

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**A FORMAÇÃO [VOCAL]
DO SUJEITO [CONTRATENOR]**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Daniel Torri Souza

Santa Maria, RS, Brasil

2015

A FORMAÇÃO [VOCAL] DO SUJEITO [CONTRATENOR]

Daniel Torri Souza

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de Concentração em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação.**

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Souza, Daniel Torri
A Formação [Vocal] do Sujeito [Contratenor] / Daniel
Torri Souza.-2015.
85 f.; 30cm

Orientador: Marcelo de Andrade Pereira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2015

1. Formação vocal 2. Formação de cantores 3. Formação do
sujeito 4. Contratenor 5. Método autobiográfico I.
Pereira, Marcelo de Andrade II. Título.

© 2015

Todos os direitos autorais reservados a Daniel Torri Souza. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

A FORMAÇÃO [VOCAL] DO SUJEITO [CONTRATENOR]

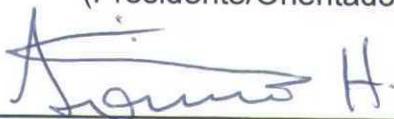
elaborada por
Daniel Torri Souza

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Educação

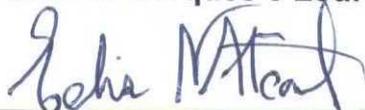
COMISSÃO EXAMINADORA:



Marcelo de Andrade Pereira, Dr.
(Presidente/Orientador)



Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer, Dr^a. (UFSM)



Celina Nunes de Alcântara, Dr^a. (UFRGS)



Cláudia Ribeiro Bellochio, Dr^a. (UFSM)

Santa Maria, 16 de julho de 2015.

Dedico este trabalho a todos os contratenores de todos os tempos.

Que suas vozes sejam cada vez mais ouvidas!

Agradecimentos

Quero agradecer primeiro, à mulher que tudo divide comigo, e me guia em tantos passos na vida, minha amada Zelmielen; nunca poderei agradecer o suficiente, por tanto dar-me, por tanto ensinar-me, por tanto suportar-me. Obrigado, meu amor!

Agradeço imensamente ao meu Orientador (com “O” maiúsculo, mesmo!) Marcelo de Andrade Pereira, por tantas orientações, tantos desafios propostos, tanto me ensinar em cada etapa deste processo; acima de tudo, por toda a generosidade e paciência com meu caminho (per)formativo.

Agradeço a gentileza e presteza das professoras que formaram a banca, Dr^a Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer, Dr^a Celina Nunes de Alcântara e Dr^a Cláudia Ribeiro Bellochio. Todas e cada uma de vocês contribuíram tanto para esse processo, dando-me suporte e preciosos apontamentos para imbuir este trabalho da qualidade que o tema demanda.

Aos meus colegas do Floema, que desde que entrei nesse grupo, acolheram-me e ensinaram-me, caminhando (e dançando!) comigo: Carol, Clarissa, Daniela M., Daniela N., Helô, João, Juliana S., Juliana W., Kiara, Letícia, Márcia, Rogério e Sato.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por, através de seu Programa de Demanda Social, tornar possível tal dissertação, dando sustento a nível prático.

Aos professores Leandro Menezes Faber, Maria del Carmen Macchi Cabrera, Pedro Aurélio Persone, Roberto Henrique Fernandes de Oliveira e Yara Quercia Vieira. Obrigado por ensinarem-me tanto sobre o Canto, sobre o Contratenor, sobre a história da música, sobre a Música.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM, e aos professores do Departamento de Música da UFSM.

Muito obrigado, professora Iara Jacks, por trazer a Educação Musical na Escola (muito antes da lei!) para milhares de adolescentes, ensinando-nos a ouvir e fazer Música!

Aos meus pais, Sergio e Valmira (as primeiras vozes que conheci), e meus irmãos, Adriano e Vanessa. Obrigado por darem-me a vida, e estarem comigo desde o princípio.

A todos os autores que deram rumo e sustentação às minhas ideias (em especial ao Ms. Bruno Thadeu Reis Ramos, pela gentileza e presteza em disponibilizar seu trabalho). A Paul Zumthor (*in memoriam*) pela grandiosidade de sua obra.

Por fim, agradeço também a todos os colegas que sempre contribuíram e contribuem para minha formação.

Music for a while

(for the theatre music to 'Oedipus', 1692)

Music for a while
Shall all your cares beguile.
Wondering how your pains were eased
And disdainingly to be pleased
Till Alecto free the dead
From their eternal bands,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hands.

Henry Purcell (1659 – 1695)

Música por um instante (tradução livre)

(para a música teatral de 'Oedipus', 1692)

Música por um instante
Deve todas as suas preocupações enganar.
Imaginando como suas dores foram aliviadas
E desdenhando de estar satisfeito
Até Alecto libertar os mortos
Das suas faixas eternas,
Até que as cobras caiam de sua cabeça,
E o chicote de suas mãos.

Henry Purcell (1659 – 1695)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

A FORMAÇÃO [VOCAL] DO SUJEITO [CONTRATENOR]

AUTOR: DANIEL TORRI SOUZA
ORIENTADOR: MARCELO DE ANDRADE PEREIRA
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 16 de julho de 2015.

A presente dissertação integra os trabalhos do grupo de pesquisa Floema – Núcleo de estudos em estética e educação - e vincula-se à Linha de Pesquisa Educação e Artes (LP4) do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A pesquisa trata da formação vocal do sujeito contratenor, partindo da discussão acerca do natural e do não natural no uso do falsete e na voz de contratenores, a qual envolve a problemática do trabalho com essa classificação vocal na formação de cantores, especialmente, em cursos de graduação em Música no Brasil. Para tanto, teve como objetivo geral analisar a voz de contratenor e o falsete no que tange à naturalidade e a não naturalidade da voz e suas implicações na formação de cantores. Como objetivos específicos, buscou identificar as razões para que haja resistência ao trabalho nos cursos superiores de Música com a voz de contratenor, bem como conhecer os motivos da resistência ao próprio trabalho com a identificação dessa classificação vocal. A orientação da pesquisa apresenta enfoque qualitativo, baseado na abordagem e método autobiográfico. Os dados constituíram-se de fragmentos da trajetória pessoal e profissional do pesquisador como contratenor. Assim, foi realizada uma apresentação e contextualização histórica acerca da voz do contratenor e do falsete. Para pensar a voz e sua performance, fundamentou-se, principalmente, nos estudos de Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014), que versam sobre a complexa gama de significados e possibilidades da voz. Partindo desses estudos, discutiu-se o que é natural e o que é chamado de não natural na voz, adentrando os conceitos de natureza e cultura tendo por base os estudos antropológicos (LÉVI-STRAUSS, ERIBON, 1990; LÉVI-STRAUSS, 2009; entre outros) e passando por estudos de Looser (2005) e de Linklater (2006 [1976]). Esses estudos, somados aos de diferentes áreas como Música, Fonoaudiologia e outras ciências da voz, possibilitaram compreender as razões pelas quais há resistências à voz de contratenor e ao falsete na voz masculina e a própria identificação dessa classificação vocal nos contextos pesquisados. Nesse processo, problematizou-se também a própria formação vocal de cantores, partindo da compreensão da voz como dimensão subjetiva e constitutiva do sujeito.

Palavras chave: Formação vocal. Formação de cantores. Formação do sujeito. Contratenor. Método autobiográfico.

ABSTRACT

Master Thesis
Postgraduate Program in Education
Federal University of Santa Maria

SUBJECT [COUNTERTENOR]'S [VOCAL] FORMATION

AUTHOR: DANIEL TORRI SOUZA
ADVISOR: MARCELO DE ANDRADE PEREIRA
Date and Place of Defense: Santa Maria, July 16th 2015.

This master thesis integrates the work of the Floema research group - Study Center for aesthetics and education - and is linked to the research line Education and Arts (LP4) Education Program Post Graduate (PPGE) of the Federal University of Santa Maria (UFSM). The research deals with the subject countertenor's vocal formation, based on the discussion of natural and unnatural use of falsetto and countertenor voice, which involves the problem of working with this vocal classification in the training of singers, especially in courses degree in Music in Brazil. To this end, we aimed to analyze the voice of countertenor and the falsetto with respect to natural and non-natural voice and its implications in the formation of singers. The specific objectives sought to identify the reasons why there is resistance to work in higher education courses in Music with the voice of countertenor and know the reasons for resistance to own work with the identification of the vocal score. The orientation of the research presents qualitative approach, based on the autobiographical approach and method. The data consisted of fragments of personal and professional career of the researcher as countertenor. Thus, a presentation and historical context about the countertenor voice and falsetto was held. To think his voice and his performance, it was based mainly on the studies of Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014), which deal with the complex range of meanings and possibilities of the voice. Based on these studies, it was discussed what is natural and what is called unnatural voice, entering the concepts of nature and culture based on anthropological studies (Lévi-Strauss, Eribon, 1990; Lévi-Strauss, 2009; among others) and passing by studies of Looser (2005) and Linklater (2006 [1976]). These studies, added to different areas such as music, speech therapy and other voice sciences possible to understand why there is resistance to the voice of countertenor and male voice and falsetto at the very identification of the vocal classification in the researched contexts. In the process, it also problematized the very vocal training of singers, based on the understanding of voice as subjective and constitutive dimension of the subject.

Keywords: Vocal formation. Singers formation. Subject formation. Countertenor. Autobiographical method.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CE	Centro de Educação
EUA	Estados Unidos da América
FLOEMA	Núcleo de Estudos em Estética e Educação
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
RS	Rio Grande do Sul
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

SUMÁRIO

INTROITUS	13
Delimitação do tema e problema de pesquisa	13
Precedentes musicais.....	15
Eu, contratenor (um eu nesta pesquisa)	18
Os objetivos e a organização da pesquisa	20
I ATO – DOS FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS	22
O método autobiográfico.....	22
Fragmentos autobiográficos	24
Primeiro Fragmento.....	25
Segundo Fragmento.....	26
Terceiro Fragmento.....	27
Quarto Fragmento	27
Fragmentos Polifônicos.....	28
II ATO – DO CONTRATENOR	31
O Contratenor	31
O Falsete	36
III ATO – DA VOZ	43
A voz e sua performance	43
O falsete e a performance [do contratenor]	50
IV ATO – DA FORMAÇÃO [VOCAL] DO SUJEITO	57
A voz e a formação do sujeito.....	57
A formação [vocal] do cantor nos cursos de Música	62
FINALE	70
REFERÊNCIAS	77

INTROITUS¹

Início a apresentação desta dissertação pela delimitação de seu tema e seu problema de pesquisa. Após, narro brevemente a minha trajetória com a música (os meus precedentes musicais) de modo a sublinhar como esse tema se liga à minha trajetória de vida, convocando-me a realizar esta pesquisa.

Para entender um dos pontos principais da pesquisa, o qual diz respeito à questão sobre o que é natural e o que não é natural na voz e o uso de falsete entre contratenores, assim como as implicações que essa questão acarreta para a formação do sujeito cantor, é necessário definir e problematizar o falsete, ligando-o à prática vocal do contratenor. É a partir dessa definição que se faz então possível discutir a voz à luz de Paul Zumthor e outros autores. A seguir, discuto o que é natural e o que recebe a alcunha² de não natural na voz, endereçando a discussão para os contratenores e buscando entender se isso constitui ou não um problema para a formação vocal dos sujeitos cantores que queiram aprender a cantar dessa maneira. Nesse processo, também problematizarei a própria formação vocal de cantores, partindo da compreensão da voz como dimensão subjetiva e constitutiva do sujeito.

Para levar a termo esse plano investigativo, partirei de situações vividas no meu próprio percurso formativo no canto.

Delimitação do tema e problema de pesquisa

A presente dissertação trata da formação vocal do sujeito cantor, partindo da discussão acerca do natural e não natural no uso do falsete e na voz de contratenores, a qual envolve a problemática do trabalho com essa classificação

¹ Do latim *entrada* (FARIA, 1962, p. 522). “Embora uma língua como o latim ligue etimologicamente à boca (*os, oris*) a ideia de “origem”, este orifício significa tanto entrada quanto saída: tudo provém da voz, saída da boca, seja ela concebida como o oposto do exílio ou como o lugar de retorno” (ZUMTHOR, 2010).

² Creio ser bastante adequado o uso dessa palavra, alcunha, significando um apelido que é dado a alguém – normalmente referindo-se uma característica ou um defeito. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=alcunha>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

vocal na formação de cantores, especialmente, em cursos de graduação em Música no Brasil.

Essa problemática se pauta na resistência, apresentada por uma parcela significativa da comunidade acadêmica musical, no desenvolvimento de um trabalho formativo com a voz de contratenor e, principalmente, à utilização do falsete entre cantores do sexo masculino.

No meio acadêmico musical é corrente o argumento de que o uso do falsete traz prejuízos à voz, sendo compreendido como um uso artificial e, portanto, não natural da voz, o qual levaria ao seu subaproveitamento (MARIZ, 2013; SANTANA, 2013). Por esse motivo, o uso do registro de falsete na voz do contratenor é apontado, por vezes, como esteticamente inadequado na formação de cantores. Entretanto, esse argumento é passível de questionamentos, tendo em vista que apresenta equívocos fundacionais, baseados tanto em tratados de canto que divergem quanto ao uso do falsete, como também, da constituição de performances de gênero³ que se encontram embutidas nas performances vocais. A rigor, homens cantores não deveriam alcançar ou utilizar extensões vocais femininas.

Essa resistência ao trabalho com o falsete e a voz de contratenor (SALOMÃO, 2008), a qual encontra campo fértil em cursos superiores de Música, tem provocado lacunas na formação vocal dos cantores, ao passo que desconsidera séculos de história da música, bem como uma forma de prática vocal que remonta às origens da voz cantada (GILES, 2005). Contudo, o problema é mais profundo e ignora a dimensão da voz como sendo a expressão de um conjunto de marcadores de diversas naturezas. Nesse sentido, a voz não é somente veículo da palavra ou, no caso do canto, da música em si, ela traz consigo marcas que identificam e situam o sujeito em um determinado contexto histórico-cultural.

Nesse sentido, a presente investigação entende que a formação de cantores, dentre desses o contratenor, não abrange apenas o trabalho com uma série de técnicas, repertórios, etc., tampouco se limita ao trabalho no registro do falsete, mas consiste na formação do sujeito cantor propriamente dito. Discute-se, portanto, aqui a dimensão subjetiva da voz, partindo do canto e da voz de contratenor como constitutivo do sujeito e de sua expressão.

³ Performance de gênero é assumir um comportamento perante o mundo, relacionando a binariedade de gênero (masculino/feminino) ao comportamento que apresentamos. É apoiada num contexto cultural, onde se busca incluir os sexos em um gênero determinado (BUTLER, 2013).

