais e quase sempre simétricas.

A principal causa é esforço vocal e uso excessivo da voz.

Os nódulos surgem em função de um atrito frequente entre as pregas vocais, que modifica a produção do som, podendo causar rouquidão, soprosidade, cansaço ao falar, dor na laringe ou pescoço e dificuldade em produzir notas agudas.

O tratamento pode ser cirúrgico ou não, dependendo do diagnóstico médico.

O acompanhamento com um fonoaudiólogo é fundamental para reabilitação vocal satisfatória.

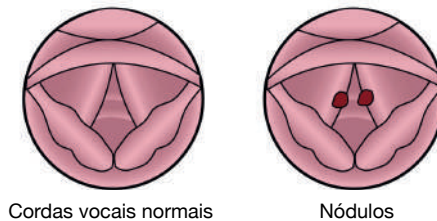


Figura 12.4

Fendas — fenda vocal é uma alteração na qual as pregas vocais não se fecham completamente durante a fonação, suscitando uma abertura.

Essa abertura pode estar associada a inaptações anatômicas ou ser advinda de alterações da musculatura que envolve as pregas vocais. Na maioria das vezes, esse problema acontece por mau uso da voz. As principais características são: voz baixa e sopro e rouquidão.

Fenda posterior: frequentemente não interfere na qualidade vocal, 2/3 das mulheres apresentam uma fenda triangular posterior congênita, pois as mulheres, particularmente as mais jovens, possuem a região posterior da glote relativamente maior que a anterior. Essa fenda é considerada normal. Salientamos que o modelo anatômico da laringe feminina é diferente do modelo anatômico masculino.

Já a fenda *médio-posterior* ocorre devido à contração excessiva da musculatura intrínseca (interna) da laringe, chamada de *hipercinesia*. A voz pode se tornar rouca e sopro e lesões orgânicas são comuns nesse tipo de fenda, porém ela pode surgir devido a abuso vocal, estresse e até mesmo fatores emocionais.

Fenda anterior: na fenda anterior, a parte posterior da glote é relativamente menor do que a anterior, predominando a hipocinesia da laringe. Essa é uma fenda mais rara e ocorre em indivíduos com presbifonia ou alguma disfonia neurológica. A voz é sopro e pode apresentar baixa intensidade.

Fenda ampulheta: a fenda ampulheta apresenta duas regiões de abertura glótica, ou seja, duas regiões de coaptação glótica ineficiente. Esse tipo de fenda pode apresentar lesão na mucosa, sendo comum também edema unilateral ou bilateral, em geral causado por mau uso e abuso vocal. A voz fica rouca ou sopro.

Fenda irregular: as bordas das pregas vocais nesse tipo de fenda são irregulares, não apresentando nitidez no limite do traçado. A fenda irregular pode surgir em portadores de laringites crônicas, pacientes com câncer, idosos que apresentam presbifonia, indivíduos com leucoplasia, atrofia nas pregas vocais e refluxo gastroesofágico.

Fenda fusiforme: existe a formação de fuso à fonação dessa fenda. Esse tipo de fenda pode ter sua origem na deficiência na atuação dos músculos CT e alterações estruturais.

Fenda longitudinal: fenda rara e pouco compreendida. Pode ocorrer por perda na extensão aguda da voz por razões meramente emocionais ou sem nenhum propósito evidente. Também pode ser causada por inaptações miodinâmicas com hipercontração, com inaptações orgânicas.

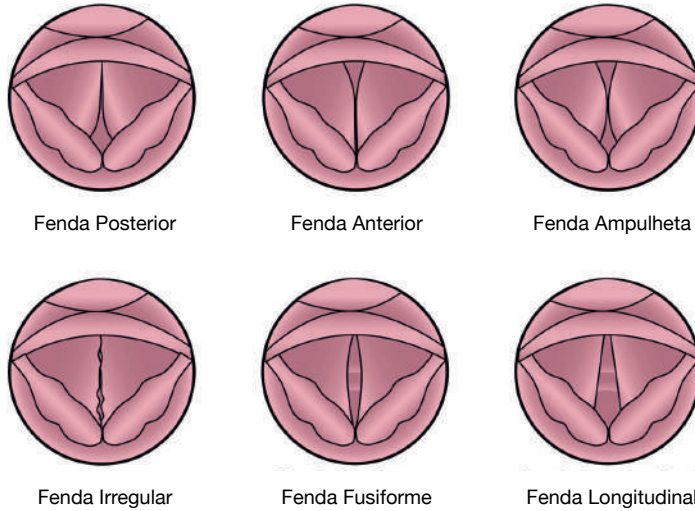


Figura 12.5

Câncer — câncer nas pregas vocais pode causar dificuldade para engolir, rouquidão persistente e progressiva, tosse constante, dificuldade para respirar e dor de garganta.

A rouquidão causada por tumores é diferente da provocada por esforço vocal ou laringites.

Estudos apontam que os maiores causadores desse tipo de câncer é a ingestão excessiva de álcool e o tabagismo. Outros fatores prejudiciais são: má alimentação, mau uso vocal e estresse.

Usualmente, o tratamento necessita de remoção cirúrgica. Em estágios iniciais o médico pode aconselhar o uso de radiação, quimioterapia ou uma combinação de tratamentos. Tudo depende da extensão do tumor, em alguns casos a radioterapia pode ser a primeira opção, com o intuito de preservar a voz.

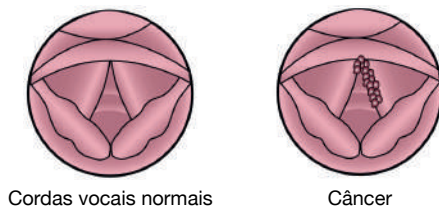


Figura 12.6

Ulcerações de contato — são feridas nas cordas vocais causadas por abuso vocal, refluxo gastroesofágico ou intubação endotraqueal. Frequentemente apresentam lenta cicatrização. A voz pode se cansar facilmente, podendo surgir rouquidão e dor na garganta ao falar. A recomendação é repouso vocal, com tempo determinado pelo otorrinolaringologista, e, no caso de as ulcerações terem sido causadas por refluxo, deve-se tratar concomitantemente esse problema.

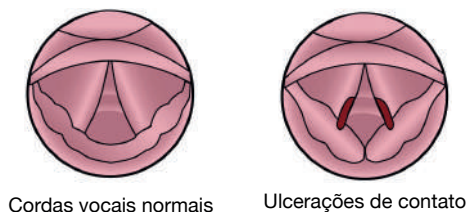


Figura 12.7

Infecção das vias aéreas superiores — inclui todas as “ites”, rinites, sinusites, amigdalites, faringites e laringites. A maioria dessas infecções são causadas por vírus; em casos mais raros, podem ser originadas por bactérias. Os sintomas mais comuns são febre, dores de garganta, tosse e coriza. É de grande importância passar pela avaliação médica para confirmação do diagnóstico.

A *laringite* dura no máximo duas semanas e geralmente pode apresentar rouquidão e voz áspera.

A *faringite* pode causar irritação, desconforto na parte superior da garganta, dor e coceira.

A *amigdalite* geralmente vem acompanhada de febre, dor de garganta, dor de cabeça, mau hálito. As amígdalas ficam inchadas e vermelhas,

podendo apresentar manchas brancas ou amareladas. O tratamento usual é feito com antibióticos.

No caso da *sinusite*, os sintomas mais comuns são pressão na face, dores nos olhos, dores de cabeça, obstrução nasal, com presença de muco amarelado ou esverdeado, e cansaço.

Em casos de infecção bacteriana, é necessário o tratamento com antibióticos.

Rinite alérgica — o principal sintoma é edema na mucosa, que provoca obstrução nasal, espirros, irritação e produção de muco, podendo afetar a voz profissional.

Os descongestionantes nasais e anti-histamínicos podem aliviar rapidamente os sintomas, porém deve-se ter cuidado com os efeitos sedativos e ressecamento do trato vocal.

É indicado um tratamento de longo período em pacientes com rinite, para evitar crises agudas.

Refluxo faringolaríngeo — o refluxo pode causar edema e irritação nas pregas vocais. É aconselhável ter bons hábitos alimentares e evitar alimentos que podem causar refluxo, como café, álcool, chocolates e, como falamos anteriormente, não é recomendável dormir logo após comer.

Alguns sintomas do refluxo são: azia, regurgitação, tosse, sensação de bolo na garganta, garganta irritada, vermelhidão na região posterior da laringe e pigarro constante.

O refluxo também pode causar edema na prega vocal, devido ao ácido que causa inflamação na laringe.

ALGUNS FATORES BENÉFICOS PARA VOZ PROFISSIONAL

Vários cantores famosos mastigam entre as entradas ou entre os atos, usando pequenas quantidades de comida e assim relaxando o mecanismo vocal através da mastigação, enquanto ao mesmo tempo limpam a garganta através da deglutição ocasional. Ao notar duas maçãs no camarim de um colega uma noite, o grande (um adjetivo

menor não seria apropriado) Jussi Bjoerling comentou: “Então! Você também come maçãs entre os atos!”.

(*A estrutura do canto, sistema e arte na técnica vocal*, Richard Miller, p. 341)

Hidratação — a água é a melhor e a principal fonte de hidratação do corpo e conseqüentemente do aparelho vocal. Ela representa cerca de 60% do peso de um adulto e 20% dos ossos.

As pregas vocais precisam estar lubrificadas para funcionar adequadamente.

Uma boa dica é beber de dois a três litros de água por dia e intensificar os intervalos de consumo para que o corpo tenha tempo de absorver.

Nebulização — outros fatores podem causar ressecamento vocal, mesmo quando o consumo de água é adequado. Nesses casos é indicada a inalação com vapor de água ou com soro fisiológico, uma forma *direta* de hidratação, além da ingestão oral de água, pois o vapor passa pelas pregas vocais, o que auxilia também na limpeza do trato vocal, diminuindo o muco e o atrito.

Se as pregas vocais não estiverem hidratadas o suficiente, o movimento ondulatório produzido por elas não será cem por cento eficiente para o canto. Por isso é de grande importância usar e abusar da hidratação.

Como fazer nebulização

Algumas formas de nebulização são:

- Ficar em frente a uma panela de água quente respirando o vapor.