Precedentes musicais

A figura do contratenor insere-se em minha trajetória acadêmica muito tempo após o início de minhas práticas musicais. Quando de minha muda vocal⁴ percebi a perda do instrumento lúdico que me acompanhava: em um dia, imitava sons de animais, fazia o uso de recursos da minha voz infantil para obter diferentes timbres e sonoridades, cantar; em seguida, tive de me acostumar a conviver com outro instrumento, com características e significações diversas daquelas às que eu era acostumado (incluindo aí a incursão do meu corpo no universo adulto, por força dos hormônios de crescimento). Esse novo “instrumento”, pós muda vocal, pareceu-me, por muito tempo, inadequado para a prática do canto afinado. Descobri empiricamente, o uso do falsete⁵, ignorando-o inicialmente como recurso “sério” de prática musical.

Depois de ver na televisão, nos idos de 1993 ou 1994, uma entrevista e videoclipe com o cantor brasileiro Edson Cordeiro, conheci o significado do termo *contratenor*, sem, no entanto, compreender suas possibilidades de execução ou particularidades técnicas.

Quando ingressei no curso de Licenciatura Plena em Música na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no ano de 1997 – o qual transferi para Música: Bacharelado em Canto, em 2001, finalizando em 2008 – por meio do estudo da disciplina de História da Música, é que fui tendo um contato mais próximo com as definições e possibilidades interpretativas dessa classificação vocal.

Dos primeiros cantores que ouvi, identificando-os como contratenores, lembrei-me de Ney Matogrosso, Edson Cordeiro, Paulo Abel do Nascimento, José Lemos (esses quatro primeiros, de nacionalidade brasileira), Drew Minter (Estados

⁴ Muda vocal é um fenômeno fisiológico em que a laringe, que é praticamente igual em ambos os sexos até a adolescência, onde, graças à profusão de hormônios desta época, aumenta seu tamanho, principalmente nos indivíduos do sexo masculino (CÂNDIDO, 1999). “A muda vocal é de suma importância nos estudos da voz, pois é um processo complexo, em que há mudança na estrutura laríngea, transformando uma voz infantil em uma voz adulta, e esta se torna completamente diferente da anterior, principalmente nos meninos” (PACHECO, 1999, p. 16).

⁵ Falsete é uma divisão do Registro Vocal. “Registro vocal é uma série de tons homogêneos que se refere a regiões perceptualmente distintas da qualidade vocal, sendo independentes da frequência do tom emitido. São divididos basicamente em fry, modal (subdividido em peito, médio e cabeça) e falsete” (CRUZ; GAMA; HANAYAMA, 2004, p. 423).

Unidos da América), René Jacobs (Bélgica), Derek Lee Ragin (Estados Unidos da América) e Andreas Scholl (Alemanha).

Causou-me impacto nessa classificação vocal a atuação do contratenor bageense José Lemos, que se apresentou em recital no Museu de Arte de Santa Maria, em 19 de junho de 1997, como parte de uma série de recitais que fez pelo Rio Grande do Sul (RS) antes de se radicar nos Estados Unidos da América (EUA). Foi o primeiro contratenor que vi cantar ao vivo.

Ney Matogrosso é figura bastante conhecida no cenário nacional, a qual escuto e vejo desde minha infância na televisão, em rádio e outros meios. Acompanho esse cantor da Música Popular Brasileira desde a época em que integrava a banda “Secos & Molhados”, até partir para a carreira solo. Edson Cordeiro, também conhecido através da televisão, é por mim acompanhado por meio de registros fonográficos, sendo o primeiro cantor que identifiquei como contratenor. O soprano⁶ Paulo Abel do Nascimento veio-me por intermédio do filme “Ligações Perigosas”, do diretor Stephen Frears⁷, no qual ele representava um *castrato*⁸ (Paulo Abel representava, no filme, o que se poderia denominar um “*castrato* endocrinológico”, quando a ação dos hormônios do crescimento não desenvolveu a voz, característica sexual secundária).

Estimulado por colegas do curso de Música – Bacharelado em Canto, que haviam me dito que poderia cantar com o uso da técnica do falsete, fui conversar com o professor do Bacharelado em Canto da UFSM. Após um teste para avaliar as possibilidades de minha voz, comecei a ter aulas com ele, inicialmente de maneira extracurricular, depois como disciplina complementar do curso. Posteriormente,

⁶ Soprano são cantores masculinos adultos com voz singularmente muito aguda. Muitos nunca tiveram a “quebra” da voz. Costumam cantar árias de soprano ou papéis de soprano *castrati* (BETTHAUSER, 1995). Será abordada no I Ato – O Contratenor tanto a voz de soprano quanto a de *castrato* endocrinológico.

⁷ Baseado no livro *Les liaisons dangereuses*, do autor francês Pierre Choderlos de Laclos, o filme estadunidense tem direção de Stephen Frears, e se passa na França de 1788. Na história, a Marquesa de Merteuil (vivida por Glenn Close) pede que o conquistador Visconde de Valmont (John Malkovich) seduza a jovem inocente Cecile (Uma Thurmann), prometida em casamento ao ex-amante da Marquesa (do qual ela quer se vingar). O Visconde, no entanto, tem como alvo conquistar Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer). Começam, então, uma série de jogos de sedução, traição e poder em que a Marquesa e o Visconde manipulam as outras personagens em favor de seus desejos e estratégias (LIMA, 2013).

⁸ *Castrato* era um cantor adulto masculino com voz muito aguda devido à castração. Os meninos cantores que mais tinham destaque vocal, passavam pela castração antes da puberdade. Os *castrati* tiveram papel fundamental na ópera italiana dos séculos XVII e XVIII, inclusive pelo seu método de canto virtuoso: no seu apogeu, estavam entre os mais populares e bem-pagos musicistas na Europa. Desapareceram da ópera (mas não da música feita nas igrejas) em 1830. Era usado frequentemente um eufemismo para *castrato* no séc. XVIII: ‘musicista’ (ROSSELLI, 1994, grifo nosso).

prestei prova para estudar canto no curso de Música da UFSM, no qual me formei sob a orientação desse mesmo professor.

Ao começar a estudar canto, as primeiras gravações de referência para estudar o repertório que eu próprio cantaria foram do estadunidense Drew Minter. Dessa mesma época, escutava o belga René Jacobs, que além de cantar também regia e ainda rege várias orquestras, sendo até hoje uma referência em repertório de Música Antiga; vale assinalar, ainda, que Jacobs ensina na *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça), uma das mais importantes escolas de Música Antiga, onde ministrou aulas para o alemão Andreas Scholl, hoje um dos mais requisitados cantores desse registro vocal. O estadunidense Derek Lee Ragin foi, por sua vez, a voz de contratenor, digitalmente mixada à voz da soprano polonesa Ewa Malas-Godlewska que simulou a voz do *castrato* Farinelli (Carlo Broschi), no filme “Farinelli, *Il Castrato*” (1994), do diretor Gérard Corbiau, que retrata a vida do mais famoso cantor a sofrer a castração.

No ano de 2002, fui a Juiz de Fora – MG, para participar do XIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, onde tive contato com outros alunos de canto, contratenores, e com um professor de canto barroco, também contratenor. Já nessa época, pude perceber variados posicionamentos – deles mesmos e de outros alunos e professores de outras classificações vocais – em relação aos contratenores – os quais giravam em torno, sobretudo, de questões de gênero.

A maior parte do curso de canto eu fiz como contratenor, embora tenha me formado com outra classificação vocal (foi necessário o uso de meu registro de voz natural⁹ para o desenvolvimento técnico mais adequado e imediato dentro do curso, conforme julgado por professores à época). Entretanto, meu objetivo sempre foi retornar ao estudo do canto como contratenor, como o faço atualmente.

No decorrer de minha trajetória no estudo da voz, seja nos cursos, *masterclasses*, palestras que frequentei, seja em aulas no curso superior, deparei-me com diversas situações em que alunos e mesmo professores de música, inclusive de canto, apresentavam informações e ideias preconcebidas ou desconstruídas a respeito da técnica ou da própria figura do contratenor.

⁹ Voz natural é um termo popular para voz modal, que é outra divisão do Registro Vocal (CRUZ; GAMA; HANAYAMA, 2004). Utilizarei, daqui por diante, o termo voz modal, em função da temática apresentada na pesquisa. O termo voz natural será usado no intuito de problematização.

A despeito das questões técnicas, que têm diversas fundamentações e interpretações, cada uma com suas discussões estilísticas e de escolas (escolas aqui significando as correntes ou linhas de estudo do canto, como, por exemplo, a germânica e a italiana), chamaram-me a atenção os posicionamentos a respeito da própria figura do contratenor e da maneira como os professores de canto daqui e de acolá encaravam tal figura.

Eu, contratenor (um eu nesta pesquisa)

A minha relação com a voz de contratenor começa com o canto em falsete. Quando adolescente, escutava bandas de rock, em que os vocalistas usavam fartamente esse registro vocal; na música popular é notável, com efeito, como se pode ficar passeando entre falsete e voz modal sem grandes críticas quanto a isso. Sempre gostei também, desde criança, como citei anteriormente, do cantor da Música Popular Brasileira Ney Matogrosso, que tem a voz modal muito aguda e também usa o registro de falsete (além de ser bastante performático em seus shows).

Quando decidi estudar canto, quis começar os estudos como contratenor, e não com a minha classificação de voz supostamente natural. O repertório mais usual desta voz é o da Música Antiga¹⁰ (termo que compreende os períodos da história da música ocidental: Idade Média, Renascença e Barroco). Desses, o que mais me chama atenção é o repertório do período Barroco. Ao cantar com esse registro vocal, sentia-me como que “eternamente jovem”; sentia-me diferente da grande maioria dos homens da minha faixa etária. Sentia-me assim inicialmente, porque a minha voz de falsete lembrava a “voz perdida” dos meus tempos de infância; posteriormente, com o cultivo da minha voz voltado para o canto lírico, e após ouvir via mídias de vídeo e áudio, mas também apresentações com contratenores ao vivo, verifiquei que minha voz de falsete tinha uma timbrística e uma colocação vocal que

¹⁰ O princípio do resgatar da Música Antiga – música medieval, renascentista e barroca, foi no século XIX, quando Félix Mendelssohn Bartholdy regeu a Paixão Segundo São Mateus de Johann Sebastian Bach, em 1829. Isto tomou grande vulto na Europa, num movimento que teve crescimento expressivo nas últimas décadas do nosso atual período, e que trouxe à tona uma herança musical esquecida, e que veio a ser transmitida para além de suas fronteiras. No Brasil, teve início com imigrantes europeus no fim da década de 1930, fazendo hoje parte da vida musical brasileira. Em nossos grupos nacionais, teve ressaltado o aspecto leve e vivo, com uma ludicidade própria do repertório antigo (AUGUSTIN, 1999).

entraria nessa categoria *sui generis* da classificação vocal. Hoje, sinto que cantar desse modo está ligado a questões de estética musical, onde posso “adentrar” uma outra época, com sonoridades próprias da Música Antiga. Ressalvo que, embora prefira esse repertório, não limito minha voz de contratenor a ele; assim como creio que ninguém deva limitar a sua voz a um repertório específico de uma classificação vocal.

Nos cursos, *masterclasses* e oficinas de canto que participei, quase sempre fui questionado por cantar com a voz de contratenor e não de barítono, meu registro de voz modal. Foi-me sugerido que deveria cantar com minha voz modal, porque seria mais “fácil” de trabalhar tecnicamente, e, também, porque teria um campo de atuação profissional mais amplo (a voz de contratenor tinha e ainda tem um campo de trabalho muito restrito no Brasil – problema que é geralmente apontado por todos os que fazem música erudita, seja instrumental, seja vocal de qualquer classificação). Mas, afinal, por que estudar com esse registro, que desperta opiniões diversas e posicionamentos que demonstram, muitas vezes, forte resistência a trabalhar com esse registro de voz aqui no Brasil?

Ao recordar-me dos caminhos muitas vezes tortuosos nessa prática vocal, lembro-me de algumas passagens que me levam a discursos – entendidos como formas de subjetivação e pensamento – imediatamente ligados a conceitos sem embasamento na literatura – e, por conseguinte, de preconceitos. Sobre isso discorrerei mais nos *Fragmentos Autobiográficos* que apresento no *IATO*.

Frente a esses vários discursos, alguns que considereii limitadores, decidi deter-me em alguns aspectos retirados desses explícitos ou (não tão) implícitos enunciados, situando-me nesses problemas que congregam aspectos técnico-musicais, com elementos culturais e de identidade, tendo como centralidade a voz.

Ainda cabe ressaltar que, anteriormente, usei o termo popular “voz natural” para designar voz modal. Porém, vem-me a pergunta: o que é natural? Por que se diz que o registro de contratenor é “artificial” (ou qualquer outro termo que o valha, como “não natural”)? Seria o uso do “natural”, em detrimento ao “não natural” algo de cunho pejorativo, uma tentativa de tornar o canto de um contratenor inferior ao de uma voz dita natural?

É necessário salientar, não obstante, a pertinência desta dissertação, visto a escassez de pesquisas acerca dos contratenores e da voz de contratenor, o que torna esta uma tentativa importante para elucidar questões desse universo ainda

pouco conhecido no Brasil; embora haja um crescente interesse sobre as questões referentes a essa classificação vocal, há predominância do senso comum sobre um conhecimento teórico embasado, o que produz os discursos e posicionamentos os quais me referi e que pretendo traçar reflexões, principalmente, no âmbito da voz em sua relação com a formação do sujeito contratenor.

Os objetivos e a organização da pesquisa

A presente pesquisa teve como seu principal objetivo analisar a voz de contratenor e o falsete no que tange à ideia de naturalidade e a não naturalidade da voz e suas implicações na formação de cantores. Como objetivos específicos, buscou-se identificar as razões para uma possível resistência ao trabalho nos cursos superiores de Música com a voz de contratenor, bem como conhecer os motivos dessa resistência ao próprio trabalho com a identificação dessa classificação vocal nos cursos superiores de Música.

A dissertação está organizada em quatro *Atos*, fazendo alusão à forma estrutural de uma ópera, gênero musical no qual a figura do contratenor, destacado por sua voz cultivada para o desenvolvimento do canto lírico¹¹, tem um forte espaço de atuação.

No *I ATO*, abordo o aporte metodológico da pesquisa e trago fragmentos de minha trajetória como aluno de canto e contratenor em formação, a partir dos quais emergem questões sobre o uso da voz “natural” e a “não naturalidade” do uso do falsete e da voz de contratenor. No *II ATO*, discorro sobre a voz de contratenor e sobre o falsete, enfatizando aspectos fisiológicos, técnico-musicais e históricos. No *III ATO*, verso sobre a voz, a qual está no centro das discussões sobre a classificação vocal que investigo. Para tanto, abordo, principalmente, suas modalidades falada (dito) e cantada (canto melódico), tal como a classifica Zumthor (2010), buscando compreender, a partir de um olhar inter e multidisciplinar, sua função, presença, potencialidade. Ainda nesse Ato, busco entender a voz natural e não natural em diferentes perspectivas. No *IV ATO*, problematizo a formação vocal como formação do sujeito, e a formação vocal nos cursos superiores de Música.