Essa é uma forma de nebulização caseira e pode ser feita de duas a três vezes ao dia, variando de 5 a 15 minutos. Tudo vai depender da sua necessidade.

Atenção! Não respire o vapor muito quente para não causar queimaduras nas vias aéreas, mantenha a distância adequada.

- Inalação de soro fisiológico, que deve ser feita com um aparelho nebulizador. Coloque de cinco a dez mililitros de soro no copinho e respire o vapor. Não existe contraindicação para esse tipo de nebulização, que pode ser feita de duas a três vezes ao dia.

Dica: Compre um pequeno nebulizador portátil, pois ele é muito prático e útil. Caso você necessite passar o dia no teatro ou viajar em turnê, esses inaladores em miniatura ocupam pouco espaço, cabem na bolsa e na mochila. Nas farmácias existem pequenos flaconetes de soro fisiológico, que você pode levar na mala sem a preocupação com vazamento. Geralmente esses pequenos aparelhos consomem muita pilha, o ideal é comprar pilhas recarregáveis.

Maçã — os benefícios da maçã para a voz cantada são conhecidos há várias décadas: a maçã afina a saliva, ajudando na vibração das pregas vocais e favorecendo a articulação das palavras. A fruta possui propriedades adstringentes, que provocam constrição dos tecidos e vasos sanguíneos e diminuem a secreção das mucosas.

Curiosidade: Alguns cantores mastigam pedaços de maçã entre os intervalos dos atos, concertos ou performances, o que os ajuda a relaxar o mecanismo vocal pelo ato da mastigação.

Dormir — um dos momentos mais benéficos para o profissional da voz é a hora do sono. O corpo descansado funcionará melhor e o repouso vocal durante o sono repõe as energias de uma prega vocal cansada. Descubra quanto tempo você necessita dormir para se sentir bem.

Exercícios vocais — existem exercícios vocais específicos que, se realizados com o acompanhamento de um fonoaudiólogo, podem fortalecer a musculatura, favorecendo o fechamento glótico e diminuindo tensões.

Já os exercícios de técnica vocal, quando feitos corretamente com a orientação de um professor de canto ou preparador vocal, auxiliam a manter a voz preparada, com bom condicionamento, boa flexibilidade, boa ressonância, enfim, são muitos os benefícios.

Alimentação — a maioria dos cantores, principalmente os líricos, comem muito pouco antes de uma apresentação e existem aqueles que não comem nada. O estômago cheio pode atrapalhar a respiração no canto e causar refluxo, prejudicando a performance.

Aquecimento vocal — aquecer a voz antes de cantar prepara seu aparelho vocal para entrar em ação e melhora o desempenho e qualidade da voz. Deve existir um cuidado para não se aquecer demais e já entrar em cena com cansaço vocal. Descubra o tempo necessário para seu aquecimento.

Mel — o mel pode promover uma ação indireta na mucosa da prega vocal, acalmando inflamação e aliviando a irritabilidade.

Bebida quente — o calor acelera a absorção de líquidos e ajuda a relaxar, diminuindo a tensão e possíveis edemas dos tecidos. A sugestão aqui é chá de frutas ou de flores.

Sal e limão — muitas vezes antes de pisar no palco, ou durante uma apresentação, é comum o cantor ou profissional da voz sentir a boa seca.

Em situações de estresse, as glândulas salivares podem interromper a lubrificação da boca. Nesses casos uma pitada de sal ou uma gotinha de limão na boca faz a lubrificação retornar.

Atenção! Hipertensos devem ter cuidado.

Uso do microfone — o uso do microfone reduz o esforço e o cansaço. Consequentemente o cantor vai poupar a voz. É importante experimentar vários microfones e descobrir qual é o ideal para o seu tipo de voz. Também

é importante saber usá-los, pois pequenas variações de distância entre boca e microfone podem produzir uma grande alteração no som final.

Dica: Existem microfones que podem ajudar a amplificar suas qualidades vocais. Encontre o seu!

PARTE 5
GRAND FINALE



Figura 13.1

CAPÍTULO 13

GRAVAÇÃO DE VOZ EM ESTÚDIO

Muitos cantores ficam nervosos quando chegam ao estúdio para gravar sua própria voz para uma faixa, ou mesmo para um álbum. Isso é normal. Porém o nervosismo e a insegurança podem prejudicar a interpretação e a veracidade do canto, podendo passar falta de emoção ao ouvinte.

Como já mencionamos, o nervosismo antes de pisar no palco pode deixar a respiração curta, acarretar falta de fôlego em notas sustentadas e até mesmo gerar pânico. É importante se preparar física e psicologicamente para gravação de voz em estúdio, como se você estivesse indo cantar em um show ao vivo, lembrando de manter a saúde vocal (ver Capítulo 12) e evitar fatores que prejudiquem seu desempenho.

Aqueça a voz, alongue-se, hidrate-se, não fale demasiadamente antes da gravação, estude a música, esteja concentrado, não perca o foco e tente esquecer que está em um estúdio. Procure cantar como se estivesse em um ensaio. Essas dicas se aplicam a todos os tipos de cantores.

Procure formas de relaxar para que você não crie tensão na voz, faça uma marcação a lápis ou a caneta nas partes da canção em que você

precisa respirar ou a que deseja dar ênfase. Aproveite! Você pode levar a letra da música para se lembrar desses “detalhes”, mas não se esqueça da importância de estudar, de preferência decorar, pois não é apropriado cantar lendo. A música impressa deve servir apenas de suporte para que você possa se lembrar de alguns pormenores. Isso não deve ser um fator prejudicial na sua interpretação e no sentimento que pretende passar através da sua voz.

Ler também pode mudar seu timbre de voz, pois a posição da boca não fica perfeitamente direcionada à frente do microfone e, depois da música pronta, isso pode dar muito trabalho para o técnico de mixagem, que terá que corrigir todo o timbre vocal.

Lembre-se: “tempo é dinheiro”! Além de ter vários profissionais envolvidos dentro de um estúdio de gravação, como músicos instrumentistas, produtor musical e técnico de som, geralmente, para se locar um estúdio profissional, o responsável deve pagar por hora. Caso o artista não tenha uma gravadora, é ele quem arcará com todas as despesas.

Se for preciso e, “caso” você se sinta mais seguro, leve seu professor de canto (*vocal coach*) ou seu fonoaudiólogo no dia da gravação. Alguns profissionais fazem isso e alcançam bons resultados.

Atualmente a produção em estúdio acontece em cinco etapas: pré-produção, gravação, edição, mixagem e masterização. Falaremos resumidamente de cada uma dessas cinco etapas.

O produtor musical é o profissional responsável pelo processo de criação de uma música ou de um disco. Ele está presente em todas as etapas, supervisionando a gravação e coordenando a equipe, sendo também responsável por guiar o cantor e os instrumentistas e acompanhar todo o processo de mixagem e masterização do áudio, entregando o CD pronto para prensagem à gravadora ou ao artista.

Veja a dica que o premiado produtor musical Guto Graça Mello tem a compartilhar:

Não fale muito ao telefone em dia de gravação, eu já cancelei gravações com cantores em consequência disso. Quando falamos ao telefone a voz se altera e perde o brilho, isso prejudicará sua voz na hora de gravar.

PRÉ-PRODUÇÃO

Durante a pré-produção ocorre a seleção de repertório, escolha do estúdio de gravação e do técnico de som, criação e produção dos arranjos.

Nessa fase também é feita a estimativa de custos.

GRAVAÇÃO

Nessa etapa é importante fazer uma boa captação do som. Para isso, é crucial ter um ambiente adequado e equipamentos de boa qualidade, sendo essencial um técnico qualificado nessa área.

O ideal é o produtor musical gravar uma base-guia, para que o cantor possa estudar a música antes da gravação de voz definitiva em estúdio.

Também é relevante a escolha de bons músicos para uma boa performance.

EDIÇÃO

Na edição, sucederá a montagem da música e a escolha dos melhores trechos de partes já gravadas, para se chegar à versão final. Nessa fase, são realizadas pequenas correções de voz e de tempo rítmico, caso necessário. Também são feitas eliminações de respirações ou qualquer outro tipo de ruído e a exclusão de trechos de silêncio.

MIXAGEM

Depois da edição, a música segue para a mixagem, que é feita por um técnico especializado ou pelo próprio produtor musical.

O profissional de mixagem deve ter um grande conhecimento para utilização de diversos equipamentos, processadores e efeitos. Também é fundamental que esse especialista tenha sensibilidade musical, artística e auditiva, para a conclusão de um bom trabalho.

A gravação de uma música em estúdio é feita em canais separados, ou seja, um canal para voz e outros canais para variados instrumentos e efeitos sonoros que podem ser utilizados no áudio.

A mixagem garante o equilíbrio de volume e equalização dentre esses variados canais que fazem parte de uma faixa ou fonograma.

MASTERIZAÇÃO

A masterização é o processo final, também chamada de pós-produção.

Nessa fase é realizada uma análise minuciosa em todos os arquivos mixados, corrigindo possíveis falhas e trazendo mais qualidade para o produto final.

GRAVAÇÃO DE VOZ LÍRICA

No canto lírico, o microfone deve estar mais afastado. Além disso, a variação de dinâmica usada nesse tipo de canto requer um cuidado maior do que no canto popular.

É preciso evitar que aconteçam distorções em partes da música com maior volume vocal. Para isso, é comum o técnico de som usar o compressor, controlando intensidade, amplitude e pressão sonora, para manter a gravação dentro dos limites de volume, e regulando a margem dinâmica. Em alguns momentos da gravação, o próprio cantor pode usar o seu som como um compressor natural, afastando-se do microfone.

O cantor lírico pode ir do *pianíssimo* ao *fortíssimo* em uma única música. Por isso, é importante que o compressor seja usado de forma muito cuidadosa, para preservar as intenções do cantor, como a veracidade da interpretação, a sutileza dos detalhes e a pureza do timbre vocal.

Segue um exemplo do uso de compressão na voz:



Figura 13.2

A faixa deve estar perfeitamente audível. Se o técnico fizer um bom uso dessa ferramenta, ele poderá destacar algumas qualidades vocais no áudio, como a valorização do timbre, por exemplo, caso contrário, o excesso de compressão pode deixar a música totalmente fria e sem vida.