¹¹ “No canto lírico utiliza-se o registro vocal modal e o falsete” (CRUZ; GAMA; HANAYAMA, 2004, p. 423).

Concluo minha dissertação com o *FINALE*, assim como acontece o encerramento da Ópera, discorrendo sobre o que foi apresentado e as contribuições do estudo realizado, apresentando ainda temáticas que creio mereçam ser exploradas em pesquisas futuras.

I ATO – DOS FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS

Nesse primeiro Ato, discuto o aporte metodológico da pesquisa, de enfoque qualitativo, baseado no método autobiográfico; trago quatro fragmentos de minha trajetória como aluno de canto e contratenor em formação das quais emergem questões sobre o uso da voz “natural” e da “não naturalidade” do uso do falsete entre os homens e a voz de contratenor.

O método autobiográfico

Ao buscar uma coerência epistemológica e condizente com a temática investigada, a orientação de minha pesquisa apresenta enfoque qualitativo, baseado na abordagem e método autobiográfico. A opção pelo método autobiográfico se fundamentou na necessidade de trazer a narrativa como forma de comunicação e de produção de conhecimentos acerca do vivido por intermédio do diálogo do tema investigado com o referencial teórico. Essa abordagem, como a própria palavra “autobiografia” sugere, une o eu (auto), a vida (bio) e a escrita (grafia), ou seja, a escrita autoral de uma história de vida, seja ela completa, seja em fragmentos – tal como proponho nesta pesquisa.

Assim, a abordagem autobiográfica tem como foco o ato de biografar, entendendo-o como o processo no qual “os indivíduos dão forma às suas experiências e sentido ao que antes não tinha” (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 371). Parto, pois, do pressuposto que é por intermédio do ato de biografização que nos é permitido conhecer os percursos formativos e os processos nos quais as pessoas vão se constituindo como sujeitos que pensam e agem, tomados de igual modo como agentes-pacientes de seus próprios processos.

A centração no indivíduo como agente e paciente, agindo e sofrendo no seio de grupos sociais, conduz cada vez mais a se investigar em educação a estreita relação entre aprendizagem e reflexividade autobiográfica. Sendo essa última considerada enquanto capacidade de criatividade humana para reconstituir a consciência histórica das aprendizagens realizadas ao longo da vida. (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 372).

Tendo como centralidade o sujeito/indivíduo que se narra, a abordagem autobiográfica sublinha a subjetividade que envolve o processo de escrita e que impõe singularidade ao trajeto de vida de uma pessoa. Nesse sentido, a narrativa apresenta-se como o “[...] reflexo da maneira como o caminho percorrido foi compreendido, a formação definida e o processo interpretado” (DOMINICÉ, 2010, p. 213).

É importante salientar que esse caminho percorrido na narrativa não se dá de forma linear, pois quem conta o faz conforme lembra ou associa os fatos vividos, assim como ordena a partir do que considera relevante narrar e destacar de sua história. Desse modo, aquele que viveu a história organiza-a e dá maior ou menor relevo a partes de sua trajetória movido por uma racioafetividade, entendendo que “a razão e a emoção estão entrelaçadas em nossas ações” (BAGGIO; OLIVEIRA, 2008, p. 137). Essa racioafetividade expressa a subjetividade envolvida no processo de narrar-se, tornando a sua história viva, com uma organicidade imanente dos seus próprios caminhos.

A partir dessa abordagem, no processo de autonarrar-se, “a pessoa parte dos sentidos, significados e representações que são estabelecidos à experiência. A arte de narrar, como uma descrição de si, instaura-se num processo metanarrativo porque expressa o que ficou na sua memória” (SOUZA, 2006, p. 104). Ao expressar, os fatos vividos são reconstruídos, desconstruídos, reinventados e refletidos, promovendo um conhecimento de si e do vivido. Nesse sentido, “[...] a escrita autobiográfica como prática de formação não se reduz à evocação de uma trajetória, mas considera o trabalho biográfico como ação heurística, constitutiva da constituição do que se sabe sobre si” (PASSEGGI; SOUZA; VICENTINI, 2011, p. 381).

Desse modo, ao entender que a narrativa, como expressa Benjamin (1985, p. 205), é “[...] uma forma artesanal de comunicação”, busquei apreender e comunicar, de minha trajetória, vivências do passado e presente, as quais focalizam e problematizam o tema investigado, bem como conduzem à compreensão do meu ser contratador e de como se deu a minha trajetória como aluno, músico, professor. Faço isso narrando-me. Como observa Louro, Teixeira e Rapôso (2014),

Esta dinâmica de recontar o vivido para localizar novas aprendizagens não só no acúmulo do passado, mas na reflexão sobre os momentos presentes, destaca a relevância de uma abordagem que leva o desenrolar do tempo

em forma de narrativa como perspectiva para a contextualização de novas aprendizagens. (LOURO; TEIXEIRA; RAPÔSO, 2014, p. 20).

Além disso, destaco uma fala, que inscrita no contexto da abordagem autobiográfica, reflete um pouco da forma como penso o porquê do que pesquiso o que pesquiso.

Sendo assim, *penso que pesquiso o que pesquiso*, porque desde... Não sei quando isso começou... Aprendi que é preciso manter um pé nas coisas sutis do mundo que nos afeta – as intuições primeiras – e o outro, ancorado na objetividade, para dar conta destas em direção ao mundo dos saberes científicos – as problematizações teóricas. Os dois pés precisam manter um mesmo ritmo para unirem a pessoa e o pesquisador, pois quem produz sentido são as intimações da pessoa revestido do profissional que a habita, e vice-versa. (PERES, 2011, p. 174, grifos da autora).

Penso que a autobiografia teve lugar, então, em minha pesquisa para conduzir o que, por que e como pesquisar – por meio da minha voz –, a trajetória de um contratador e como algumas vivências propulsionaram esta pesquisa, ligando-se às vozes-ecos dos autores que operam em prol do que problematizo aqui.

Fragmentos autobiográficos

Com base na abordagem autobiográfica, os dados da pesquisa constituem-se a partir de fragmentos de minha trajetória pessoal e profissional como contratador (estudante e músico).

Faço uso de fragmentos, aqui nesta dissertação, entendendo-os como unidades, cada uma com um significado próprio, as quais trazem, por meio do sujeito que é comum a essas situações adversas narradas, as vivências dentro de um processo de busca da formação como contratador. Nesse sentido,

Os fragmentos não consistem em partes isoladas, nem mesmo num mero agregado, mas para eles deve ser *buscada* uma unidade, *forjada* uma totalidade, *construído* um sistema. O fragmento só existe como parte de um todo, o qual não pode ser completamente determinado. (FREITAS, 2011, p. 4, grifos do autor).

Tais fragmentos, dentro dessa abordagem autobiográfica, buscam acessar elementos presentes em minha trajetória, que constituem exemplos da problemática

instituída por várias manifestações contrárias ou resistentes à prática vocal que descreverei.

Assim, por meio da narrativa de fragmentos da minha trajetória formativa com o canto, entendo que ocupo a posição de narrador, como sendo aquele sujeito que “[...] retira da experiência o que ele conta; sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes [leitores]” (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Nesse contexto, como narrador, compartilho fragmentos autobiográficos de minha trajetória, os quais abordam situações vividas no curso de Bacharelado em Música, em festivais de música e em uma oficina. Nessas situações, organizadas em quatro fragmentos, emergiram as questões que problematizo nesta dissertação, sobre o “natural” e o “não natural” no uso do falsete e na voz de contratenor.

Primeiro Fragmento

No curso de Bacharelado em Canto, temos diferentes disciplinas que envolvem o estudo do canto. Uma delas ocorre individualmente, enquanto que outras, coletivamente. Num dado momento, durante um ensaio em uma aula coletiva de canto, deparei-me com um colega que ainda não havia me ouvido cantar, salvo em conjunto de vozes (onde dificilmente pode-se, inicialmente, discernir de quem é a voz de cada cantor). Quando o professor passou somente a minha voz, continuei cantando, preocupado em seguir suas orientações musicais. Quando me dei por conta, todos riam diante do olhar de explícito estranhamento/curiosidade que esse meu colega fazia diante de minha execução vocal. O professor parou tudo, e pôs-se a explicar ao meu colega o que era minha voz, como eu fazia, de onde vinha essa prática. Lembro-me da pergunta dele, “e pode isso?”, – seguida de mais risadas, no clima descontraído que se criou na aula. O professor respondeu que sim, que era perfeitamente normal, contextualizando histórica e culturalmente a voz do contratenor.

Certamente, em muito contribuiu para o sentimento de estranheza do colega o fato de ser eu o único a cantar com esse registro vocal nessa região do Brasil. Era, pois, uma novidade aos seus ouvidos que alguém pudesse cantar daquela maneira. Contribui, também, para o seu estranhamento o fato de não haver no Brasil muitas referências sobre o contratenor e o registro de falsete nos livros de técnica vocal,

nem nas próprias aulas de canto – quando então as vozes são classificadas. Penso que tudo isso se soma a essa ideia de estranheza quando alguém se encontra numa classificação alheia ao que comumente os alunos de canto conhecem.

Segundo Fragmento

Sempre busquei participar de eventos nos quais pudesse aprender mais sobre música e, principalmente, desenvolvendo a minha voz de contratenor. Foi com essa intenção que participei de uma oficina de canto, nos idos de 2000, realizada em outro estado, durante um festival de música antiga. No primeiro dia de oficina, a ministrante explicou sobre questões de anatomia e fisiologia, para a emissão da voz cantada. Após isso, escutou a voz de cada aluno da oficina cantando. Ao ouvir-me cantar, logo me mandou trocar a oficina (lembro bem do imperativo: “vai, vai, vai”), ir ter aula com um colega dela, porquanto ela não se sentia à vontade para trabalhar com este tipo de voz, embora tivesse trabalhado no passado.

A ministrante da oficina explicou ter buscado, quando trabalhou com um contratenor no passado, informações de como trabalhar com tal classificação vocal junto a colegas da Europa e dos EUA; isso foi feito, segundo a mesma, para que ela pudesse, naquele momento, ter uma ideia de como orientar vocalmente o rapaz (que hoje em dia tem a carreira consolidada, atuando em todo o país), todavia, achava que não poderia me ajudar. Fui então ao outro professor, mas não foi possível trocar de oficina, ao que me resignei a assistir ao resto das atividades do festival.

Ao conversar com outros participantes, percebi que eles tiveram estranhamento e dúvida sobre aquela atitude da professora que ministrou a oficina quanto a mim. Fiquei me questionando se minhas qualidades vocais seriam inferiores ao nível dos demais participantes, mas percebi que alguns possuíam nível bem mais iniciante no estudo do canto do que eu apresentava; pensei se o fato de eu ser contratenor seria de alguma forma mais complicado de trabalhar que as “vozes normais”. Senti-me, em suma, inseguro pela rejeição diretamente ligada à classificação vocal que apresentei.

Até hoje essa vivência repercute em mim, e fico pensando se outros que vem a estudar como contratenores não passam ou passaram por situações semelhantes, onde sofrem por barreiras impostas à sua prática vocal. E, até mesmo, se isso pode levar a desistirem de cantar como contratenores.

Terceiro Fragmento

No curso de Bacharelado em Canto, na UFSM, vivenciei diferentes situações em que recebi críticas veladas quanto a cantar com a voz de contratenor, uma delas me marcou de maneira significativa. Essa crítica foi bem direta e me afetou profundamente. Ela partiu de um professor do curso de Música que emitiu a seguinte fala sobre o contratenor: “ainda bem que você parou com aquela *frescura* de cantar como contratenor” – ao que retruquei não ter parado, apenas protelado esse desejo (cantar como contratenor).

Com efeito, antes disso eu já havia sido *fortemente* aconselhado por ele a desenvolver minha voz “natural”, se por ventura eu quisesse realmente seguir no canto. Essa fala se deu durante uma conversa privada, logo após uma aula, onde o professor tinha o intuito de me orientar sobre a minha prática vocal, e meus estudos no curso de música, principalmente. A própria decisão de estudar exclusivamente com minha voz modal durante uma parte do meu curso de canto deveu-se à influência desse mesmo professor.

Estranho como, ao sair da sala, após esse comentário do professor – o qual achei um tanto extremo – não me dei por conta da real dimensão do mesmo. Ao classificar como *frescura* tal prática vocal, ele estaria negando e atacando todo um contexto histórico e estético, de maneira preconceituosa e sem o devido cuidado. Vejo que, se a intenção foi, de alguma maneira, me aconselhar de modo construtivo, isso se desfez em meio ao ataque ao sujeito contratenor.

Quarto Fragmento

Mais recentemente, realizei uma oficina de técnica vocal para coros na UFSM. Nessa oficina, foram explicadas teoria do canto, fisiologia e anatomia vocal, passando depois a práticas de respiração, aquecimento vocal, para então aplicarmos tudo em músicas cantadas pelos naipes. As práticas eram todas em conjunto, a ministrante trabalhava o grupo inteiro, ou com as vozes divididas em quatro naipes – sopranos, contraltos, tenores e baixos (os naipes em que predominantemente são organizados os coros). No final do curso, uma explicação levantou a questão da classificação vocal, onde resolvi perguntar sobre os

contratenores e o falsete, já que eu havia comentado usar o falsete, como contratenor.

A ministrante aconselhou-me, então, a trabalhar com a minha voz “natural”, dizendo que cantar com o falsete poderia trazer malefícios para a minha voz, e disse¹²: “eu vejo que tem muita gente cantando por aí assim, mas que deveriam trabalhar com suas vozes mesmo: soariam muito mais bonitas e seriam melhor aproveitadas”. Resolvi não levantar muitos argumentos contrários, só escutar o que ela aconselhava, tanto por estar no fim da oficina, com curto tempo para debate, como também por sentir que não seria a melhor hora e local para tal colóquio, ainda mais por estar fazendo como ouvinte (senti-me desconfortável para expor minhas ideias/estudos) a oficina, que não tratava tanto desse assunto quanto mais de técnica vocal para coro em termos gerais. Ademais, haveria uma recepção pouco favorável a uma fala contrária, já que ela estava com ideias fundamentadas no falsete como algo não natural.

Diante desse fato, senti-me bem diferente do que no passado, quando havia estado inseguro nessas situações. Propositadamente, decidi não entrar em enfrentamento, pois penso que meus estudos sobre contratenores e minha própria pesquisa de mestrado proporcionaram-me a segurança e tranquilidade de separar a empiria esvaziada, da prática embasada por estudos que é apresentada pelos autores a quem recorro. Acredito que esses saberes podem vir a dirimir tais confusões no futuro, e que contratenores em formação podem ter um cenário mais acolhedor para suas práticas vocais, dentro e fora da academia.