No canto lírico é comum a gravação acontecer ao vivo dentro do estúdio, ou seja, o cantor grava sua voz juntamente com os músicos ou a orquestra. A vantagem desse tipo de gravação é que ela mantém todos na mesma intenção, dinâmica e andamento, favorecendo as respirações do canto e todas as variações de interpretação, tornando a gravação mais natural e crível.

Outro ponto importante na gravação de voz lírica é a acústica da sala. Veja o que diz o técnico de gravação com 30 anos de atuação na área, atualmente técnico do Instituto Casa do Choro, Alexandre Hang:

Se a sala de gravação não tiver um bom ambiente natural, é necessário inserir um *reverb* (processador de sinal) para ajudar a ambientar essa voz com o arranjo da música, dando a ela as características do estilo. Na perspectiva sonora de uma música com canto lírico, a voz está sempre mais etérea, como se estivesse em um ambiente mais amplo, como em uma sala de concerto.

Em um espaço reduzido como o estúdio, caso seja necessário, o(a) cantor(a) pode ajustar sua dinâmica na interpretação para acomodar melhor o som na sala.

O *reverb*, mencionado pelo Alexandre Hang, é um efeito sonoro muito útil, que permite transportar o ouvinte para algum tipo de ambiente como um teatro, uma catedral ou uma pista de dança, por exemplo, dando dicas do local onde acontece um determinado som. Ele traz espaço e profundidade à gravação, ajudando a deixar os vocais líricos mais etéreos e celestiais, porém deve ser usado com moderação. Existem vários tipos de *reverb*, dentre eles aqueles que podem transportar você para uma grande sala de concerto. É só fechar os olhos e se deixar levar.

GRAVAÇÃO DE VOZ POPULAR

Normalmente em gravações com voz popular o microfone fica mais próximo da boca do cantor. Para um resultado mais linear e constante, é comum o uso de um compressor, a fim de manter a constância no volume da voz, sempre respeitando a dinâmica. Na maior parte das vezes, a voz soa em primeiro plano, ou seja, à frente do arranjo musical, tornando-se mais presente.

No canto popular existe uma liberdade vocal maior, sem muitas regras a serem seguidas, a não ser que o compositor ou produtor musical peça algo em particular.

Em se tratando de uma composição autoral, a liberdade é maior ainda. Ninguém melhor que o compositor para interpretar a sua própria música.

É comum o cantor popular refazer ou substituir partes da música durante a gravação, gravar vários trechos do arranjo instrumental e gravar vários *takes* de voz escolhendo os melhores para compor a faixa final.

A gravação de voz definitiva pode ser feita escutando o arranjo pronto por meio de um fone de ouvido, sem precisar gravar ao mesmo tempo com os músicos, como na maioria das vezes é feito no canto erudito.

ERA DIGITAL

Com o advento da internet, a forma de consumo musical está sempre em mutação. Vinil, fitas cassete, CDs, MP3, enfim, hoje os *streamings* estão no topo da preferência de artistas e consumidores.

Houve uma grande revolução na indústria fonográfica nas últimas décadas e, como consequência dessa mudança, surgiu o consumo de músicas pelo celular, que apresenta uma facilidade gigantesca.

Os consumidores atuais não estão mais interessados em estigmas ou preconceitos relacionados a “gêneros musicais”, o que era muito comum há pouco tempo. O rótulo musical costumava denominar a qual grupo você deveria pertencer. Mas hoje em dia é *cool* descobrir uma banda nova ou mesmo encontrar gêneros diferenciados.

Existe uma enorme pluralização, o que ajuda o artista a se expressar de formas distintas na nova era digital. Tudo fica mais fácil para quem nasceu nesta era, porém as coisas não são tão simples para as pessoas de outras gerações. Infelizmente, para muitos, ainda é difícil aprender a lidar com a tecnologia digital e muitas pessoas ainda adoram escutar CD e até mesmo o disco de vinil, principalmente se for no gênero clássico ou *classical crossover*, no qual as vozes são as protagonistas e o exigente ouvinte faz questão de escutar até a respiração do cantor.

O problema não é só a dificuldade que gerações passadas têm de baixar uma música pelo celular, pois existe um ponto muito negativo quando baixamos nossa música favorita pelo *streaming*: ela pode perder qualidade se comparada a outros tipos de transmissões de som, como por exemplo, o CD, porém com o avanço rápido da tecnologia, acredito que em breve essa qualidade estará melhor para que o segmento clássico não seja afetado, pois o ideal é que as vozes sejam escutadas com a máxima qualidade possível.

TIPOS DE MICROFONES

É importante o cantor ter um conhecimento básico dos equipamentos utilizados em uma gravação.

O microfone correto para seu tipo de voz pode fazer toda a diferença, pois um bom microfone pode captar melhor seus sentimentos e personalidade vocal e enaltecer partes boas e ruins da sua voz. Diferentes microfones apresentam diferentes sons.

Se o cantor tem seu próprio microfone, ele saberá se este amplifica melhor harmônicos graves ou agudos. Isso o ajudará no ajuste da voz antes da performance e facilitará seu diálogo com o técnico durante a equalização da voz.

É claro que, com os recursos que existem hoje em dia, tudo pode ser “maquiado”, mas não é isso que queremos, certo? Afinal a sua interpretação musical não pode ser corrigida. E lembre-se: nenhum microfone, por melhor que seja, poderá transformar um cantor ruim em um bom cantor. Não existe mágica para isso, então estude, se esforce e dê o seu melhor.

Descubra o melhor tipo de microfone para sua voz. Caso você tenha o costume de usar microfones em shows ao vivo ou mesmo gravar em determinado estúdio porque tem um excelente piano, mas não tem aquele microfone que enalteça sua beleza vocal, vale a pena investir em um.

MICROFONE DINÂMICO

Versátil e resistente, ideal para vozes com grande potência, esse microfone oferece grande vantagem quando a gravação é feita em salas sem tratamento acústico adequado, como *home studio*, por exemplo, pois tem um padrão de captação cardioide ou unidirecional. Pressupõe que aproximadamente 67% do som que vem de fora do seu padrão de captação é reduzido, captando principalmente o som da frente. Se comparados aos microfones condensadores, perdem um pouco a qualidade na captação. Esse microfone requer um posicionamento estável do cantor para que haja uma captação eficaz e o excesso de deslocamento pode afetar o registro durante a gravação.

Alguns exemplos conhecidos: Shure SM58 (microfone para cantar mais utilizado no mundo todo), Shure SM7, Shure SM57, Electrovoice RE20, Sennheiser MD421.

MICROFONE CONDENSADOR

Esse tipo de microfone é usado em circunstâncias em que é essencial ter um som de alto nível. Muito popular para gravação de voz em estúdio, possui um dispositivo de captação de áudio mais sensível do que o microfone dinâmico, alcançando mais detalhes. Por isso é importante não ficar se mexendo durante a gravação, já que esses microfones captam pequenos ruídos.

Eles tendem a soar mais claros, brilhantes, precisos e com maior definição no som, porém são mais sensíveis a altas frequências, alcançando sons mais distantes. São microfones frágeis, necessitando inclusive de cuidados ao serem transportados. Vale lembrar que esse tipo de aparelho necessita da energia de Phantom Power, que é uma tensão direta utilizada para polarizar a cápsula de microfones condensadores. Sem essa tensão direta, ele não funciona. Algumas mesas de som já têm esse sistema de 48 volts embutido.

Alguns exemplos conhecidos: Neumann TLM103/TLM193/KM184/U87/U47, Shure SM81, AKG C414, AKG Perception 420, Rode NT1-A.

MICROFONE DE FITA (RIBBON)

Esse tipo de microfone gravou nomes como Frank Sinatra e Billie Holiday. Ele minimiza respiração ofegante, suaviza os agudos, devido a uma resposta de frequência limitada, e tem boa captação de graves com pouco volume, permitindo equalizar altas frequências sem perder a qualidade do áudio. É preciso um cuidado maior com a equalização.

Microfones desse tipo são bidirecionais e captam sons que chegam de frente ou atrás, mas não os vindos das laterais. Necessitam de um pré-amplificador específico com transformador elevador.

Extremamente sensível, frágil, com a recomendação de só sair da caixa para o uso, o Ribbon costuma ser caro.

Alguns exemplos conhecidos: R44BX da RCA, BeyerDynamic M160, AEA R84, Royer R-121, Avantone Audio CR-14, Golden Age Project R1 MK.



Figura 14.1

CAPÍTULO 14

O CANTOR *CROSSOVER*

O termo *crossover* foi criado por gravadoras na década de 1980 e é usado para referir-se a intérpretes ou obras musicais quando existe fusão de estilos. O gênero tem por finalidade ampliar o público, tornando populares certos segmentos musicais, como a música clássica, por exemplo. O cantor chamado *crossover* é capaz de transitar por mais de um estilo de canto, rompendo assim certas fronteiras. A importância da integração de estilos e de público é cada vez mais evidente no panorama musical mundial.

Os primeiros exemplos de cantores *classical crossover* surgiram no século XX, antes mesmo desse ser considerado um gênero musical, com Mario Lanza, Deanna Durbin, Jeanette MacDonald e Kathryn Grayson, em suas atuações em alguns filmes. O repertório apresentava uma mistura de canções folclóricas e populares com árias de óperas, tornando-se um enorme sucesso entre o público.

CLÁSSICO × POPULAR

Atualmente busco ter um acompanhamento junto a um profissional experiente em ópera e música clássica, e simultaneamente tenho orientação com um professor de canto popular com qualificação nessa área. Essa supervisão é importante e traz segurança para uma colocação vocal adequada nos diferentes estilos.

A posição da laringe para se cantar em diferentes segmentos não é a mesma e a emissão vocal é diferente. Também existe uma pesquisa do repertório apropriado para a atual classificação vocal do cantor, tornando a voz no canto mais bonita e saudável.

Essa junção da música clássica e da música popular, termo conhecido em inglês como *classical crossover*, desperta minha criatividade como artista, principalmente em minhas composições e colaborações.

No *classical crossover*, existe uma liberdade maior em alguns aspectos, em comparação com a ópera, mas nem por isso o estilo perde sua credibilidade quando é apresentado de uma forma profissional.