Fragmentos Polifônicos

Os fragmentos que narrei evocam cenas nas quais a voz de contratenor causou estranhamento (primeiro fragmento), inexperiência e insegurança com o trabalho com esse tipo de voz (segundo fragmento), preconceito (terceiro fragmento) e visão distorcida ligada à possibilidade de prejuízo vocal (quarto fragmento). Esses fragmentos juntos configuram um quadro que pode estar contribuindo para limitação

¹² Conforme ficou registrado em minha memória.

e o afastamento da formação de contratenores no contexto musical brasileiro, sobretudo o acadêmico.

Em meu percurso formativo, em função de situações como as desses fragmentos, apresentados nesta pesquisa, peguei-me pensando, muitas vezes, se posso, se devo, cantar como contratenor, ou se me deixo render aos julgamentos de outros que me dizem o que posso ou devo fazer. Muitas vezes perguntei-me se minha voz modal (“natural”) podia/devia ser usada lado a lado com meu falsete; quando perguntei a outros, muitos não souberam responder, outros prontamente responderam-me: “a tua voz mesmo” (referiam-se ao registro modal) “é o melhor para ti, pois é teu registro natural”. Mas, para mim, toda voz que eu fazia cantar (todos os meus registros) era e é natural.

Junto aos meus fragmentos, trago também a realidade vivida por Thoresen¹³, contratenor solista e professor de canto nos EUA, conforme ele expôs em sua tese de doutoramento, com elementos comuns aos que vivi/vivo.

Em minhas primeiras experiências como um contratenor, foi-me dito por vários professores que eles não iriam me aceitar em seus estúdios, porque eles não sabiam como ensinar contratenores. Foi posteriormente negada a minha admissão para mais de uma escola de música em universidades por causa disso. Duas dessas instituições foram muito longe ao observar que eles iriam reverter suas decisões de admissão se eu concordasse em iniciar os estudos como um barítono ou tenor. Embora o resultado foi, em parte, um ego danificado, a minha determinação para aprender e ser ensinado principalmente como um contratenor cresceu. Eu continuei as audições. Eu fui finalmente admitido em um programa de voz em uma universidade e autorizado a estudar como um contratenor. No entanto, eu dei muito crédito ao que tinha sido dito a mim por outras escolas e, posteriormente, meu treinamento vocal se aproximou da graduação com equívocos filosóficos sobre contratenores e produção vocal. (THORESEN, 2012, p. 1, tradução nossa¹⁴).

Thoresen, mesmo em outro país (EUA), também encontrou muitas barreiras e dificuldades em seu percurso na busca pela formação como contratenor. Essas barreiras e dificuldades trouxeram implicações para a sua formação enquanto cantor

¹³ Disponível em: <<http://www.peterthoresen.com/>>. Acesso em: 7 jun. 2015.

¹⁴ “In my early experiences as a countertenor, I was told by several teachers that they would not accept me into their studios because they did not know how to teach countertenors. I was subsequently denied admission to more than one university music school because of this. Two of these institutions went as far as to note that they would reverse their admissions decisions if I agreed to instead begin studies as a baritone or tenor. Although the result was, in part, a damaged ego, my determination to both learn and be taught primarily as a countertenor grew. I continued to audition. I was ultimately admitted to a university voice program and allowed to study as a countertenor. However, I gave too much credence to what I had been told by the other schools and subsequently approached my undergraduate vocal training with philosophical misconceptions about countertenors and vocal production”.

e em seu desenvolvimento vocal como um todo, tendo-o marcado a tal ponto que nem saberia identificar a sua amplitude. Isso me leva a questionar: quantos outros cantores não devem ter vivido situações que se aproximam a que vivemos? E quantos outros desconhecem a possibilidade de cantar como contratenores devido à resistência ao ensino desse tipo de voz em diferentes espaços pedagógico-musicais?

Fazer um estudo que buscassem entender sobre essa problemática, investigando alunos e professores de canto, poderia ser muito relevante para conhecer a proporção do impacto que a resistência com o trabalho da voz de contratenor têm tido sobre a formação de cantores no Brasil. Julgo igualmente importante e necessário contextualizar historicamente, bem como aprofundar o estudo sobre a voz de contratenor e o uso do falsete, de modo a problematizar a questão da naturalidade e da não naturalidade que os envolvem, por isso, debruço-me nesse último ponto na presente dissertação.

II ATO – DO CONTRATENOR

Nesse Ato, ao buscar aprofundar conhecimentos acerca do contratenor e do falsete, discorro sobre seus significados, contextualizando-os historicamente, de modo a apresentar e discutir o objeto/tema da pesquisa.

O Contratenor

Contratenor é um homem adulto cantor que usa, basicamente, o registro do falsete para emitir seu canto. “Contraltos masculinos ou contratenores usam somente esse método de produção da voz” (RANDEL, 2001, p. 298, tradução nossa¹⁵). Serra (2008) nos diz que “historicamente, os termos *contralto* e *contratenor* parecem intercambiáveis, ainda que haja alguma base para a ideia de que o contratenor canta sem a ruptura do falsete que caracteriza o contralto” (SERRA, 2008, p. 185, grifos do autor, tradução nossa¹⁶). Trago ainda a definição de que “um ‘contratenor’ refere-se a um homem adulto que nunca sofreu castração, e que canta principalmente na faixa de contralto com um falsete bem desenvolvido, ou com uma voz de cabeça incomumente aguda e com timbres leves” (FOX, 2003, p. 3-4, tradução nossa¹⁷).

Provavelmente, desde que se começou a cantar, foi ouvida tal voz. Como bem destaca Giles (2005, p. 1, tradução nossa¹⁸) o “contratenor, ou contralto (masculino, é claro), é uma parte inseparável da maioria da música antiga. Suas origens são antigas: o registro baseado no ‘falsete’ tem sido usado desde o começo da raça humana”.

¹⁵ “Male altos or countertenors use only this method of voice production”.

¹⁶ “Históricamente, los términos *alto* y *contratenor* parecen intercambiables, aunque hay alguna base para la idea de que el contratenor canta sin la ruptura a falsete que caracteriza al alto”.

¹⁷ “[...] a ‘countertenor’ refers to an adult male who has never suffered castration, and who sings primarily in the alto range either in a well-developed falsetto, or in an unusually high and light-toned head voice”.

¹⁸ “The countertenor, or alto (male, of course) is an inseparable part of most early music. Its origins are ancient: ‘falsetto’-based register has been used since the beginnings of the human race”.

Mas o termo *contratenor*, do latim, (sendo empregado inalterado em línguas como o português e o espanhol, *countertenor* em inglês, *Haute contre* em francês), teve diferentes significações conforme o período e local em que foi feito seu uso.

A palavra *contratenor* apareceu pela primeira vez no fim do século XIII, entretanto, como sendo uma função vocal. Para entender o contexto e significado em que primeiro surgiu, faz-se necessário entender que o mesmo veio do contraponto (*punctum contra punctum*), maneira de compor onde diferentes vozes sobrepõem-se. No século XI, surgiu o termo tenor (*tenere*, manter, sustentar), e já pelo século XIII, surge o *contratenor*, contra o tenor. Por fins do século XV, as linhas vocais já estavam divididas em quatro, (que hoje constituem a classificação das vozes básicas nos corais): baixo, tenor, contralto e soprano – das mais graves às mais agudas (RAMOS, 2013).

É interessante lembrar que, no período que vai do medievo até a renascença, era interdito o canto de mulheres nos palcos e nas igrejas¹⁹, nesse sentido, as vozes mais agudas eram executadas por meninos cantores, homens falsetistas ou castrados (em italiano *castrati*²⁰, que passaram por cirurgia para remoção das glândulas sexuais masculinas²¹).

Até a Renascença, os *contratenores* tiveram um papel ativo na música sacra, principalmente em corais polifônicos. Isso se deu em parte pela exclusividade dos homens nos trabalhos religiosos, o que inevitavelmente levou à necessidade de uma voz aguda masculina, aproximadamente dentro dos registros de contralto e/ou soprano como conhecemos hoje. A utilização de *falsetes* permitia aos *contratenores* cantar em tessituras muito agudas, mais comumente desenvolvidas em mulheres, crianças ou *castrati*, o que no caso dos falsetistas, gerava uma sonoridade ligeiramente artificial e pobre, se comparada ao registro de voz de cabeça presente nos eunucos cantores. Isso acontecia porque, ao contrário dos *castrati*, os *contratenores* já haviam passado pela muda vocal de uma forma natural, o que lhes conferia uma tessitura aguda um pouco débil. De acordo com Cruz, os *contratenores* são classificados como cantores que podem atuar utilizando o registro modal de suas vozes, cantando como baixos, barítonos ou tenores além da utilização dos falsetes, o que lhes permite interpretar peças para

¹⁹ Conforme determinação religiosa ordenou-se que as mulheres não poderiam manifestar-se (por exemplo, cantar) nos cultos ou apresentações públicas. Tal determinação foi embasada na Epístola de São Paulo aos Coríntios: I Coríntios 14:34. Que as mulheres fiquem caladas nas assembleias, como se faz em todas as igrejas dos cristãos, pois não lhes é permitido tomar a palavra. Devem ficar submissas, como diz também a Lei. 35. Se desejam instruir-se sobre algum ponto, perguntem aos maridos em casa; não é conveniente que a mulher fale nas assembleias (BÍBLIA, 1990, p. 1475-1476).

²⁰ No italiano, *castrati* designa o plural, sendo *castrato* o singular para designar esses eunucos-cantores, que tiveram papel fundamental na música vocal europeia dos séculos XVII e XVIII (BARBIER, 1993).

²¹ Ao contrário do que a maior parte da literatura traz, Riding e Dunton-Downer (2010, p.44) afirmam que “a castração era o corte de um vaso, e não a retirada de um órgão”.

vozes de contralto ou soprano, ou no presente caso, obras dedicadas aos *castrati*. (RAMOS, 2013, p. 24).

Fernandes (2009) aponta que na Itália do século XVII, o gosto por vozes agudas permitiu que algumas mulheres adquirissem fama atuando como solistas na ópera (embora houvesse o predomínio de *castrati*), e no mesmo período, na França, algumas vozes femininas se apresentavam cantando na corte. Na Inglaterra, até a Restauração da Monarquia²² (1660), as mulheres não podiam atuar nem no teatro, nem na música (embora pudessem cantar no seio familiar e entre amigos, informalmente). Porém, após isso, os teatros ingleses começaram a contar com várias cantoras profissionais. O mesmo autor traz, ainda, uma classificação vocal antiga, distinguindo falsetistas e contratenores, bem como apresentando as demais vozes masculinas, além das vozes femininas.

Do princípio do século XVII até os primórdios do século XIX os cantores, com exceção dos *castrati*, eram classificados como *trebles*²³, falsetistas, contratenores, tenores e baixos. O termo *treble* incluía todas as vozes de mulheres e de meninos, e o termo soprano referia-se ao *castrato*. Entretanto, vozes femininas individuais podiam ser descritas como vozes de soprano ou de alto, uma vez que possuíam naturalmente extensões e qualidades sonoras diferentes. Os falsetistas eram, em geral, cantores corais raramente solistas. Enquanto os falsetistas eram geralmente barítonos, os contratenores possuíam vozes agudas e leves, capazes de passar para o falsete sem qualquer mudança perceptível. (FERNANDES, 2009, p. 58, grifos do autor).

Fernandes (2009) chama atenção para o farto uso da voz de *castrati* no século XVII e XVIII na Itália e Inglaterra; porém, na França, os ideais estéticos não eram afeitos à voz do *castrato*, salvo alguns artistas trazidos de fora do país esporadicamente. Nesse país, a afinação das músicas era de modo geral, mais grave, não exigindo o uso de falsete, a não ser para recursos de expressão interpretativa, ou para alcançar algumas notas mais agudas.

Os tipos vocais em evidência na França eram o tenor e o *haute-contre*, sendo esse último até hoje bastante discutido, mas, prevalece a ideia de que é um tenor de voz muito aguda e leve, como o contratenor inglês. Nos coros, executavam as linhas de contralto, enquanto *dessus* (as partes mais agudas) podiam ser cantadas por mulheres sopranos, meninos, ou *castrati* (esporadicamente); os *tailles* eram os

²² A Restauração da Monarquia compreendeu o período que iniciou em 1660 quando as monarquias inglesa, escocesa e irlandesa, após um período conturbado que incluiu guerra civil, foram restauradas.

²³ O termo *treble*, aqui, deve ser entendido para designar os cantores que entoavam as vozes mais altas (agudas), ou as próprias linhas (partes) agudas (FERNANDES, 2009).

tenores, os *basses-tailles* os barítonos e as vozes mais graves (baixos) chamavam-se *basses-contrés*. A linha vocal escrita para contralto ou contratenor nesta época é aquela que hoje provoca grande debate: comparando-se com os contratenores e contraltos de hoje em dia, essa linha seria muito grave. Enquanto alguns estudiosos defendem que poderiam ser dois tipos diferentes de contratenores a executá-las, outros acreditam que as vozes que a executariam seriam como o *haute-contre*, tenores de voz leve e aguda. O fato é que a afinação predominante na época era mais baixa do que a que hoje usamos, influenciando todas as vozes – as linhas de tenor eram cantadas por barítonos, e as de baixo, por baixos com voz realmente grave (FERNANDES, 2009).

Ao nos depararmos com a maior parte dos livros que tratam de técnica vocal moderna, a classificação das vozes costuma ser a seguinte, das mais graves para as mais agudas: baixo, barítono e tenor para os homens, e contralto, mezzo-soprano e soprano para as mulheres “havendo entre as mesmas uma subdivisão, considerando o timbre de cada uma” (COSTA, 2001, p. 67).

Com efeito, essa não é uma realidade exclusivamente brasileira. Falando-se do registro na voz cantada, há uma variedade de conceitos e terminologia que os professores de canto utilizam, não chegando a um consenso. Embora sendo assunto bastante discutido em um rol de documentos, livros e por intermédio de diferentes sistemas elaborados por esses pedagogos vocais em vista de classificar os registros dos vários tipos de voz, a voz de contratenor raramente é abordada nessas classificações das vozes. Consultando livros como *The Structure of Singing*, de Richard Miller, *Singing: The Mechanism and the Technic*, de William Vennard e *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*, de James McKinney, que estão entre os mais eminentes livros de pedagogia vocal da atualidade, vemos que há pouca ou nenhuma informação sobre os contratenores (CHENEZ, 2011).

Entrementes, autores como Serra (2008) abordam tal classificação, subdividindo-a por critérios técnicos, de escola (de canto) e estilísticos.

a) **Contratenores que executam todo o desenvolvimento vocal em falsete**, separando os registros de peito. [...] b) **Contratenores que só executam parte do desenvolvimento vocal no falsete** [...]. c) **Contraltos naturais** que afirmam possuir esse registro de forma natural, e que constituem casos pouco habituais. [...] d) **Hautecontre**. Voz de tenor muito agudo na ópera francesa de fins do século XVII e do século XVIII. O termo se originou em fins do século XV ou princípios do século XVI, como forma francesa de contratenor altus; assim o termo também se utiliza em francês

como uma acepção diferente para designar os contraltos masculinos. (SERRA, 2008, p. 185 – 186, grifos do autor, tradução nossa²⁴).

Já Betthauser (1998) apresenta duas definições básicas de contratenor: “um contralto/soprano masculino – um homem usando seu falsete desenvolvido; ou um homem com uma voz de tenor leve, extraordinariamente aguda, que pode usar falsete no topo de sua extensão” (BETTHAUSER, 1998, s.l., tradução nossa²⁵). O autor subdivide, além do mais, as vozes de contratenor em atuação no século XX e XXI em: a) *contralto* (contratenor “verdadeiro”, “contralto”, “contre-ténor” ou ainda, “falsetistas”); b) *sopranista*; c) *tenor/altino* (“haute-contré”); d) *castrato* (*castrati* “naturais” ou “endocrinológicos”) (BETTHAUSER, 1998).

Outra classificação é dada por Cruz, Gama e Hanayama (2004, p. 423), para os quais:

[...] os diferentes tipos de vozes de falsete que se encontram no homem são: (1) contratenor (countertenor, haute-contre, contratenor, alto, etc); (2) falsetto (falsetista italiano, fausset, etc); (3) castrato (castrado, sopranista, cantori evirati, falsettist naturali, musici).

Contratenores solistas são homens adultos com voz falada de tenor ou barítono/baixo, que geralmente usam uma técnica vocal de falsete para cantar partes de contralto (alto) ou soprano.

Nesta dissertação, utilizo-me da classificação geral contratenores, subclassificando-os se houver necessidade, tendo em vista que a produção vocal se dá de maneira semelhante para todos os casos²⁶.

Já a questão do porquê fazer uso da voz de contratenor (sobretudo com o registro de falsete) no mundo atual, onde não há mais cantores emasculados (*castrati*), e quando as vozes das mulheres cantoras atingiriam a extensão vocal solicitada por compositores de diversos períodos da história da música ocidental,

²⁴ “a) **Contratenores que ejecutan todo el desarrollo vocal en falsete**, aislando los registros de pecho. [...]b) **Contratenores que sólo ejecutan parte del desarrollo vocal en falsete** [...]. c) **Contraltos naturales** que afirman poseer ese registro de forma natural, y que constituyen casos poco habituales. [...] d) **Hautecontre**. Voz de tenor muy agudo em la ópera francesa de fines del siglo XVII y del siglo XVIII. El término se originó a fines del siglo XV o principios del siglo XVI, como forma francesa de contratenor altus; así, el término también se utiliza em francés con una acepción diferente para designar los altos masculinos”.

²⁵ “A male alto/soprano-a man using his developed falsetto; or a man with a light, unusually high tenor voice, who may use some falsetto at the top of his range”.

²⁶ Ardran e Wulstan (1967) ao apresentarem evidências radiográficas, sustentaram o ponto de vista de que tanto contratenores quanto contraltos masculinos são falsetistas, tendo a produção de suas vozes através dos mesmos meios fisiológicos. Alfred Deller (1912-79), conhecido amplamente como responsável por reviver a voz em caráter solista e por ressuscitar o termo ‘countertenor’ para nomeá-la, usou sua extensão de falsete de maneira desenvolvida (JANDER, 1995).

pode ser respondida por critérios estéticos, pela busca de uma sonoridade e contexto o mais próximo possível do que foi tentado para aquelas obras.

Na impossibilidade de um autêntico *castrato* barroco ser o intérprete de um *Rinaldo* de Haendel, por exemplo, o contratenor é a figura que melhor o traduziria – no sentido literal do termo – nos nossos dias. Dá-se a tradução contextual, ou seja, na ausência de um objeto idêntico ao de origem, procura-se um equivalente no ambiente ao qual está se destinando a tradução, e sob essa ótica, esse diálogo com o passado já há muito tempo é exercido no meio musical. (RAMOS, 2013, p. 19, grifos do autor).

Além disso, a vocalidade do cantor, ao fazer uso desse registro, com técnicas respiratórias baseadas em estudos atuais, possibilita a prática de maneira saudável. Esse registro, como veremos a seguir, é parte da extensão da voz, perceptível sobretudo nos homens, ou seja, é uma possibilidade de expressão vocal, e por que *não* fazer uso dela?

O Falsete

Retomando o porquê de falar do falsete, e o que tem isso a ver com o contratenor, parto do conceito de que:

Os chamados contratenores, que são homens adultos com voz falada de tenor ou barítono/baixo, e que geralmente usam uma técnica vocal de falsete para cantar partes de contralto (alto) ou soprano, apresentam extensão vocal aumentada. (VARGAS; COSTA; HANAYAMA, 2005, p. 108).

As autoras apontam ainda que a extensão vocal pode ser aumentada pelo treinamento vocal, que é o caso justamente do que é realizado na voz de contratenor.

Nesse contexto, o falsete é tomado como um recurso da voz, o qual seria usado desde que a raça humana começou a endereçar a voz para o canto (GILES, 2005); dito de outro modo, pode-se compreender o falsete como uma região (registro) mais aguda da extensão vocal²⁷ onde há um aumento da tonicidade - tensão - das pregas vocais durante o cantar.

²⁷ A extensão vocal de um indivíduo é toda gama de sons (frequências) que um indivíduo tem a capacidade de produzir com a voz, independente da qualidade sonora desses, inclusive os registros (regiões) do *vocal fry* e do falsete. Essa gama é desde uma oitava (treze semitons) até o valor aproximado de quatro oitavas e meia (55 semitons). O valor mínimo é de uma oitava e meia (vinte semitons) para pessoas com pregas vocais sadias. A total extensão da voz humana é de cinco oitavas, indo da voz do baixo profundo até à da soprano coloratura, segundo apontam estudos

De acordo com Serra (2008), o falsete é “um aspecto das cordas vocais deixado um pouco à margem da técnica da emissão vocal, devido, na melhor das hipóteses, a que seu nome conota algo falso, artificial, não apto para o seu uso...” (SERRA, 2008, p. 147, tradução nossa²⁸).

O falsete pode, certamente, ser produzido na voz da maioria dos homens adultos, salvo exceções onde há limitações fisiológicas ou de qualquer outra natureza refletida na saúde vocal. Utilizo aqui as palavras de Jander (1995), para quem o falsete diz respeito a uma “extensão aguda produzida pela maioria dos cantores adultos masculinos através de uma técnica levemente artificial, em que as pregas vocais vibram em uma extensão mais curta que o usual” (JANDER, 1995, p. 375, tradução nossa²⁹). As classificações da voz natural – refiro-me aqui ao significado de voz modal - dos homens adultos são: tenor, barítono ou baixo.

Cruz (2006) fala da extensão da voz humana dividida em três registros: *fry*, modal e falsete. *Fry* seria o registro mais grave na voz; o registro modal, que pode ser subdividido em peito, médio e cabeça, são as extensões sobre as quais predominantemente encontra-se a voz falada e cantada; e o falsete, onde estão as extensões mais agudas de voz tanto feminina quanto masculina.

A diferenciação entre “registro de falsete” e “registro modal” é, de maneira geral, mais perceptível nos homens do que nas mulheres, razão pela qual tratam o falsete na voz feminina de maneira diferente, chegando a serem dadas várias nomenclaturas (voz de flauta, *whistle*) para sua referência, ou simplesmente referindo-se como uma região mais aguda da voz. Seja qual for a nomenclatura utilizada para tal registro nas mulheres, a tendência é tratar como parte da sua voz, algo dentro do dito natural.

Por conta do fator perceptivo, a diferença dos registros na voz masculina é mais falada (SALOMÃO, 2008), chegando a se tratar como uma “outra voz”, algo não natural. É consabido, pois, que muitos professores de canto no Brasil argumentam que o falsete seria até prejudicial, devendo-se evitá-lo, como foi expresso pela professora da oficina de técnica vocal que realizei (Quarto

(VARGAS; COSTA; HANAYAMA, 2005). O termo semitom é a menor distância considerada na música ocidental de uma nota (som musical) à outra. Os semitons formam os intervalos - um deles é a oitava, por exemplo, de uma nota dó até a próxima nota dó, mais aguda ou mais grave que a primeira (MED, 1996).

²⁸ “un aspecto de las cuerdas vocales un poco dejado al margen de la técnica de la emisión vocal, debido, a lo mejor, a que su nombre connota algo falso, artificial, no apto para su uso...”

²⁹ “The treble range produced by most adult male singers through a slightly artificial technique whereby the vocal chords vibrate in a length shorter than the usual”.

Fragmento). Tais afirmações advêm de questões preponderantemente estéticas, já que por volta da década de 1830, “saiu de moda” usar o falsete para prolongar a extensão da voz de tenores no mundo operístico (RANDEL, 2001), bem como pela confusão de nomenclaturas e falta de estudos que levassem em conta a produção e percepção da voz.

É preciso dizer, ainda, que muitos desses professores consideram o falsete um registro débil, com som desagradável e com as chamadas “quebras” da qualidade da voz, apontando para os indivíduos que iniciam seus estudos com o falsete como algo desaconselhável. Sobre isso, Salomão (2008) apresenta argumentos contrários, falando da conexão dos registros modal e de falsete, e como podem ser trabalhados, afirmando que

mesmo num contexto de polêmicas inúmeras relacionadas à nomenclatura dos diferentes registros vocais, a existência dos (assim chamados) “registros primários” no homem é aceita praticamente com unanimidade entre os cientistas da voz, quais sejam (e de acordo com a nomenclatura que será utilizada no decorrer dessa pesquisa): o registro modal e o registro de falsete. Tal existência é de certa forma legitimada pelo fato de serem os mesmos conectados por uma “quebra” na qualidade voz considerada como uma das mais perceptíveis, especialmente quando se trata das vozes masculinas (ainda que, como sabido, tais “quebras” possam ser amenizadas com o treino). (SALOMÃO, 2008, p. 7).

Vários professores de canto ainda atacam o uso do falsete recorrendo a escritos, tais como tratados de canto do século XIX, ou tratados anteriores a esse período; o mesmo se pode dizer de autores mais contemporâneos que herdaram modelos estéticos do século retrasado para justificar essas mesmas concepções; obviamente, tais ideias não consideram o conjunto de pesquisas realizadas no campo da anatomia e fisiologia vocal. Esses professores tomam tais escritos sobremaneira datados como fontes inegáveis de seus preceitos.

Ao confrontar os tratados de canto de três épocas diferentes – de Pier Tosi: *"Opinione de' cantori antichi e moderni, o siena osservazione sopra il canto figurato"*, escrito em 1723; de Giambattista Mancini: *"Pensieri e rifezioni pratiche sopra il canto figurato"*, escrito em 1774; e de Manuel P. R. Garcia: *"Traite complet sur l'art du chant"*, escrito em 1847 – Pacheco (2004) mostra-nos suas conclusões a respeito da questão dos registros vocais (onde os autores usam diferentes terminologias para

identificá-las³⁰) e dos equívocos de sonoridades que ideais estéticos diferentes do que os compositores das obras anteriores ao século XIX poderiam querer ao comporem suas obras musicais.

Do século XIX até nossos dias, as mulheres passaram também a cantar seu registro médio com a voz de cabeça. Já os cantores masculinos - tenores, barítonos e baixos - seguiram um caminho oposto. No decorrer do séc. XIX, eles praticamente deixaram de usar o falsete, cantando com voz de peito toda sua extensão. Por sua vez, nossos cantores modernos acabam usando esse tipo de reginação, nascida no séc. XIX, ao cantarem um repertório anterior a esse século. Ao fazerem isso acreditamos que se distanciam da sonoridade concebida pelo compositor, pois a maneira como um cantor coordena seus registros muda sensivelmente toda sua produção vocal e, conseqüentemente, sua sonoridade. O repertório de cada uma dessas épocas foi escrito esperando um tipo específico de reginação, levando em conta, então, passagens de registro, dificuldades e qualidades também específicas do cantor dessas épocas. Ao cantar uma peça com um sistema de coordenação de registros anacrônico a esse repertório, o cantor moderno pode obter uma sonoridade bastante diferente daquela esperada pelo compositor. (PACHECO, 2004, p. 90).

Fernandes (2009) chama a atenção para a questão da sonoridade que a música renascentista apresentava, pelo uso de vozes de cantores como os *castrati*, contratenores e falsetistas. Aponta ainda, que o falsete era primordial para executar as linhas agudas de canto nos coros, inclusive pela necessidade de muitas vezes substituir ou reforçar as vozes dos meninos cantores. Além do que, as linhas intermediárias de contralto e tenor com tessituras agudas também lançavam mão do falsete.

Ainda, segundo o mesmo autor, no período que vai do século XVII até início do XIX, geralmente os falsetistas não tinham atuação solista, quase sempre atuavam como coralistas. “Enquanto os falsetistas eram geralmente barítonos, os contratenores possuíam vozes agudas e leves, capazes de passar para o falsete sem qualquer mudança perceptível” (FERNANDES, 2009, p. 58).

Pacheco (2009) nos fala do uso frequente da voz de falsete no Rio de Janeiro e em Lisboa, até o início do século XIX, por falsetistas ou, em passagens agudas, nas demais classificações - principalmente na voz de tenor; assinala inclusive, como

³⁰ O uso do termo voz de cabeça indica, para alguns desses autores o falsete, assim como os de peito significaria voz modal (natural), e registro médio como um misto desses dois, principalmente para as vozes masculinas. Mas cria-se confusão por esses termos significarem coisas diferentes, por vezes. “É bom lembrar aqui que, geralmente, no Barroco os termos **falsete** e **voz de cabeça** são usados como sinônimos. No caso específico de nossos autores, Tosi e Mancini consideram falsete e voz de cabeça como sinônimos. Como veremos mais adiante, para García, o termo tem outra conotação” (PACHECO, 2004, p. 82, grifos do autor).

caiu em desuso esse registro, por questões estéticas, sendo substituído pela voz modal mesmo nas passagens agudas.

Segundo autores que Fernandes (2009) traz, no início do período barroco, a extensão requerida das vozes era reduzida, mas até fins do século XVII, os compositores exigiam dos cantores até duas oitavas em suas obras. Os cantores eram então obrigados a aumentar a gama de notas entoadas e ter maior domínio dos registros (as regiões) da voz. Falando dos registros, ele nos diz que:

A voz de peito era chamada de “natural” enquanto que a de cabeça era chamada de voz falsa ou falsete. Apesar de Caccini ter rejeitado o uso do falsete entre seus alunos, os falsetistas continuaram muito comuns nos coros sacros durante todo o período, mesmo com a presença dos *castrati*. (FERNANDES, 2009, p. 59, grifo do autor).