Alguns exemplos da fusão de gêneros musicais são: pop e barroco, ópera e rock, pop e ópera, pop e gospel, blues e rock, hip-hop e soul music, country e pop e outros.

CLÁSSICO × ROCK

Quem se lembra da gravação da banda de heavy metal Metallica junto à Orquestra Sinfônica de São Francisco, feita ao vivo em 1999 e conduzida pelo maestro Michael Kamen? O álbum, chamado *S&M (Symphony & Metallica)*, até agosto de 2013 já havia vendido mais de 8 milhões de cópias.

Alguns guitarristas de rock e de heavy metal são muito influenciados pela música clássica, como é o caso de Yngwie Malmsteen, um virtuoso guitarrista sueco, inspirado por Johann Sebastian Bach e Antonio Vivaldi.

O guitarrista Steve Vai também é fã de música clássica e lançou o álbum *Sound theories* (em dois volumes), gravado junto à Metropole Orchestra, dos Países Baixos, entre 2004 e 2005. Expressou: “Ver a sua música tocada assim é a maior bênção que um compositor pode esperar”.

A junção da música clássica e do rock eleva esses dois segmentos a uma outra esfera, em que os músicos usam seu potencial de criatividade e trabalham com a experimentação de novas vertentes. Esse adendo é extensivo à junção de outros estilos.

ARTISTAS CLASSICAL CROSSOVER

Alguns instrumentistas famosos no gênero *classical crossover* são Vanessa Mae, Yo-Yo Ma, David Garret, Ara Malikian, 2Cellos etc.

Podemos citar aqui como um belo exemplo do sucesso da junção da música clássica e do pop a canção “How can I go on”, escolhida para ser hino dos Jogos Olímpicos de 1992, na Espanha, imortalizada nas vozes de Freddie Mercury e Montserrat Caballé. Em 1988, o cantor Freddie Mercury gravou o álbum *Barcelona*, que contou com a participação da cantora lírica em quase todas as faixas.

No *classical crossover*, é comum a liberdade de agregar letras a peças clássicas instrumentais, como é o caso do famoso “Adágio de Albinoni”, do compositor Tomaso Albinoni, obra neobarroca para cordas e órgão que foi adaptada para a voz de artistas como Lara Fabian, cantora e compositora belga prestigiada mundialmente por possuir uma bela voz de soprano lírico-spinto, que já vendeu mais de 20 milhões de discos. A obra foi adaptada também para a voz de Sarah Brightman (soprano inglesa que, em 1986, atuou como Christine Daaé, no musical *O Fantasma da Ópera*). Esse célebre musical foi escrito para a voz de Sarah pelo compositor e produtor musical Andrew Lloyd Webber.

É comum o uso de microfones nos teatros e em apresentações ao ar livre com grande número de pessoas e o repertório pode ser eclético, com músicas populares brasileiras, italianas, francesas etc., bem como árias de óperas e canções folclóricas.

Outra vantagem é que geralmente o custo para a produção de um espetáculo com artistas *classical crossover* é bem mais baixo do que o de uma ópera. Mas existem exceções, é claro.

Frequentemente cantores desse gênero interpretam canções famosas advindas do teatro musical, como *O fantasma da ópera*, *West side story* e *Les misérables*, e canções bastante famosas que foram temas de filmes de grande sucesso, como “Manhã de carnaval”, tema do filme *Orfeu negro*; “Somewhere over the rainbow”, tema do filme *O Mágico de Oz*; e “Parla più piano”, tema do filme *O poderoso chefão*.

Peças clássicas podem ser convertidas em música pop, e música pop pode encontrar arranjos com características do estilo clássico, agregando o uso de voz lírica.

Geralmente, quase todo o repertório do cantor *classical crossover* é conhecido do grande público, com exceção de composições inéditas. Esse repertório inclui canções que desfrutam de grande sucesso em todo o mundo, com o intuito de popularizar o canto erudito e aproximar a audiência. Na minha humilde opinião, isso é muito válido, principalmente no Brasil, um país onde mais da metade da população não frequenta atividades culturais e, segundo pesquisas, em média 80% dos habitantes nunca assistiram a uma ópera ou a concerto de música clássica.

A grande realidade é que, mesmo sem nunca assistir a uma ópera, muitas pessoas alegam não gostar desse gênero musical, ou seja, existe um preconceito arraigado em grande parte da população e eu acredito que isso pode ser modificado aos poucos. Em geral as pessoas assumem uma posição arreada em relação àquilo que não conhecem.

Acredito que o artista *classical crossover* desperta curiosidade e variadas emoções em públicos diversificados.

A ÓPERA HOJE

A ópera é tida como uma das expressões artísticas mais completas que existem, pois é uma obra teatral que concilia música contínua (ou quase contínua), cenário, monólogo e diálogo. Ela precisa ser apresentada ao público como um todo e não por partes, infelizmente o custo

para produzir o “todo” pode se tornar bem oneroso, com investimentos altos em produção, locação, cenário, figurino, cantores, coro, orquestra, dentre outras demandas.

Pense comigo, uma ópera dura em média três horas e geralmente é dividida em três atos, com intervalos de quinze a vinte minutos. Durante a apresentação o público deve estar concentrado para entender a história e ler a tradução do diálogo no topo do palco, quando não sabe o idioma da apresentação.

Os textos das óperas são em sua maioria do século XVII, XVIII, XIX e possuem muitas palavras que não existem mais em nosso vocabulário. Tudo isso infelizmente pode distanciar o público, principalmente no caso do Brasil.

Atenção! Em nenhum momento estou desmerecendo a música clássica, pelo contrário, ela é minha base, acho o gênero extremamente fascinante e de grande valia para toda a sociedade, porém acredito que o artista *classical crossover* pode agregar, transmitindo conhecimento, cultura musical e atraindo um público novo, que nunca assistiu a esse tipo de espetáculo, o que é bem comum no nosso país.

Devo alertar que não é fácil trilhar o caminho de cantor *classical crossover*, pois o preconceito dos “puristas” da música clássica é enorme! Porém temos visto, cada vez mais, famosos cantores de ópera e importantes orquestras mundiais aderindo ao gênero.

Lamentavelmente o cantor de ópera está se tornando escasso em nosso país, portanto acho válido o artista considerar o interesse em agregar mais opções de atuação.

Esse gênero é uma forma leve de aproximar e introduzir música clássica ao grande público, com apresentações mais versáteis, somadas a um tempo reduzido de exibição.

A POPULARIZAÇÃO MUNDIAL DA ÓPERA

Luciano Pavarotti ficou conhecido mundialmente como o tenor que popularizou a ópera. Muitos defendiam essa popularização do estilo, enquanto outros criticavam, porém ninguém ousava discutir a potência

vocal de Pavarotti e ele chegou a bater um recorde mundial de aplausos, registrado no livro *Guinness*.

Em 1972, Pavarotti teve sua consagração mundial no Metropolitan Opera House, de Nova York, depois que cantou nove dós de peito seguidos em *La fille du régiment*, de Gaetano Donizetti.

Ao lado de Plácido Domingo e José Carreras (“Os três tenores”), Pavarotti só aumentou sua fama.

Em 1990, durante o encerramento da Copa do Mundo, na Itália, o trio se apresentou pela primeira vez em Roma, com direção do maestro Zubin Mehta, resultando no disco clássico mais vendido de todos os tempos, com 12 milhões de cópias distribuídas em todo o mundo. Um verdadeiro fenômeno, que ficou consagrado como o maior evento popular, tendo a “música clássica” como a principal estrela. Algo merecido, pois, apesar de o repertório não ser exclusivamente clássico, as vozes dos três tenores eram maravilhosamente líricas, usando e abusando de suas respectivas técnicas provenientes do canto clássico.

As árias de ópera que se encontravam enclausuradas em teatros foram expostas ao mundo através da voz de incríveis tenores como Luciano Pavarotti, Plácido Domingo e José Carreras. Isso fez com que muitas pessoas que nunca haviam pisado em um teatro pudessem escutar árias de ópera, desfrutando da beleza e do êxtase que aquele grandiosíssimo concerto causou, e atraiu muitos leigos para as óperas e novos estudantes para o canto lírico. O concerto misturava tradicionais árias líricas, canções napolitanas, canções da Broadway e grandes sucessos populares, para o deleite da plateia, que podia cantar junto com os três tenores. A partir daí começaram os megaconcertos ao ar livre, chegando à marca de 500 mil espectadores em Nova York, no Grande Gramado do Central Park, números que a televisão multiplicava em milhões, algo inimaginável em um passado longínquo.

Durante sua carreira, Pavarotti fez duetos com vários artistas do pop, como Frank Sinatra, Zucchero, Elton John, Céline Dion, U2, Roberto Carlos, Laura Pausini, Bryan Adams, Queen, Mariah Carey, Jon Bon Jovi, Eros Ramazzotti e outros.

Cantores que também seguem esse belo gênero são: Andrea Bocelli, Sarah Brightman, Josh Groban, Dimash Kudaibergen, Vitaliy Vladasovich

Grachov (mais conhecido como Vitas), Tarja Turunen, Simone Simons, Jackie Evancho, Charlotte Church, Il Divo, Katherine Jenkins etc.

Andrea Bocelli é o cantor mais vendido da história da música clássica. Foi o primeiro intérprete *classical crossover* a chegar à liderança na lista Artists 100 da revista americana *Billboard*, sendo o artista mais ouvido dos Estados Unidos no final de 2018. Um feito inédito, pois havia mais de dez anos que um representante da música clássica não ocupava essa posição, a última vez foi com o cantor Josh Groban em seu álbum *Noel*.

Muitos cantores de ópera consagrados têm aderido ao *classical crossover*. Esse é o caso da atual diva da ópera mundial, a russa Anna Netrebko, que gravou, em 2017, o álbum *Romanza*, do compositor ucraniano Igor Krutoy, com o seu marido, o tenor Yusif Eyvazov. O álbum é *classical crossover* e as canções são todas inéditas. Tive a grande honra de receber um livro autografado pelos dois artistas com as partituras do álbum, uma verdadeira obra de arte!



Figura A.1

APÊNDICE

DIFERENTES GÊNEROS DENTRO DA MÚSICA CLÁSSICA

Cantata — é um tipo de composição vocal para uma ou mais vozes, podendo ter acompanhamento instrumental ou de coro. É diferente das *tocatas*, que são peças realizadas por instrumentos de teclado.

A *cantata* teve seu auge no período Barroco e muitos compositores escreveram para esse gênero musical, como Haendel, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti e Johann Sebastian Bach. Este compôs mais de duzentas cantatas, incluindo o famoso coral *Jesus, alegria dos homens*.

Durante o período Barroco, a *cantata* foi a mais importante música de câmara vocal. Geralmente executada em uma sala, sem cenários ou figurinos, tornando-se mais intimista e alcançando um público menor em comparação com o público dos teatros de ópera. Nos períodos posteriores, a cantata caiu no esquecimento e teve seu regresso no século XX. A cantata mais famosa escrita nesse século foi *Carmina Burana*, do compositor Carl Orff.

Concerto — apresentado ao público entre o século XVIII e XIX, sem dúvida esse é um dos gêneros mais significativos. O concerto é uma ideia

moderna em que o instrumento solista assume o papel do cantor, o que dá espaço ao surgimento de grandes músicos virtuosos.

Existem dois tipos de *concerto*. O primeiro, e mais comum, é exclusivamente instrumental, no qual sempre existirá um solista ou pequeno grupo de instrumentos, em oposição à grande orquestra. Geralmente o concerto é dividido em três partes ou movimentos, a primeira parte rápida, a segunda lenta e a terceira rápida. O segundo tipo de *concerto* é realizado para dois ou até três solistas.

Johann Sebastian Bach foi o primeiro compositor a consolidar o concerto em três movimentos: o primeiro movimento com uma introdução orquestral, antes da entrada do instrumento solista; o segundo composto por uma música lenta; e o terceiro com a finalização da obra. Essa modalidade de concerto não é uma regra, podendo ser encontrados outros movimentos.

Missa — gênero de música sacra vocal polifônica, geralmente sem acompanhamento instrumental.

Surgiu dos rituais das “missas” que acontecem nas igrejas católicas. Se for de natureza fúnebre, a *missa* é conhecida como réquiem.

Guillaume de Machaut, compositor francês do período medieval, foi o primeiro a escrever uma missa inteira, a *Messe de Notre Dame*.

Geralmente a missa possui as seguintes partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Moteto — vem do termo francês *motet* (*mot* quer dizer palavra). É um gênero musical polifônico que surgiu na Escola de Notre Dame, em Paris, e baseava-se no acréscimo de uma terceira voz ao *organum*, podendo ser com ou sem acompanhamento instrumental. O mais comum é não usar acompanhamento.

De importância crucial na liturgia da Igreja Católica, tinha como marca registrada a politextualidade, muitas vezes em idiomas diferentes. A maior parte dos motetos possui um texto diferente para cada voz.

O *moteto* surgiu na segunda metade do século XIII e geralmente era composto por autores anônimos. As melodias do repertório de *motets* eram de domínio público, sendo conseqüentemente comum a adaptação

de novas letras a músicas velhas e vice-versa, e compositores e intérpretes utilizavam e alteravam as músicas sem formalidades. A mesma melodia podia ser usada para o sagrado ou para o profano.

As duas vozes superiores tinham letras com temas seculares e eram escritas em francês, concomitantemente ao original (tenor) em latim.

O gênero foi se modificando com o tempo, atingindo seu auge no século XVI, e no século XVIII houve o acréscimo de instrumentos.

Música de câmara — o gênero teve origem em meados do século XVIII, quando era executado em palácios e residências nobres.

São peças compostas para um pequeno grupo de instrumentos ou vozes e realizadas em ambientes menores, possuindo um vasto repertório.

Usualmente são executadas por pequenas orquestras, que têm no máximo dez instrumentistas e no mínimo dois.

Os agrupamentos de música de câmara mais conhecidos são: duetos (piano e outro instrumento ou voz), trios (piano, violino e cello), quarteto de cordas (dois violinos, viola e cello), quinteto de cordas (dois violinos, viola e dois cellos), trio com piano (piano, violino e cello), quinteto (piano mais quarteto) e sextetos (dois violinos, duas violas, dois cellos).

Era comum antigamente grandes orquestradores trabalharem primeiramente com vozes antes de passar para instrumentação, ou seja, primeiramente suas obras eram divididas em pautas de quatro vozes, como um quarteto, e depois passavam para a instrumentação.

Alguns compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven e Joseph Haydn escreveram belas obras para esse gênero.

Ópera — a ópera teve início em pequenos teatros que serviam de ponto de encontro para a alta sociedade. Durante o século XVI, muitos intelectuais tinham o interesse em reformular os padrões da polifonia vocal (várias vozes sobrepostas cantando textos diferentes), pois já não era plausível obter a compreensão do texto e dos sentimentos.

Manifesta-se em Florença o *drama per música*, envolvendo compositores como Giulio Caccini e Jacopo Peri. Posteriormente, com o surgimento da ópera, o movimento *drama per música* foi desaparecendo e a ópera ficando cada vez mais resistente, daí nasceu a ópera *buffa* e a

ópera *séria*. No decorrer dos atos da ópera *séria* a ópera *buffa* se apresentava, como uma forma de diversão.

A ópera é uma obra teatral que combina monólogo, diálogo, cenário, figurino, canto e música orquestrada. Surgiu no final do século XVI, em Florença, como tentativa de reproduzir a tragédia grega.

Na segunda metade do século XVII, a ópera difundiu-se por toda a Itália e depois alcançou outros países. Seu principal centro foi Veneza. Nessa época, o virtuosismo vocal ainda não tinha chegado ao seu ápice, a ária, todavia, imperava e o papel da orquestra era acompanhar as vozes.

Com os séculos, a ópera passou por várias evoluções e continua sendo muito aclamada atualmente.

Opereta — em italiano, o termo *operetta* refere-se a uma pequena peça musical originada da ópera *buffa* francesa (ópera cômica), um dos gêneros mais leves da história da música europeia. Em resumo, é uma ópera encenada com uma duração mais curta, composta por cantores de ópera profissionais e atores que também são cantores.

A opereta teve seu auge de meados do século XIX até o início do século XX e recebeu uma contribuição significativa com a participação de compositores como Strauss II, Offenbach e Suppé.

Oratório — escrito para solos e duetos vocais, coro e orquestra. Frequentemente com tema de cunho religioso e espiritual, as questões evidenciadas no oratório são extraídas das escrituras sagradas. Existe uma interação dos cantores que executam solos vocais, com vozes do coro e orquestra.

O *oratório* surgiu em Roma por volta de 1550 e teve seu auge na era barroca — quase todos os compositores de ópera do período barroco escreveram oratórios. Nessa época os autores mais consagrados eram Georg Friedrich Handel, Johann Sebastian Bach e Antonio Vivaldi.

Sinfonia — termo de origem grega que significa “todos os sons juntos”.

A sinfonia teve seu início no período clássico e firmou sua consolidação com o compositor Joseph Haydn, que escreveu a *Sinfonia número 104* (Sinfonia Londres), conhecida até os dias de hoje.

A sinfonia não possui o destaque de nenhum instrumento como sucede no concerto, o que pode ocorrer são várias participações esporádicas de instrumentos que fazem parte da formação sinfônica.

Tem um padrão de quatro movimentos, sendo o primeiro de andamento rápido, o segundo lento, o terceiro frequentemente um minueto (composição musical que integra sinfonias e suítes) ou *scherzo* (termo musical vivo e alegre da sinfonia), e o quarto e último, andamento rápido.

Vale destacar que as sinfonias podem ser executadas por grandes orquestras, com cem músicos, por exemplo, ou por grupos compostos por poucos integrantes.

Um dos primeiros compositores a escrever sinfonias foi o italiano Giovanni Battista Sammartini (1700-1775). Outros compositores que contribuíram para propagação do gênero foram os filhos de Johann Sebastian Bach, os irmãos Carl, Philipp e Emanuel, porém os principais representantes da sinfonia foram Franz Joseph Haydn, que escreveu 104 sinfonias, e Wolfgang Amadeus Mozart, que escreveu 41. Não se pode deixar de mencionar o compositor que escreveu a sinfonia mais executada de todos os tempos, a *Quinta Sinfonia*, entre 1804 e 1808, Ludwig van Beethoven. Outra composição de Beethoven extremamente valorizada é a *Nona Sinfonia*.

Sonata — o termo *sonata* surgiu na Itália no século XVI e define uma obra musical instrumental cujo primeiro movimento, o “Allegro de Sonata”, tem uma estrutura ternária (exposição, desenvolvimento, reexposição) e respeita uma ideia que afirma o princípio da tonalidade construída sobre dois temas. Geralmente é composta para um ou dois instrumentos de cordas.

A *sonata* opunha-se à *tocata* (para cravo ou órgão) e à *cantata* (para canto). É constituída de três ou quatro movimentos e tempos diferentes e executada com melodias mais desenvolvidas, manifestando desejos de expressão pessoal.

Existe uma atenção especial à estrutura tonal e aos elementos melódico-temáticos na construção de uma sonata.

Desde o fim do século XVIII, a sonata ficou reservada somente a composições para piano ou outro instrumento solista geralmente acompanhado pelo piano.

Suíte — gênero musical instrumental que se desenvolveu na França e na Alemanha nos séculos XVII e XVIII, segunda metade do Barroco.

Resumidamente, a suíte é composta por trechos de temas musicais variados conectados entre si. É uma sucessão de movimentos de origens variadas de danças, todas no mesmo tom, porém com andamento diferente. Essa forma de fazer música levava diversão para as pessoas daquela época.

Frequentemente a combinação era composta da seguinte forma: prelúdio, *allemande* (francesa), *courante* (francesa), sarabanda (espanhola), giga (inglesa) e forlana (italiana). Podiam ser adicionados outros movimentos, como minueto (francesa), *gavotte* (francesa), *ciaccona* (italiana), siciliana (italiana) etc.

Na parte de danças, existe um momento mais lírico e cantável, composto no estilo francês. A primeira parte é lenta, com um marcante ritmo pontuado e a segunda é rápida.

A suíte sai de cena e volta no final do século XIX, sendo executada de forma mais livre.

Alguns famosos compositores de suítes são Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel.