Sobre os efeitos negativos do falsete na formação da voz de um cantor, em que muitos professores atacam a sonoridade fraca e débil do falsete, Serra (2008) chama-nos atenção para o trabalho que deve ser feito com o falsete, o qual deve ser o mesmo para com a voz modal (que o autor denomina como normal), no sentido de exercitá-la, fazendo com que tal sonoridade mude. Serra (2008) fala de o falsete ser reforçado, para atuar inclusive como complemento para a voz modal, dando suavidade à mesma, e assinalando a existência de dois diferentes falsetes: um com características sonoras precárias e desagradáveis, e o segundo, reforçado e com melhor sustentação (apoiado), que se combina à voz de peito facilmente. Ainda sobre isso, os autores Luchsinger e Arnold (1965) falam do falsete na voz masculina assumir três diferentes apresentações, uma primeira, eles chamaram de fina e natural, da voz quando destreinada; aquele praticado delicada e artisticamente por contratenores; e, por último, o timbre forte e encorpado da voz de cabeça com o falsete treinado para reforçá-la.

Em estudos voltados para a investigação científica da voz, levantados em artigo por Mariz (2011), são apontados dados para a pedagogia vocal contemporânea, visando unir tradição vocal e investigação científica, desmistificando algumas práticas vocais e dando margem para práticas pedagógicas novas. Esses estudos datam dos anos 50 (mais intensamente desde os anos 80) até os dias atuais. Ao serem pesquisados os comportamentos das vozes em diferentes registros de sua extensão (registros de falsete, de cabeça, médio e de peito),

Os registros vocais deixam de ser encarados como estanques entre si, e os preconceitos tanto com o uso da voz de peito como do falsete são revistos, possibilitando novas ferramentas pedagógicas para a melhoria da emissão nas regiões grave e aguda, em diferentes intensidades. (MARIZ, 2011, p. 172).

Através de tais estudos, Mariz (2011) evidencia a possibilidade de combinar os registros vocais, principalmente no canto popular, e a autora ressalta ainda a importância de utilizar o conhecimento científico da voz cantada por professores de canto e estudantes, para comunicar-se com seus pares e continuar a aprimorar a arte do canto.

Mariz (2013), em sua tese, discute as terminologias usadas por alguns professores de canto no Brasil, apontando semelhanças e diferenças. Além disso, mostra pesquisas que indicam que

A melhor compreensão dos registros coloca em xeque os preconceitos tradicionais contra a voz de peito e o falsete. Autores eruditos como Cornelius Reid, William Vennard, Richard Miller e Oren Brown sugerem o uso do falsete como ferramenta pedagógica para a construção da voz aguda masculina ou da voz de peito como meio para o fortalecimento do tônus vocal geral feminino. O uso de falsete nos homens e da voz de peito nas mulheres deixa de ser visto como danoso à saúde vocal pela maior parte dos autores. (MARIZ, 2013, p. 62).

Desse modo, conforme as conclusões da autora, embasadas por estudos científicos em diversas publicações, foi verificado pela maioria dos autores que o falsete, além de não ser prejudicial, é um recurso recomendado na pedagogia moderna do canto para a construção da voz masculina aguda.

Serra (2008) destaca ainda o fato de o trabalho com a emissão do falsete ser semelhante à voz modal, com os mesmos princípios respiratórios, de impostação e da emissão do som, além da questão tímbrica (voz redonda, aveludada).

Para a emissão do falsete, empregar-se-ão os mesmos princípios respiratórios que temos usado para a voz normal, incluindo os conceitos técnicos do bocejo, *messa di voce* e impostação. Com os constantes exercícios e prática, o falsete tomará corpo; quer dizer, não soará de forma débil e afônica, mas aproveitará todas as cavidades de ressonância que havíamos desenvolvido para a voz normal. Poder-se-á emitir como um soprano, mas com uma voz redonda, aveludada. Podem-se conseguir sonoridades em falsete, sobretudo na zona de passagem e agudos, em *pianissimo*, até ao ponto em que o ouvinte não poderá discernir sua verdadeira natureza. (SERRA, 2008, p. 149, grifos do autor, tradução nossa³¹).

³¹ “Para la emisión del falsete, se emplearán los mismos principios respiratorios que hemos usado para la voz normal, incluyendo los conceptos técnicos delo bostezo, *messa di voce* e impostación. Con los constantes ejercicios y práctica, el falsete tomará cuerpo; es decir, no sonará de forma débil y afónica, sino que aprovechará todas las cavidades de resonancia que habíamos desarrollado para la

E, claro, como qualquer atividade corporal demanda controle muscular, a voz precisa de exercício para que tenhamos controle sobre o uso da mesma. Dito de outro modo, sem um trabalho prévio no registro vocal de falsete, não há como ter controle sobre o mesmo, não podendo, portanto, produzir os mesmos resultados que a voz modal (já que o canto nessa região é mais próximo do da voz falada, embora seja diferente dessa). Cabe, portanto, perguntar: pode o falsete ser tomado como não natural para a voz?

Salomão (2008, p. 8) salienta que “os nomes ‘registro modal’ e ‘registro de falsete’ são nomes comumente aceitos para designar os referidos registros na voz masculina, sendo utilizados em diversas terminologias no decorrer do tempo”. Se tal registro faz parte da voz humana, sendo estudado como elemento constitutivo, como um registro (região) da mesma, por que não considerá-lo natural?

O termo voz natural é uma referência ao termo científico voz modal e a voz de falsete é também um termo validado cientificamente, então negá-lo como voz, é negar uma parte do corpo. Vejo como extremamente problemático negar o próprio corpo.

Concomitantemente com o desenvolvimento técnico da voz do cantor deve existir o estudo da linguagem musical, tornando o intérprete apto a executar as músicas, conquistando elementos como afinação, noção de ritmo, andamento e dinâmica musical. Porém, a compreensão completa dos elementos musicais no aprendizado do cantor só se dá efetivamente quando o corpo consegue realizar as exigências da música. Tudo passa pelo corpo. Novamente o entendimento intelectual dos procedimentos tanto técnicos quanto musicais não surtem efeito enquanto os músculos, articulações e órgãos envolvidos no processo de emissão vocal do canto não tiverem introjetado um conhecimento que é inerente ao corpo. (BISCARO, 2007, p. 51).

Aprender a cantar é um processo que envolve todo o corpo, assim como a própria voz compõe esse corpo e também é o corpo sonoro do cantor, podendo ser compreendida como o próprio sujeito cantor, transcendendo as concepções corpóreas dadas pelas ciências, entre elas as biológicas, pois “a voz apresenta desafios consideráveis para as concepções tradicionais do corpo, salientando a noção de que não existe uma separação entre o corpo biológico, a mente e o mundo” (HOLESGROVE, 2014, p. 34). Nesse contexto, pergunto: o que é a voz?

voz normal. Se podrá llegar a emitir como un sopranista, mas con una voz redonda, aterciopelada. Se podrán conseguir sonoridades en falsete, sobre todo em la zona de pasaje y agudos, en *pianissimo*, hasta el punto de que el oyente no podrá discernir su verdadera naturaleza”.

III ATO – DA VOZ

Para se discutir sobre uma classificação/prática vocal é preciso definir o que é voz, ou seja, conhecer e entender os diferentes significados e funções que ela assume em distintas culturas e grupos sociais, uma vez que a voz não é apenas veículo de palavras, informações, canções, etc., ou sequer pode ser reduzida ao falar e à produção de sons. A voz possui uma dimensão subjetiva, trazendo consigo marcadores que identificam e constituem o sujeito.

Nesse Ato, com base, principalmente, nos estudos de Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014), busco situar a voz por meio da descrição de sua trajetória histórica, de suas propriedades materiais e simbólicas, de suas modalidades e discutir suas inúmeras potencialidades e formas de expressão, destacando a sua performance³². É necessário, por certo, entender o valor simbólico que a voz carrega até os dias atuais, os quais se ligam a determinadas culturas e grupos sociais, a fim de reconhecermos questões que a envolvem e a atravessam.

A voz e sua performance

A voz abrange uma complexa gama de relações que interliga diversas áreas do conhecimento. Compreender seu significado e sua função, hoje, traz a necessidade de investigar seu percurso histórico, o que implica recuperar as tradições orais. De acordo com Zumthor (2010, p. 8),

ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas.

Nas tradições orais, a voz tinha um lugar central, no qual toda a comunicação e expressão eram estabelecidas por intermédio dela, assim como a construção e a

³² Performance aqui, "designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata* (ZUMTHOR, 2014, p. 50, grifo do autor).

perpetuação da memória e da cultura de um povo. A voz possuía um valor simbólico muito significativo, o qual, atualmente, embora de modo diferente, ainda se mantém. Nesse sentido, Zumthor (2005, p. 61) enfatiza que, no interior “de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte”.

Creio ser razoável dizer que a voz é uma coisa, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Isso tanto é verdade que o costume, nas diferentes sociedades, frequentemente liga um sentido próprio a algumas dessas qualidades. Assim, nosso melodrama, uma das formas de teatro mais populares no século XVIII e ainda no século XIX, atribuía valores convencionais a certos tons ou registros da voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada; o baixo era o registro do personagem encarnado a sabedoria ou a loucura, e assim por diante. Entre os japoneses, tais convenções foram extremamente desenvolvidas. As sociedades humanas, contrariamente (talvez) às sociedades animais, me parecem caracterizadas pelo fato de que identificam, entre todos os ruídos da natureza, sua própria voz e a identificam como um objeto, como alguma coisa que está ali, jogada diante delas, em torno da qual se cristaliza um laço social... e (na medida em que se trate de linguagem) uma poesia. (ZUMTHOR, 2005, p. 62).

Mesmo com o advento da escrita, que “surgiu como uma revolta contra o tempo” (ZUMTHOR, 2014, p. 50), a voz continua desempenhando um importante papel/função social. Como função vocal, ainda hoje mantém uma função exteriorizadora em um grupo social, no entanto, as relações foram sendo transformadas. Se no passado, a voz era mediadora de toda forma de comunicação, sendo que a tradição era perpetuada pela oralidade, passada de pai para filho, a escrita surgiu como tentativa de conservar a história, registrá-la, buscando comunicar aquilo que foi dito/cantado, para além do tempo da voz, que logo se findava. Se não mais houvesse a tradição de transmitir de uma geração a outra pela oralidade, a escrita buscaria alternativamente transmitir para outros, de forma mais fiel possível (mas nunca de maneira igual), aquilo que o tempo insistisse em fazer esquecer.

Assim, em um primeiro momento, o qual Zumthor (1993, p.18) denomina de oralidade mista, a voz convive com a escrita, que se mantém externa a ela; já na oralidade secundária, “toda a forma de expressão é marcada pela presença da escrita”.

Com o avanço tecnológico, os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais trouxeram um grande impacto sobre a vocalidade. Embora difiram da escrita, tendo em vista que a recepção se dá pela audição e na escrita pela visão, Zumthor (2014, p. 17) assinala que seus impactos são comparáveis aos da escrita no que se refere à abolição da presença de quem emite a voz e do caráter efêmero da vocalidade, permitindo a sua reiterabilidade³³ de modo idêntico (através de gravações e reproduções) e pela manipulação da voz e dos sons por meio de aparelhos e programas que apagam as referências vocais vivas e do espaço no qual elas são produzidas, acarretando em certa artificialidade nos processos e no produto final.

O maior impacto dos meios na vocalidade, segundo Zumthor (2014), consiste no processo de abstração da voz que não está ligado apenas à gravação e reprodução, mas também à fabricação da própria voz. Contudo, o autor acredita na necessidade vital existente na voz, uma necessidade de se fazer presente ao vivo, de “tomar a palavra” (ZUMTHOR, 2014).

Por intermédio de suas propriedades materiais e simbólicas, a voz não apenas toma a palavra como a supera, apresentando diversas possibilidades e potencialidades; apresentando-se também de distintas maneiras. Zumthor (2010) delimita três modalidades de voz: a *voz falada* (dito), a *voz recitada* (recitativo escandido ou salmodia) e a *voz cantada* (canto melódico). Sobre a voz falada, Zumthor (2005, p. 63) destaca que

[...] a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal que, em alcance de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independentemente das palavras, elas mesmas amáveis, que ela possa dizer, eu acho. (ZUMTHOR, 2005, p. 63).

Pereira (2010), por sua vez, complementa essa compreensão, entendendo a voz como pulso da palavra, o dínamo que possibilita a superação de sua função meramente instrumental.

Na voz, a palavra plasma um fluxo de sentidos dados e produzidos; ela expressa uma experiência que não apenas aquela passível de ser

³³ A reiterabilidade pode ser entendida como a capacidade de repetição, de reapresentação e de fixação da voz.

demarcada pela história, mas uma experiência que impulsiona, que impinge, que perfaz, que recria a história. Na voz, capta-se e se transmite o que há de energético na palavra, articula-se à forma sua atmosfera, sua tonalidade, *aura*, campo de força, *stimmung* – como sendo o sentido que recobre e veicula outros sentidos, outros significados, indeterminando o significado (PEREIRA, 2010, p. 144, grifos do autor).

Diferenciando-se da voz falada, que utiliza apenas parte dos recursos da voz, a voz cantada, por sua vez, utiliza muitos outros recursos, apresentando-se como o desabrochar das “potencialidades da voz e, pela prioridade que ele concede a elas, desalienando a palavra” (ZUMTHOR, 2010, p. 199).

A voz cantada envolve a arte musical mais do que a palavra em si. “O canto em sua manifestação expressiva pode ser entendido como uma experiência de natureza essencialmente estética, vinculada, por assim dizer, à experiência sensorial e perceptiva do cantor e do ouvinte” (SALOMÃO, 2008, p. 9). Nessa experiência, há uma mensagem poética que é veiculada, imprimindo “prazer” (contato sensível) ao ato que é vivenciado por quem canta e para quem ouve.

Spritzer (2005, p. 30) reforça essa ideia, sublinhando “que a experiência da oralidade [seja através da fala, seja por intermédio do canto] é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve”. Envolve, assim, performance³⁴ e recepção. Performance do sujeito que canta e que ao performar, realiza o canto e realiza-se a si próprio por meio da voz, presentificando-se como sujeito na voz. Ao fazer isso, transmite uma mensagem poética e o seu eu no ato de performar, tendo em vista que

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente o não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido. (ZUMTHOR, 2010, p. 31-32, grifo do autor).

³⁴ Para Valente e Coli (2012), o termo performance tem tido no canto, designações diversas: da original, na língua inglesa, significando em português, *desempenho*; uma maneira inexacta de chamar *execução*, ou *interpretação*; ou ainda, envolve os propósitos de quem compôs a obra, sob a atuação do realizador, chegando àquele que ouve, o receptor. Mas tal difusão do termo provavelmente se deu por conta de John Austin, filósofo da linguagem, ao proferir palestras na *University of Harvard*, em 1955.