O ROMANTISMO E OS PRINCIPAIS COMPOSITORES DO BEL CANTO

O movimento romântico surgiu entre 1810 e 1920, primeiramente na literatura e na arte, alcançando a música na metade do século XIX.

Em grande parte, o romantismo surge como negação do princípio racionalista da era clássica. Existia uma grande necessidade de liberdade de expressão e uma busca pela originalidade.

A música romântica festejava a emoção, a originalidade, o instinto, a expressão pessoal e o encanto pela natureza, que deixa de ser apenas mera moldura e passa a ter um papel determinante na ópera. Diferia-se do Classicismo, que exigia valores intelectuais racionalistas, uso de linguagem sóbria, perfeição dentro de limites bem definidos, ordem e equilíbrio.

No Romantismo, existe uma predileção por situações folclóricas e medievais, deixando de lado temas mitológicos.

Em suas *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (Leituras sobre a arte dramática e a literatura), de 1809, o filósofo August Wilhelm von Schlegel afirmava:

As artes deveriam avizinhar-se de novo, jogando pontes uma em direção à outra, de modo que as colunas da arquitetura pudessem ser vivas e coloridas como as telas, que os quadros pudessem transformar-se em poemas, e que os poemas fossem como música.

(*A ópera alemã*, de Lauro Machado Coelho, p. 164).

É comum encontrarmos excessos de ornamentação de estilo belcantístico e recitativos mais livres e ousados. O Romantismo é uma era de extremos.

Curiosidade: O piano representava muito bem a era romântica e existia uma grande busca por músicas que pudessem ser tocadas em casa. Desse modo, várias obras líricas e orquestrais foram transcritas para piano.

Os principais compositores do bel canto são: Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Esses compositores tiveram seu foco no virtuosismo vocal, escrevendo linhas vocais longas e sustentadas, o que exigia um grande controle respiratório, como já foi mencionado.

Gioacchino Rossini

Gioacchino Rossini, que nasceu em 1792 em Pesaro, Itália, foi o primeiro compositor a escrever ópera sem recitativo — o que criava uma continuidade musical sem interrupções — e o principal responsável por alavancar o estilo belcantista.

Rossini teve uma estreia infeliz em Roma, no ano de 1816, mas não demorou para triunfar com sua obra-prima. Com apenas 24 anos, escreveu a ópera *Il Barbiere di Siviglia* (O Barbeiro de Sevilha, Roma, 1816), ganhando aclamação mundial. Essa foi sua primeira ópera *buffa* (ópera cômica).

Curiosidade: Dizem que Rossini levou apenas 15 dias para escrever a ópera. Aos 37 anos, ele tinha composto quarenta óperas e resolveu se aposentar, ninguém sabe ao certo o motivo, mas há menções do compositor dizendo que a maneira de cantar dos cantores não o agradava.

Ele possuía um dom singular para melodia e uma intuição incomum para efeitos cênicos, o que contribuiu muito para seu sucesso precoce.

Seu estilo concilia grande fluxo melódico, clareza do fraseado, vigor rítmico e orquestração perfeita, respeitando a individualidade de cada instrumento.

Na famosa ária “Una voce poco fa” (A voz que ouvi há pouco), cantada pela personagem Rosina em *O Barbeiro de Sevilha*, por exemplo, existe uma nuance humorística bem evidente e a beleza da melodia é composta de grande vivacidade e brilho.

Rossini encontrou no drama de Schiller (libretista, poeta, filósofo, médico e historiador alemão que teve várias de suas obras transformadas em ópera) uma inspiração fantástica para sua última ópera, *Guillaume Tell*, que foi uma das pioneiras do *grand opéra* romântico.

Rossini tinha plena convicção de que a ópera era a maior manifestação de uma refinada arte do canto.

Suas óperas mais conhecidas são:

Tancredi (Veneza, 1813), *Il Barbiere di Siviglia* (O Barbeiro de Sevilha, Roma, 1816), *La Cenerentola* (A Cinderela, Roma, 1817), *Guillaume Tell* (Guilherme Tell, Paris, 1829).

Gaetano Donizetti

Nascido em 1797 numa família pobre, em Bérgamo, Itália, Gaetano Donizetti foi um dos compositores italianos mais produtivos de sua época. Compôs cerca de setenta óperas nos mais variados estilos, sendo a maior parte da sua obra baseada em figuras históricas ou ficcionais. Em algumas óperas, ressaltou o bel canto, com árias floridas, exaltando ao máximo a beleza da voz humana. Também compôs variadas canções, sinfonias, oratórias, cantatas, música sacra e música de câmara.

Donizetti carregava um instinto para o teatro parecido com o de Rossini e o mesmo talento melódico. Tinha o dom de compor rapidamente e ter sucesso imediato, porém esse hábito gerou certa monotonia das harmonias, da orquestração e dos ritmos. Ainda que continuasse a escrever comédias, o sucesso da ópera *Anna Bolena*, em Milão, fez com que se concentrasse também na ópera trágica.

Em 1844, depois de criar uma das mais belas cenas para o palco lírico, remetendo à loucura, nas óperas *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor* e *Linda di Chamounix*, por ironia do destino, Donizette começou a manifestar sintomas de insanidade. Passou por sanatórios e casas de saúde até perder gradativamente a visão e a fala. Por fim, o compositor ficou paraplético e morreu, em 1848.

Suas obras estão intensamente arraigadas na vida do povo italiano e incluem:

Enrico di Borgogna (1818), *Zoraida di Granata* (1822), *Anna Bolena* (1830), *L'elisir d'amore* (O elixir do amor, 1832), *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Linda di Chamounix* (Viena, 1842), a ópera cômica *La fille du régiment* (A filha do regimento, Paris, 1840), *La favorita* (A favorita, Paris, 1840) e *Don Pasquale* (1843).

Curiosidade: Na ópera cômica *Le fille du régiment*, de Gaetano Donizetti, o saudoso tenor Luciano Pavarotti cantou nove dós de peito seguidos, no Metropolitan Opera House, de Nova York, onde teve sua glória internacional, em 1972. Ele foi chamado ao palco 17 vezes, alcançando um recorde.

Uma das características marcantes de cantores belcantistas, como Pavarotti, era atingir com facilidade notas superagudas sem usar o *falsete* (ver p. 61).

Vincenzo Bellini

Vincenzo Bellini nasceu em 1801 em Catânia, na Sicília, e estudou no Conservatório San Sebastiano, em Nápoles. De uma família de músicos, era uma criança prodígio, fato comum em grande parte dos gênios. Aos 5 anos já tocava muito bem piano e aos 6 compôs sua primeira música.

Ao lado de Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti, Bellini está entre os três maiores compositores da ópera italiana de bel canto.

Seu primeiro sucesso foi em 1827, no La Scala, de Milão, com a ópera *Il Pirata* (O Pirata). Posteriormente, em Paris, suas três grandes obras — *La sonnambula* (A sonâmbula, 1831), *Norma* (1831) e os *I puritani* (Puritanos, 1835) — o tornaram mundialmente famoso.

A ária “Casta Diva”, da ópera *Norma*, é uma obra-prima, um exemplo perfeito do estilo belcantista, exigindo da soprano um grande virtuosismo vocal.

Bellini possuía boa aparência, tinha fama de ser elegante e requintado, um belo exemplo de um jovem artista romântico.

Veja o que diz o livro *História da música ocidental* sobre seu estilo:

O estilo de Bellini é de um lirismo extremamente requintado; as harmonias são de grande delicadeza, e as melodias, intensamente expressivas, têm um fôlego, uma flexibilidade formal, uma elegância de contornos e um tom elegíaco que as aproximam dos nocturnos de Chopin. Estas qualidades são bem ilustradas pela *cavatina Casta Diva* da ópera *Norma* (NAWM 138).

(Donald J. Grout & Claude V. Palisca, editora Gradativa, 5ª edição, novembro de 2007, p. 636)

Em 1835, aos 33 anos, Bellini morreu tragicamente, em Puteaux, na França, em consequência de uma grave inflamação no intestino causada por uma ameba.

Em sua breve vida escreveu dez óperas (todas sérias). Ele foi um grande influenciador de óperas posteriores e inspirou as primeiras obras de Richard Wagner e a música instrumental de Frédéric Chopin e Franz Liszt.

A arte do bel canto estava impregnada no estilo de Bellini.

Suas obras incluem:

Adelson e Salvini (1825), *Il Pirata* (Milão, 1827), *I Capuleti e I Montecchi* (Veneza, 1830), *La sonnambula* (Milão, 1831), *Norma* (Milão, 1831), *Beatrice di Tenda* (1833), *I puritani* (Paris, 1835).

ERA ROMÂNTICA PÓS-BEL CANTO: VERDI, WAGNER E PUCCINI

No final do século XIX, ainda na era romântica, o bel canto começa a entrar em decadência e o gosto do público pelo drama operístico aumenta. Compositores como Giuseppe Verdi, Richard Wagner e Giacomo Puccini ficam em evidência, escrevendo obras que exigiam vozes mais pesadas.

Giuseppe Verdi

Copiar a verdade pode ser uma coisa boa, mas inventá-la é melhor, muito melhor.

(Giuseppe Verdi)

Giuseppe Verdi nasceu em 1813 em uma família de pequenos comerciantes que moravam na aldeia de Le Roncole, Busseto, próximo a Parma.

Um negociante rico da cidade, chamado Antonio Barezzi, pagou para que Verdi estudasse no Conservatório de Milão. Lamentavelmente ele foi reprovado por não ter uma técnica de piano adequada e, após o ocorrido, voltou para Busseto e casou-se com a filha do negociante Barezzi, em 1836. Tragicamente Verdi perdeu a mulher e os dois filhos em um curto período.

Quando esteve prestes a abandonar a composição, Verdi foi persuadido por Merelli, empresário do La Scala, de Milão, na época, a escrever *Nabucco*, a ópera que tinha como tema a independência nacional. Naquela época a Itália era um país dividido e os italianos eram reprimidos pelo domínio austríaco. Por isso eles se identificaram com o coro de “escravos hebreus” que lamuriavam a perda de suas terras, na ópera *Nabucco*, que teve sua estreia no ano de 1842 e foi um grande sucesso.