Para Zumthor (2014), como se pode observar, a performance se caracteriza em um momento de recepção, no qual os envolvidos no processo implicam-se de forma imediata no ato. Contudo, a performance difere-se da recepção. Ela não se circunscreve em uma duração fixa, ao passo que a recepção implica duração, o tempo no qual se presencia a performance, embora de extensão imprevisível. A performance se dá fora de um tempo determinado, pois, além de ligar-se às condições de expressão e percepção, envolve um ato de comunicação, o qual, segundo Zumthor (2014, p. 53), “não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação”. Assim, ao comunicar, a mensagem poética é transmitida e recebida, alterando e ampliando significativamente os sentidos, o conhecimento.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

A mensagem poética, e o conhecimento que a partir dela é construído, na performance, chega ao receptor por intermédio da sensorialidade humana, dos quais os órgãos do sentido fazem parte, em especial, a visão e a audição. Esses órgãos são denominados por Zumthor (2014) também de “órgãos do conhecimento”, tendo em vista que eles não são apenas mecanismos de registro, pois através deles conhecemos o mundo e a nós mesmos. Ampliando esse entendimento, como órgãos presentes no corpo, Zumthor (2014, p. 76) ressalta que “o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo”.

Na performance, a percepção sempre evoca a presença de um corpo e nos coloca em uma posição de participação do ato. Zumthor (2014), a exemplo do que ocorre em uma situação de oralidade pura, enfatiza que a recepção se dá através da “audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer” (ZUMTHOR, 2014, p. 65).

A audição se faz presente também, na leitura da palavra escrita, processo no qual uma voz é ouvida, podendo ser a própria voz do leitor. Mesmo numa leitura que

não é vocalizada, íntima, há a presença de uma voz na mente daquele que lê e que reverbera em seu corpo em um ato performático. Nesse sentido,

[...] pensar a voz como ato performático é pensá-la na sua complexidade de coisa escrita, falada, ouvida, percebida e constituída pelos sujeitos desse ato. Mas também como ação que ocorre no tempo e no espaço, reunindo expressão e fala numa situação transitória e única. (ALCÂNTARA, 2010, p. 43).

Cabe destacar que a ação performática também “se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional” (ZUMTHOR, 2014, p. 35). Assim, para que a mensagem poética seja transmitida é necessário que os participantes estejam inseridos nesse tempo cultural e situacional no qual a performance se concretiza. Cabe também sublinhar que a cultura, nesse sentido, é compreendida como a “prática própria a um grupo humano em todos os domínios que implicam conhecimento. Compreendida assim, a cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente, vida social implica necessariamente cultura” (ZUMTHOR, 2014, p. 48).

O mesmo ocorre na performance do canto, tendo em vista que “a música realiza-se de modos diferenciados, concretiza-se diferentemente, conforme o momento da história de cada povo, de cada grupo” (PENNA, 2008, p. 20). Penna (2008) destaca que a música pode ser compreendida como um fenômeno universal, pois se faz presente em todas as sociedades e culturas; no entanto, para entendê-la é preciso conhecer seus “códigos” linguísticos, musicais, históricos, culturais e sociais. Zumthor (2014, p. 46), por outro lado, acrescenta uma consideração: “a da marca de nossa tradição cultural ocidental que, profundamente interiorizada, determinou até época bem recente muitos de nossos sentimentos e opiniões correntes” (ZUMTHOR, 2014, p. 46).

Nossos sentidos refletem, em certa medida, as relações socioculturais que estabelecemos a partir dos grupos em que estamos inseridos, trazendo implicações para a nossa percepção e recepção. No caso da performance da voz, nem toda a prática vocal é aceita e recebida, como problematiza esta pesquisa.

Ao trazer os fragmentos autobiográficos, sobretudo o Terceiro e o Quarto, vejo que, em minha trajetória, isso pode ser bem retratado. No Terceiro Fragmento, ao classificar uma prática vocal com um adjetivo, *frescura*, que busca diminuir tal prática, o professor deixou clara a não aceitação à voz do contratenor. Dentro do

contexto em que eu me encontrava, como o único a cantar daquela maneira, levou-me a pensar que se tratava de uma resistência calcada em critérios estéticos e culturais. Entendi que a voz de contratenor não era aceitável esteticamente por ele, pelo fato de, em outros momentos, ele fazer alusões às vozes de outros contratenores de maneira negativa. Além disso, a voz que eu apresentava não estava sendo aceita por ele naquela cultura acadêmica em que ambos estávamos inseridos, onde minha voz de contratenor destoava das demais vozes.

Analisando o Quarto Fragmento autobiográfico, chego à questão de o termo natural muitas vezes ser também empregado para designar algo que não é artificial. Desse episódio, pude concluir que a professora ministrante da oficina de técnica vocal ligou a emissão do falsete a uma voz artificial quando disse: “eu vejo que tem muita gente cantando por aí assim, mas que deveriam trabalhar com suas vozes mesmo: soariam muito mais bonitas e seriam melhor aproveitadas”. Serra (2008) comenta sobre uma conotação dada ao falsete de voz falsa, artificial. Nessa conotação seria considerada uma contraposição para a voz modal, considerada natural. Quando a ministrante da oficina falou que achava que os contratenores usando o falsete deveriam cantar “com suas vozes mesmo”, entendi como sendo no sentido de o falsete não fazer parte da voz, de ser algo separado, artificial, não natural.

Porém, pergunto: como pode o falsete não fazer parte da voz? Segundo autores citados anteriormente (SALOMÃO, 2008; SERRA, 2008; SANTOS, 2010; MARIZ, 2011, 2013, entre outros), quando se fala em registro vocal, há um consenso dos pesquisadores em considerar o falsete como parte integrante da voz, assim como a voz modal (apesar de haver ainda grande diversidade de nomenclaturas, algumas considerando os subregistros).

Na performance da voz cantada, embora sejam exploradas as qualidades materiais da voz, dentre elas a possibilidade de utilização do registro do falsete, também são ressaltadas as suas qualidades simbólicas. Qualidades essas que estão ligadas às questões socioculturais, trazendo efeitos sobre a relação entre a performance do canto e sua percepção/recepção. Nesse contexto, questiona-se: como o falsete no canto é percebido em distintos contextos socioculturais?

O falsete e a performance [do contratenor]

Como observei anteriormente, o falsete vem sendo utilizado, provavelmente, desde o surgimento da voz cantada, sendo que, ao longo da história, tem sido lhe atribuído variadas funções, sentidos e valores de acordo com a época e o contexto em que aparece. Assim, amplamente utilizado por diversas culturas ao redor do mundo, o registro do falsete também encontra espaço em diferentes manifestações artísticas populares e folclóricas. No canto, como exemplo, faz se presente na música popular afro-americana (estadunidense), em que a mesma é tomada como “uma característica proeminente de alguns tipos de música popular negra americana, a partir da qual isto e muito mais foram ocupados por músicos de rock em geral” (RANDEL, 2001, p. 298, tradução nossa³⁵). Outro exemplo do uso expressivo do falsete refere-se ao “*Jodeln* tirolês (canto com movimentos da garganta, passando da voz modal à de falsete), que consiste numa forma de cantar típica nas zonas alpinas do Tirol austríaco e suíço, e empregado também pelos cantores de *Mariachi* mexicano” (SERRA, 2008, p. 149, grifos do autor, tradução nossa³⁶).

Partindo desses exemplos do falsete na música popular e folclórica de diferentes culturas, mais a sua presença na história da música erudita ocidental com o canto dos contratenores, e a partir dos estudos de Zumthor sobre a voz, cabe indagar: qual é a natureza da voz? O que pode ser considerado natural na voz falada, recitada ou cantada? E como uma prática vocal poderia ser considerada não natural?

Discorrer sobre a natureza da voz implica, primeiramente, entendermos o que é natureza. Embora esse termo apresente uma pluralidade de acepções e significados de acordo com diferentes perspectivas epistemológicas, tomo aqui uma conceituação que difere natureza de cultura e que está em consonância com os estudos de Lévi-Strauss (2009). Para esse autor,

O homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social. Entre as respostas que dá as citações exteriores ou interiores algumas dependem inteiramente de sua natureza, outras de sua condição. Por isso

³⁵ “Is a prominent feature of some types of black American popular music, from which it and much else were taken up by rock musicians generally”.

³⁶ “*Jodeln* tirolês (canto com quiebros de la garganta, pasando de la voz normal a la de falsete), una forma de cantar típica em las zonas alpinas del Tirol austríaco y suizo, y empleado también por los cantantes de *Mariachi* mexicano”.

não há dificuldade alguma em encontrar a origem respectiva do reflexo pupilar e da posição tomada pela mão do cavaleiro ao simples contato das rédeas. Mas nem sempre a distinção é tão fácil assim. Frequentemente o estímulo físico-biológico e o estímulo psicossocial despertam reações do mesmo tipo, sendo possível perguntar, como já fazia Locke, se o medo da criança na escuridão explica-se como manifestação de sua natureza animal ou como resultado das histórias contada pela ama. (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 17).

Muito do que é considerado como não natural, é uma resposta que o indivíduo dá a algo que ele não conhece, não reconhece em relação à sua própria biologia. Lévi-Strauss (2009) fala da indissociação que damos, muitas vezes, entre fontes biológicas e fontes de seu comportamento, querendo dar a cada comportamento uma explicação social ou biológica, assim como se tenta entender as atitudes de cunho cultural que se infiltram nas biológicas.

Esse amalgamento que atribuímos a essas duas ordens – cultural e biológica – nos diz que “a cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem simplesmente superposta à vida. Em certo sentido substitui-se à vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 17).

Embora a diferenciação entre natureza e cultura não seja tão simples, pode-se compreender a natureza como ligada à ordem biológica enquanto que a cultura ao social. Nesse sentido, a natureza pode ser compreendida como algo anterior à cultura e que se apresentaria na forma de necessidades físicas e em comportamentos universais entre os seres humanos não limitados aos seus *constructos* socioculturais. Dito de outro modo, Comte-Sponville (2003, p. 410) entende que “nossa natureza é tudo o que recebemos ao nascer e que transmitimos geneticamente, quando transmitimos, ao menos em parte a nossos descendentes”.

Da mesma forma, o termo natural, como oriundo da palavra natureza, poderia ser definido como aquilo que não é cultural, sendo compreendido como “o que é transmitido pelos genes e que se reconhece pela universalidade” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 409). Todavia, muitas vezes, o termo natural tem sido empregado para designar algo que é familiar, ou seja, que foi naturalizado em um grupo social.

Ao falar de cultura é necessário entender que os costumes de um indivíduo fazem parte de um sistema em que ele está inserido, agindo dentro do âmbito reconhecido pela sociedade em que toma parte.

Laraia (2001) fala que, historicamente, vários conceitos de cultura foram sendo postulados, conforme a época em que cada autor se situava, e mesmo atualmente, ainda não há um consenso, o debate continua presente quanto ao que se pode definir por cultura. Porém, trago aqui o sentido de cultura segundo a antropologia, em aproximação do que é pretendido neste trabalho, como sendo as habilidades ou costumes dos seres humanos integrantes da sociedade.

Não devemos confundir os dois sentidos do termo cultura. Em sua acepção geral, cultura designa o enriquecimento esclarecido do juízo e da capacidade de distinção. Na linguagem técnica dos antropólogos, é outra coisa; segundo a definição clássica de Tylor, que sou capaz de recitar, de tal forma é essencial para nós, "cultura são os conhecimentos, crenças, arte, moral, direito, costumes, e todas as outras aptidões ou hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade". (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 1990, p. 212).

Ao mesmo tempo, pode ter o sentido de socialização ligado ao processo dinâmico no qual os fatos da cultura se relacionam com uma determinada sociedade "seja pelos processos educacionais propriamente ditos, seja pela difusão das informações em grande escala, a todas as estruturas sociais, mediante os meios de comunicação de massa" (JAPIASSU; MARCONDES, 2001, p. 47). Dentro desse significado de cultura, esses autores destacam que a maneira que uma sociedade vive segundo suas regras e costumes, faz valer a suas instituições uma significação para os agentes sociais pelos quais se incorporam comportamentos mais ou menos identificados.

Entendendo que o conceito de natural está, então, frequentemente atrelado a questões culturais, cabe perguntar, dentro dos propósitos desta pesquisa: mas o que se pode entender, então, por voz natural?

A atriz, professora de atuação, treinadora vocal, diretora de teatro e autora escocesa Kristin Linklater, em seu livro *Freeing the Natural Voice* chama de voz natural aquela que se liga diretamente ao impulso emocional, sendo guiada também pelo intelecto, mas não bloqueada por esse (LINKLATER, 2006 [1976]). A autora sublinha a diferença entre natural e familiar, em que a voz natural expressa o que o indivíduo realmente é, suas características singulares, vindas de seu corpo, e a voz familiar é aquela a que nos acostumamos a ouvir, não expressando aquilo que somos, mas sendo o resultado de vários hábitos viciosos e tensões em nosso corpo, que terminamos por exprimir vocalmente. Linklater (2006 [1976]), em seu método, estabelece uma série de exercícios de comunicação usando todo o corpo, não

somente a cabeça, entendendo que quando algo é dito, a pessoa é ouvida e não a sua voz, e que ao libertar a voz, se liberta a pessoa (LINKLATER, 2006 [1976]).

Consonante a isso, Holesgrove (2014, p. 34) diz que “a voz é um atributo do corpo físico/biológico: sem esse corpo, não há voz, nem linguagem. Sem os órgãos vocais, sem a respiração, sem as cavidades de ressonância, sem articuladores, a palavra não existe”, adicionando a essa dimensão física, a dimensão cultural do corpo e da voz, bem como a relação estreita que há entre a voz e o pensamento. Além disso, esse autor considera a gama de reações, emoções e inflexões que a voz carrega, para além da transposição de ideias de uma mente para outra em palavras ou proposições (HOLESGROVE, 2014).

Seja como for, segundo o método desenvolvido por Linklater (2006 [1976]), cada pessoa possui uma voz capaz de expressar todos seus desejos e sentimentos, e que, por tensões físicas ou psicológicas construídas por fatores sociais, seriam como que impedidas de liberar seu verdadeiro potencial.

Looser (2005), ao ter contato com a primeira edição do livro de Linklater (publicado em 1976), questiona o que é uma voz não natural, em detrimento a essa natural, interrogando sobre o seguinte: o que é de fato uma voz natural? Se alguém adquire uma voz natural, torna-se uma pessoa natural? E o que é uma pessoa natural? Por que fazer uso de uma série de exercícios para libertar a voz, se tal voz é natural?

A fim de entender o conceito de Linklater de voz natural, o qual Looser (2005) aponta como inconclusivo e insatisfatório, a autora busca a voz não natural, que compreende como sendo aquela construída e manipulada. A partir disso, questiona se a voz natural do método de Linklater não é também construída, politizada e instruída segundo algumas ideologias.

Ainda em busca de contrapor uma voz não natural à voz natural, Looser (2005) fala também sobre a voz não natural nas performances de duas artistas, mas em um sentido antitético entre elas, pelas características únicas e diferentes que cada uma dá à sua voz. São as *performers* Karen Finley e Laurie Anderson.