A trajetória de Verdi retrata a história da música italiana, sendo ele o maior compositor nacionalista da Itália. Sua obra é considerada um marco dentro da história da lírica. Nesse período existia uma grande instabilidade política e Giuseppe Verdi, por meio de suas óperas, conseguiu contribuir para unificação do país. Ele compunha pensando nas massas e não em grupos privilegiados da sociedade, fazendo ópera para

peças comuns e desafiando o pensamento de uma época em que as óperas retratavam a tragédia da nobreza.

Os italianos se revoltaram contra a dominação austríaca e, nesse momento, o nome de Verdi, no auge do sentimento nacionalista, converteu-se em um símbolo patriótico *Viva Verdi*. Isso significava para os italianos uma sigla unificadora — Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia (Victor Emmanuel Rei Da Itália — Verdi). Em 1860, Verdi foi eleito para o primeiro parlamento italiano depois da declaração de independência.

Em suas primeiras óperas, como *Nabucco*, *Macbeth* e *Ernani*, Verdi usou temas de independência nacional, ao empregar uma excelente escrita coral, beneficiando os coros que retumbavam como a “voz do povo”.

Em suas óperas mais conhecidas, como *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*, ele criou árias que simbolizavam os rompantes da paixão, fazendo questão de incluir fortes emoções em seus libretos. *Il Trovatore* (1852), drama pautado no ciúme, é uma das obras mais populares de Verdi, baseada em uma obra espanhola.

A ópera *Rigoletto* (1851), tirada da peça de Victor Hugo, possui melodias simples, uma caracterização que envolve graciosidade e delicadeza. A criação melódica e a dramaticidade fazem de *Rigoletto* uma obra-prima que alcançou sucesso absoluto.

La traviata (1853), com um clima mais intimista e melodia inovadora, foi inspirada na obra de Alexandre Dumas em que a cortesã Violetta sacrifica seu amor e põe fim em si mesma em prol da sociedade.

Em suas últimas óperas, *Otelo* foi a consumação da ópera trágica italiana e *Falstaff* a consumação da ópera cômica.

Baseada na obra de Shakespeare, *Otelo* mostra ao público uma nova perspectiva musical, com uma continuidade na música em cada ato escrito com perfeição. Foi o melhor libreto que Verdi musicou, em que a música sustenta continuamente o drama humano e a orquestração possui grande vitalidade.

Compôs *Falstaff*, também baseada em Shakespeare, quando já tinha completado 87 anos.

Nunca nenhum outro compositor ultrapassou o grau de perfeição que Verdi coloca em sua ópera.

Suas obras incluem:

Oberto (La Scala, Milão 1839), *Nabucco* (La Scala, Milão 1842), *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (Veneza, 1851), *Il trovatore* (1852), *La traviata* (1853), *Un ballo in maschera* (1858), *La forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (Cairo, 1871), *Messa da Requiem* (1874), *Otello* (La Scala, Milão 1887) e *Falstaff* (1893).

Richard Wagner

Fiz planos de escala tão grande que seria impossível produzir esta ópera [...] em qualquer teatro menor.

(Richard Wagner)

Richard Wagner nasceu em 1813 em Leipzig, na Alemanha, filho de uma dona de casa e de um chefe da polícia local.

Em 1822 entrou para Escola Kreuzschule de Dresden, onde estudou literatura, música, teatro e piano. Inspirado pela música de Beethoven, Mozart e Weber, nessa época já escrevia poemas e tragédias, buscando uma linguagem própria.

Em 1836 casou-se com uma atriz chamada Minna Planer, com quem teve uma relação tensa e conturbada em consequência das infidelidades e crises financeiras de Wagner.

O início de sua carreira foi cercado de instabilidades, grande parte devido a sua irresponsabilidade em relação ao dinheiro.

De 1839 a 1842, viveu em Paris, pobre e desconhecido. Nessa época conheceu o bel canto de Vincenzo Bellini, que admirava muito, e a *grand opéra*, gênero local cujos rebuscados traços cênicos agregaria futuramente em sua perspectiva teatral.

De volta a Dresden, Wagner obteve o cargo de regente da ópera da corte e aprimorou seus estudos na poesia épica alemã, tema que usará com extremo entusiasmo em sua futura obra, ajudando a torná-lo um dos mais influentes compositores de todos os tempos.

Suas óperas começaram a ter êxito por volta de 1840, porém, em decorrência de seu ativismo político, Wagner foi forçado a exilar-se na Suíça em 1849. A partir daí ele começa a escrever uma série de ensaios

por meio dos quais almejava fazer uma reforma total na ópera. Entre os ensaios estão, *Ópera e drama* e o tratado antissemita *O judaísmo na música* (Wagner foi um antissemita fervoroso e desprezava qualquer produção musical de compositores judeus, defendendo o combate à influência destes na música, atos indignos de seu brilhante talento).

Nesse período, Wagner tem por objetivo criar uma *Gesamtkunstwerk* (uma obra de arte total), unindo todos os elementos de uma apresentação no palco como: música, poesia, drama, pintura e canção, e seu plano se concretizará em 1876, com a encenação de *O ciclo do anel*. Na obra de Wagner, caracterizada pela unidade absoluta, o canto deixará de predominar, como era tradicional até então nas encenações de óperas, e a orquestra se destacará cada vez mais. Seu objetivo era manter o equilíbrio entre texto, música e espetáculo, de modo que todos os elementos da cena fizessem parte de uma estrutura total.

Em 1859, ele escreveu a ópera *Tristão e Isolda*, produzida em Munique em 1865 com o patrocínio do rei Ludwig II. Nessa ópera, baseada em um romance medieval de origem céltica, ficará evidente o que Wagner chamará de *Unendliche Melodie* (a melodia infinita), na qual a música nunca parece ter fim. Sua técnica revolucionária acaba gerando a reflexão no público de que o mundo é finito e imperfeito.

Wagner também criou o “acorde Tristão”, cujas notas fá, si, ré sustenido e sol sustenido formam a base da instabilidade harmônica da obra. Esse acorde influenciou enormemente vários compositores.

A técnica *Leitmotiv* (motivo recorrente), ou motivo principal, usada por Wagner é muito antiga, porém foi ele quem teve a ideia de usá-la amplamente em suas obras, inovando grandiosamente o mundo da ópera.

Curiosidade: O *Leitmotiv* é uma técnica usada em um tema musical ligado a uma pessoa, uma situação, uma letra, uma ideia do drama ou conceito que se repete ao longo da obra. Pode se resumir também em um conjunto de notas que se repetem e fazem referência a um personagem ou a suas lembranças. O *Leitmotiv* foi usado largamente por Wagner, desde *O navio fantasma*, em 1841, revolucionando a técnica de composição. Essa técnica continuou sendo muito usada até mesmo por compositores de cinema do século XX.

Wagner revolucionou a técnica de composição duas vezes: por volta de 1840, com os *Leitmotiv*; e, ainda mais importante, com suas novas harmonias, que expandiram o conceito de tonalidade a ponto de romper com ele, quando compôs o “acorde Tristão”.

Na sua grandiosa obra *O ciclo do anel*, Wagner criou um sistema único de melodia, harmonia e contraponto que retirava toda sua matéria-prima de uma frase de abertura ou de um simples acorde.

A importância de Wagner é imensa e ele representou a consumação da ópera alemã. No que diz respeito ao uso das vozes nas obras de Wagner:

O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática — ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a acção e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). [...] Por conseguinte, a teia orquestral é o elemento fundamental da música e as linhas vocais são parte integrante da textura polifônica, e não árias com acompanhamento.

(*História da Música Ocidental*, Donald J. Grout e Claude V. Palisca, p. 646)

Suas obras incluem:

Die Feen (As fadas, 1834), *Das Liebesverbot* (A proibição do amor, 1836), *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (O holandês voador/ O Navio Fantasma, 1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848), *Das Rheingold* (O ouro do Reno, 1854), *Die Walküre* (A Valquíria, 1856), *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda, 1859), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Os mestres cantores de Nuremberg, 1867), *Der Ring des Nibelungen* (O anel dos nibelungos, obra composta por quatro grandes óperas, 1876) e *Parsifal* (1882).

Giacomo Puccini

Sinto [a história] como um italiano, desesperadamente apaixonado.

(Giacomo Puccini)

Giacomo Puccini nasceu em 1858 em Lucca, na Toscana. Nascido na quinta geração de uma família de músicos de igreja, ele tinha apenas 5 anos de idade quando seu pai morreu, mas só preencheu o posto de organista da igreja, que fora do seu falecido pai, quando completou 19 anos.

Em 1876, em Pisa, Puccini assistiu a uma apresentação da ópera *Aida*, de Giuseppe Verdi, e nesse dia teve plena convicção da sua real vocação: a ópera.

Em 1880 foi estudar no conservatório de Milão e inscreveu sua ópera-balé de um ato, *Le Villi*, em um concurso. Apesar de não ter vencido, em 1893, em Turim, Puccini tem seu primeiro grande sucesso com a ópera *Manon Lescaut* (1893), que conta a história da ascensão e queda da cortesã Manon. Essa ópera foi a primeira reação de Puccini ao Verismo — movimento literário iniciado na França com princípios realistas —, embora *Manon Lescaut* não fosse uma obra verdadeiramente “realista”. Vale ressaltar que o Verismo teve uma curta existência.

Dotado de grande talento para criação melódica, vasta paixão pela junção das vozes soprano e tenor, um magnífico dom para produzir tramas cenicamente eficientes e um incrível faro para os efeitos teatrais, o que deu a ele o status de o mais popular compositor de ópera, a partir desse momento, Puccini dedicou a sua vida à ópera.

A ópera *La bohème* (1896), mais próxima do Verismo, tem como tema a amizade e conta a história de jovens artistas pobres, com muitos sonhos, paixões.

A maior parte das suas óperas é difícil de classificar. Suas obras são ecléticas, envolvendo desde o exotismo de *Madama Butterfly*, o realismo de *La bohème*, até o romantismo tardio de *Manon Lescaut*.

Puccini gostava de usar ritmos, harmonias e efeitos orquestrais das obras de compositores como Debussy, Strauss e Stravinsky, mas também teve suas próprias criações musicais modernistas. Exemplos disso são a inclusão dos sinos das matinas romanas em *Tosca*, melodias japonesas em *Madama Butterfly* e escalas pentatônicas e de tons inteiros para ambientar uma China mítica em *Turandot*.

Suas obras incluem:

Manon Lescaut (Turim, 1893), *La bohème* (Teatro Regio, Turim, 1896), *Tosca* (Teatro Constanzi, Roma, 1900), *Madama Butterfly* (Milão, 1904), *La fanciulla del West* (Metropolitan Opera, Nova York, 1910), *La rondine* (Monte Carlo, 1917), *Il trittico* (Três óperas em um ato, estreia no Metropolitan Opera, Nova York, 1918), *Turandot* (La Scala, Milão, 1926)

FONTES CONSULTADAS

JORNAIS E REVISTAS:

BBC News Brasil
 Correio Braziliense
 Entre-Rios Jornal
 Fonte83
 O Estado de S. Paulo
 O Popular
 Revista Digital
 Revista Eletrônica de Musicologia
 Revista Época
 Revista Música Hodie
 Revista Veja
 Revista Superinteressante
 The New York Times
 The Washington Post

LIVROS:

ARAÚJO, Marconi. *O canto lírico contemporâneo, aspectos técnico-vocais para música de câmara e ópera*. Série todo o canto. Volume 2. Brasília: Editora Musimed, 2019.

_____. *Belting contemporâneo, aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: Editora Musimed, 2013.

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

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo; MORETI, Felipe. *Higiene vocal: cuidando da voz*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2017.

BOCELLI, Andrea. *Luciano Pavarotti: um mestre para todos*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2013.

BYDLOWSKI, S. P.; BYDLOWSKI, C. R. *Fisiologia do músculo esquelético*. In: DOUGLAS, C. R. *Tratado de fisiologia aplicado à fonoaudiologia*. São Paulo: Robe Editorial, 2002.

- BURROWS, John. Guia Ilustrado Zahar, 4ª edição revista. Música clássica: Introdução: Lady Solti: *Compositores, músicos, instrumentos, obras-chave*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã: história da ópera*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- DEYRIES, Bernard; LEMERY, Denys; SADLER, Michael. *História da música em quadrinhos*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2010.
- ENCLYCLOPAEDIA Britannica. International Phonetic Alphabet: linguistics. Edição on-line.
- ESTILL, J.; BAER, T.; HONDA, K.; HARRIS, K. *Supra laryngeal activity in a study of six voices qualities*. In: ASKENFELT, A.; FELICETTI, S.; JANSSON, E.; SUNDBERG, J. Proceedings of the Stockholm music acoustics conf. Vol.1, Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music, 1983.
- FARAH, Heliana. *A voz na ópera, a transição entre os séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2020.
- FUCITO, Salvatore; BEYER, Barnet J. *Caruso and the art of singing: including Caruso's vocal exercises and his practical advice to students and teachers of singing*. Copyright 1922, by Frederice A. Stokes Company. Nova York, EUA: Frederick A. Stokes Company Publisher, 1922.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Título original: A history of western music. Copyright W. W. Norton & Company, Inc., 1988. Lisboa, Portugal: Editora Gradiva, 2007.
- KLOIBER, R.; KONOLD, W. *Handbuch der Oper, DTV/Bärenreiter*, 7ª Edição. Kassel, Alemanha: Bärenreiter-Verlag, 1973.
- MILLER, Richard. *A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal*. São Paulo: É Realizações Editora, 2019.
- _____. *On the art of singing (English Edition)*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- OLIVRO DA MÚSICA CLÁSSICA. Rio de Janeiro: Editora Globo Livros, 2019.
- OLIVEIRA, Leandro. *Falando de música, oito lições sobre música clássica*. São Paulo: Editora Todavia, 2020.
- PECKHAM, Anne. *Berklee: canto popular, elementos da técnica vocal*. São Paulo: Passarim Editora, 2017.
- PINHO, Sílvia M. Rebelo. *Temas em voz profissional*. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2007.

- PRISTON, Jaqueline. *Dieta vocal, mitos e verdades sobre voz*. Autopublicação. Editora Simplíssimo, 2009.
- STANLEY, John; Prefácios de Nigel Kennedy e Georg Solti. *Música clássica, os grandes compositores e as suas obras-primas*. Título original: *Classical music: The great composers and their masterworks*. Lisboa: Editora Estampa, 2006.
- SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo: Editora Edusp, 2015.

TEXTOS ACADÊMICOS:

- ABREU, Felipe. *A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra*. Este artigo integra o livro “Ao Encontro da Palavra Cantada”. Org. Cláudia Neiva de Matos, Editora 7 Letras, 2001-RJ.
- ANDERSEN, K. Faaborg; SONNINEN, A. *The function of the extrinsic laryngeal muscles at different pitch*. *Otolaryngol.* v.51, p.89-93. 1960.
- COELHO, Cristiane Magacho. *Cantores líricos e de musicais: dados dermatoglíficos e acústicos*. 2017. 133f. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. Programa de Estudos de Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- _____. *Distúrbios da comunicação em síndromes genéticas: um estudo de revisão sobre possíveis contribuições da dermatoglia*. *Revista Intercâmbio* v. XXXI: 37-54. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2016.
- GURRY, Néstor Ramón Cordero. *A voz de tenor: Bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais do Programa de Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- KUBO, Viviane Alves; JUNIOR, Levy Lopes. *Muda vocal e educação musical: contribuições do núcleo de prática e pesquisa em canto do curso de licenciatura em música da PUCPR na formação dos licenciandos*. XVII Encontro Regional Sul da ABEM Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical. Curitiba: PUCPR, 2016. 9f.

- MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. *O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio*. Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, 2006. 7f.
- SCHÜNEMANN, Roseli. *Atributos de diferenciação vocal*. Anais III fórum de pesquisa científica em arte. Escola de música e belas artes do Paraná. Artigo. Curitiba, 2005. 6f.
- SOUZA, Laura Cirne de. *Yoga e voz cantada: aplicação de técnicas do Yoga na pedagogia vocal = Yoga and the singing voice: application of Yoga techniques in vocal pedagogy*. 2019. (185 p.) Tese (doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- SOUZA, Nadja Barbosa de; MELLO, Ênio Lopes; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Performance Musical*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.15, 233p., n.1, 2015.

POSTAIS NA INTERNET:

<http://www.amazonas.am.gov.br/>
<http://www.cultura.gov.br/>
<https://www.inca.gov.br/>

CRÉDITO DAS IMAGENS

Fotografia de capa: Beto Gatti.

Fotografia da 2ª orelha: Ygor Marques.

As ilustrações das páginas 32, 34, 40, 42, 81 a 89, 102, 103, 105 e 106 são de autoria de Carlos Antonio de Petribú da Costa Nunes.

A ilustração da página 117 é de autoria de Lucas Augusto Figueiredo Gesualdi.

Figura I.1

Nádia Figueiredo e João Carlos Assis Brasil ao piano no lançamento de CD *Meu Idioma é o Amor* pela gravadora Biscoito Fino. Teatro XPIInvestimentos, 10/7/2019. Fotógrafo: Daniel Ebendinger.

Figura 3.1

Nádia Figueiredo e violinista Anton Carballo no lançamento do CD *Meu Idioma é o Amor*, pela gravadora Biscoito Fino no Teatro XPIInvestimentos, 10/7/2019. Fotógrafo: Daniel Ebendinger.

Figura 5.1

Dueto com o cantor Daniel na canção “Con te Partirò”. Coliseu de Lisboa, Portugal, 04/05/2017. Fotógrafa: Karin Nagai.

Figura 6.1

Nádia Figueiredo com o violoncelista Márcio Malard, ao fundo, na estreia da turnê *Juntos*, realizada no Brasil, na Cidade das Artes, 25/05/2017. Fotógrafo: Raphael Medeiros Guimarães.

Figura 8.1

Nádia e João Donato na estreia da turnê *Juntos*, realizada no Brasil, na Cidade das Artes, em 25/5/2017. Fotógrafo: Raphael Medeiros Guimarães.

Figura 9.1

Estreia da turnê *Juntos*, com Plácido Domingo Jr., realizada no Brasil, na Cidade das Artes, 25/5/2017. Fotógrafo: Raphael Medeiros Guimarães.

Figura 10.1

Lançamento do CD *Meu idioma é o amor*, pela gravadora Biscoito Fino, no teatro XPIinvestimentos, 10/07/2019. Fotógrafo: Daniel Ebendinger.

Figura 11.1

Gravação da canção *Io ci sarò*, no estúdio Extrabeat Recording C. By Clive Simpson em Roma, Itália. 18/02/2018. Acervo pessoal.

Figura 13.1

João Donato, Nádía Figueiredo e Gilberto Gil, na gravação da canção “A paz”, de autoria dos dois compositores, para o CD *Meu idioma é o amor*, da cantora, lançado pela Biscoito Fino em 2019. Setembro de 2018 no Estúdio Palco. Fotógrafa: Gabriela Perez Cordeiro.

Figura 14.1

Nádía Figueiredo no show de lançamento do seu CD *Meu idioma é o amor*, acompanhada pelo pianista italiano Luca Rasca, pelo violinista Flávio Aldo e pelo violoncelista Alberto Restivo, ambos portugueses, na Casa da Música, no Porto, em Portugal (13/09/2019). Fotógrafo: António Manuel Teixeira.

Figura A.1

Legenda: Autografando o CD *Meu idioma é o amor* após o show de lançamento pela Biscoito Fino. Teatro XPIinvestimentos, 10/07/2019. Fotógrafo: Daniel Ebendinger.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela
Fundação Nacional de Artes – Funarte – e impresso na
Triunfal Gráfica e Editora no segundo semestre de 2021.

“Escrito em linguagem coloquial e espontânea, e relatando as experiências pessoais, boas e ruins, que Nádía Figueiredo vem tendo com o canto, *E por falar em voz...* tem um grande potencial de identificação com o público em geral, e, esperamos, poderá motivá-lo a se interessar pelo estudo da ‘mais gloriosa de todas as artes’.”

(Ricardo Tamura, instrutor vocal no Berlin Opera Academy e primeiro tenor brasileiro a cantar no Metropolitan Opera de Nova York)

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

 PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

ISBN 978-65-5845-006-1