Nas performances da estadunidense Karen Finley, como *We Keep Our Victims Ready* (1990), sua voz adquire diferentes matizes conforme cada

*performance persona*³⁷ que ela assume, em performances feministas dotadas de uma grande carga emocional, confrontativas e polêmicas, mostrando as diversas *personae*³⁸ como vítimas da sociedade (especialmente dos EUA) ligadas às suas pessoais confissões autobiográficas. Ela apresenta uma performance vocal dada por uma variedade de “vozes” que atuam como construtos conscientes, de maneira arquitetada e formalmente organizada, centrando sua atuação em seu corpo como fonte dessas vozes (LOOSER, 2005). O sentido de não natural na performance vocal de Finley, estaria então ligado à multiplicidade de personalidades, cada uma com características vocais diferentes da voz cotidiana de Finley.

Já Laurie Anderson, *performer* dos EUA que iniciou como artista performática em fins de 1960, usa em suas apresentações uma gama de gêneros de performances culturais que abrangem *storytelling* (contação de histórias), teatro, ritual, dança, música, entretenimento popular e esportes. Em suas performances pode-se perceber uma mistura de elementos autobiográficos com históricos, através de um apanhado peculiar de palavras, sons, gestos e imagens de vários arquivos sociais, predominantemente dos EUA, em uma crítica à sociedade tecnológica pós-moderna. Anderson faz, inclusive, uso das tecnologias, tomando-as tanto como alvo, quanto veículo para sua crítica, por meio de manipulações tecnológicas de objetos performáticos e do som de instrumentos musicais e de sua própria voz.

Através de uma diversidade de mediações eletrônicas em sua voz, que variam da produção de estilos de fala, variações de altura e timbre, para diferentes personagens, Laurie Anderson chega a cruzar a fronteira do gênero, moldando-a. Por intermédio da interface humana com a máquina, usa seu corpo como um lugar para enviar sua voz para animação de objetos externos (LOOSER, 2005). De acordo com Looser (2005) Anderson tornaria não natural sua voz por meio de todos esses processos artificiais de mediação da voz, os quais se distanciariam da sua voz cotidiana, natural, atravessando, por fim, fronteiras culturalmente inscritas na sociedade em que vive.

Ao evidenciar ainda as performances de Finley e Anderson, cabe recobrar o que trouxe Zumthor (2014) sobre a voz poder ser artificializada por meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais, e que pode também a própria voz ser fabricada

³⁷ *Performance persona* é entendida aqui, com o significado que Jesse van Winden dá a *persona* chamando de *aesthetic persona*, uma personalidade em uma prática performativa ou teatral, com características psicológicas e de crítica, presentes nos estudos da performance (WINDEN, 2014).

³⁸ Plural de *persona*.

pelas mídias, tornando-se artificial. No entanto, o autor sublinha a questão de a voz ter essa necessidade de fazer-se presente, trazendo uma dualidade para essas performances: ao mesmo tempo, exacerbam, intencionalmente, as qualidades das vozes das *performers*, além do que é aceito como natural, sendo até, artificiais; mas por outro lado, por mais que as *performers* distanciem suas vozes do que elas apresentam cotidianamente, através de suas *performance personae*, suas performances demandam uma recepção e há uma presença dessas vozes, como corpos sonoros.

Esses dois exemplos de performances, com a voz em evidência, de Finley e de Anderson, mostram duas maneiras de extrapolar as potencialidades não naturais, com fins de crítica sociocultural, deixando pistas do que poderia ser tomado como o natural. Nesse contexto, se pensarmos sobre os estudos do campo da anátomo-fisiologia e de Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014) sobre voz, em sua fisiologia e materialidade, a voz, antes de refletir-se também enquanto construção sociocultural, faz parte do aparelho fonador humano, no qual a utilização do registro do falsete está entre uma de suas possibilidades vocais. Desse modo, o falsete faz parte da natureza da voz, de sua biologia, o que nos permite afirmar que tanto os usos do falsete como da voz de contratenor são de ordem natural, ou seja, da natureza da voz.

A partir disso, entendo que a atribuição da não naturalidade ao uso do falsete e da voz de contratenor liga-se mais às qualidades simbólicas e aos valores presentes nos grupos sociais e culturais em que ela é produzida. Por não ser uma prática vocal muito vivenciada nos contextos dos cursos de graduação em Música no Brasil, o uso do falsete e o canto de contratenores pode ser visto como algo não familiar ou usual, o qual quando embasado e reforçado por tratados, no mínimo questionáveis, sobre a voz, gera compreensões distorcidas sobre a não naturalidade do falsete e da voz de contratenor. Essas compreensões são construídas a partir de um processo de naturalização, no qual são produzidos, interiorizados e reproduzidos sentidos a respeito do uso do falsete e da prática vocal de contratenores em desacordo com os sentidos inerentes à materialidade da voz. Essas compreensões naturalizadas promovem uma resistência à performance da voz do contratenor no espaço dos cursos superiores de Música, trazendo implicações na formação do sujeito cantor.

Nas várias ideias de performance, seja num conceito tradicional da exibição de habilidades técnico-artísticas próprias de um recital, seja numa acepção de um modelo de comportamento e com códigos culturais reconhecidos (CARLSON, 2009); performar é sempre *para* alguém que reconhece tais atos como performativos. Ainda, “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 41). Dito de outro modo, é impossível dissociar a performance do ser que a performa e, há de considerar-se a voz do sujeito, por ser ela o próprio sujeito.

IV ATO – DA FORMAÇÃO [VOCAL] DO SUJEITO

Nesse Ato, enfoco a relação que se estabelece entre a voz, a identidade e o corpo, para entender o papel da voz na formação do sujeito. Falo ainda sobre como se dá a formação (inclusive a vocal) do cantor em alguns cursos de Música no Brasil, trazendo um levantamento sobre trabalhos que abordam a formação vocal, em especial, na área da Música, na Educação Musical e no Teatro.

A voz e a formação do sujeito

A voz não é apenas resultado sonoro, oralidade. Há a exteriorização da voz, assim como há uma voz interior. Dito de outro modo, a nossa voz não é ouvida por nós apenas quando a emitimos, mas também está em nós, em nossa mente, em nosso corpo. Nesse sentido, apenas parte da voz é exteriorizada. Há um universo sonoro dentro de cada um, feito de pensamentos também em forma de voz. Um exemplo curioso, que pode ser relacionado a isso, é quando um regente toca uma nota musical no piano e, antes de pedir que o coral a cante, orienta: “pensem na nota antes de cantá-la”.

A voz se produz no corpo e dele se liberta para chegar ao outro. Ao passo que chega também como corpo, carregado das inscrições do corpo que deixou. Desse modo, a voz também existe de forma independente de sua materialidade sonora, em sua forma oralizada ou vocalizada, embora dependa do som concreto para que haja a recepção e a performance. Assim, ao mesmo tempo em que a voz coexiste de forma independente, há uma relação que demanda dependência, de modo que a voz se torne aquilo que Zumthor (2010, p. 13) denominou de “um acontecimento no mundo sonoro”. Esse acontecimento se dá, em especial, através da fala, do recitativo e do canto, sendo que, como discutido anteriormente, é através do canto que se alcança os potenciais mais elevados da voz.

Por intermédio do canto, a voz potencializa, identifica, personaliza, vivifica o ser, fá-lo presente, desvela-o, desdobra-o. O cantor comunica texto, música, mas também comunica voz, que é seu corpo sonoro. Ao que fecha os olhos, é a voz; ao que alguém lhe escutando fecha os olhos, é a voz. Ao comunicar texto, faz sendo

carregado por sua voz cantada, faz carregado por sua voz falada. Atua de forma que seu corpo é a voz, sua voz é o corpo; a palavra, distinta da vocalidade, que por si só traz um mundo de significações por esta ou aquela diferente entonação, inflexão ou ritmo, toma então rumo(s) diverso(s) ao(s) da vocalização.

Ao refletir sobre a complexidade que envolve a voz cantada, questiono: na área da Música é comum se referir à voz como o instrumento musical do cantor, contudo seria a voz o instrumento ou seu aparelho fonador? Se formos pensar no violinista, o seu instrumento musical é o violino, mas o violino sozinho faz música? Ou ele precisa ser tocado pelo músico, que a partir de seu corpo, faz música com o instrumento? Essa questão também é discutida por Valente (2012, p. 22):

Diferentemente de qualquer outro instrumento musical, que responde a uma ação mecânica (fricção, sopro, percussão, etc.), o instrumento do qual a voz emana é instrumento de sopro de origem orgânica; como tal, engloba um conjunto de referenciais particulares da categoria; por sua vez, estará sempre sujeito a oscilações de natureza múltiplas.

Nesse sentido, pensando no cantor, pode-se entender que a voz já é a música a qual emana de seu instrumento de sopro orgânico. Então, a voz não é o instrumento que possibilita o cantar, mas o canto em si. Dito de outro modo, cantar é uma das possibilidades da voz, assim como se pode entender o canto como ato performático da voz.

Mesmo nos casos em que a voz serve a um determinado fim, sendo conscientemente tratada apenas como instrumento que veiculará uma mensagem ou uma canção feita por terceiros, ela sempre informa sobre o sujeito que vocaliza, identificando-o. Assim, torna-se impossível impessoalizar a voz, tendo em vista que ela sempre remete aos aspectos físicos, tímbricos e de estilos de falar (ou recitar e cantar) característicos da pessoa que vocaliza, evocando o corpo desse sujeito.

Nesse contexto, a voz, ao ser recebida, suscita conhecimentos que se ligam ao sujeito que fala, recita ou canta. Ela traz marcadores biológicos, psicológicos e socioculturais que são singulares ao sujeito da voz. Assim, na voz estão impressas as subjetividades e as características próprias do sujeito que não são encontradas em nenhum outro, sendo impossível separar a voz do sujeito que a vocaliza. Nesse sentido, a voz assume uma dimensão ligada à subjetividade e à identidade do sujeito.

Ela constitui um acontecimento no mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é “traída por sua voz”. Melhor do que olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica. (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Desse modo, seja a partir de aspectos culturais, sociais, históricos, seja por questões físicas e biológicas, a voz se liga ao corpo, tornando-se corpo (voz-corpo³⁹), aventando questões sobre os processos formativos. Nesse sentido, é preciso “considerar a singularidade de cada corpo tanto em sua fisicalidade quanto do ponto de vista de uma experiência de fala [canto]” (ALCÂNTARA, 2010, p. 47). Conforme Alcântara (2010, p. 48)

[...] a voz não é um elemento do corpo ao qual podemos nos dedicar e aperfeiçoa-la de determinada forma, sem considerar os discursos que nos atravessam, sejam de ordem psicofísica, social, moral, econômicos, políticos, de gênero, até mesmo, porque todos esses discursos estão entrelaçados em nós e atuantes em nossa voz/fala.

Segundo Pereira (2012, p. 56), “nossa identidade vocal vai se formando de acordo com a nossa constituição física e se transfigurando de acordo com o meio social em que vivemos. Formamos, então, nossa própria história vocal com o passar do tempo”. Zumthor (1993) denomina de vocalidade essa história vocal que é construída em meio ao grupo sociocultural, entendendo-a como a historicidade do uso vocal. Essa vocalidade, mesmo que construída no interior do meio social no qual o sujeito está inserido, é singular e carrega traços da personalidade do sujeito e de diferentes vivências que não se restringem a apenas um grupo social.

A voz de alguém é uma unidade complexa, um universo em que interagem tanto as manifestações do presente como as múltiplas e potenciais ampliações em extensão, timbres, intensidades, volumes e experimentações poéticas de que aquela pessoa é capaz. A voz é testemunho do passado tanto quanto indicador do porvir. Ela é sua história, sua manifestação presente e seu potencial. A realidade da voz é seu movimento. (SETTI, 2007, p. 29).

Desse modo, conceber a voz como unidade complexa do sujeito, que é ao mesmo tempo história, manifestação, potência e movimento, é também pensar na

³⁹ Spritzer (2005) utiliza o termo voz-corpo para explicar a relação entre o ator e o ouvinte na escuta radiofônica, na qual o ouvinte a partir da voz imagina o corpo do ator, o qual se faz presente no acontecimento da voz.

voz enquanto presença desse ser, possibilidade performática. Contudo, como a performance implica a percepção e a recepção do outro, essa relação, por vezes, pode ser conflituosa, suscitando questões ligadas à naturalidade e a não naturalidade da voz, como discuti anteriormente.

Nesse contexto, ao problematizar a voz como constitutiva do sujeito, formada a partir de sua personalidade e de diferentes vivências, torna-se controverso dizer que a voz desse sujeito (seja a voz cantada, seja a falada) não é natural. Como pode o sujeito ser constituído por algo que não lhe é natural? Ao trazer essa questão para a formação do sujeito, vários problemas podem ser desencadeados, tendo em vista que ao chamar determinada voz de não natural, pode-se fazer com que o sujeito se sinta não natural, como alguém diferente e não pertencente ao grupo que está inserido.

Quem nunca ouviu alguém falar que não gosta de sua voz? Em minha trajetória, ouvi muitos colegas de canto dizerem isso sobre suas vozes. Alguns sentiam vergonha de cantar em público em função da reação e dos julgamentos que poderiam ouvir de seus pares e professores. São problemas que envolvem para além de questões musicais, questões psicológicas, de não aceitação da própria voz, de baixa autoestima, bem como problemas físicos, ocasionados por práticas prejudiciais à voz, que se relacionam à saúde vocal.

[...] o fato de o aparelho vocal estar localizado no próprio corpo, pode dificultar a execução tanto por problemas físicos que o sujeito possa apresentar, quanto no âmbito emocional. No âmbito físico, por exemplo, podem ocorrer tensões desnecessárias que apareçam durante o ato de cantar, o que pode acarretar dores, rouquidão prolongada, entre muitos outros problemas. O ato de cantar também pode sofrer interferências de aspectos emocionais, uma vez que a voz manifesta o estado emocional do sujeito. É fácil perceber, por exemplo, quando uma pessoa de nosso convívio não está bem emocionalmente apenas pelo primeiro “alô” dito ao telefone. Da mesma forma, ao se cantar, o estado emocional pode influenciar diretamente a *performance*, tanto para melhor, quanto para pior. (BRAGA, 2009, p. 16, grifo da autora).

A própria desafinação ao cantar, em muitas situações, não consiste em uma questão meramente técnico-musical na qual a pessoa não consegue entoar a melodia de uma canção nas alturas contidas na partitura, mas, antes disso, pode estar relacionada a fatores de cunho psicológico e social. Assim, muitas vezes: “Aquele que está ‘desafinado’ é, antes de tudo, um indivíduo com história, com experiências vividas numa estrutura social e cultural complexa. A desafinação vocal

ressoa um ser humano em dessintonia intrapessoal e sociocultural” (KRATOCHVIL, 2004, p. 9-10).

A voz expõe diretamente o cantor, deixando-o, muitas vezes vulnerável e, por isso, pode produzir sentimentos de vergonha e receio quanto à sua recepção. Um trabalho vocal, ao considerar esse ponto, poderá olhar para o sujeito em formação, com suas fragilidades, expectativas e desejos. Desse modo,

É preciso considerar que a identidade se desenvolve ao longo de toda a vida do sujeito, e que a voz acompanha esse desenvolvimento, manifestando as transformações ocorridas nos aspectos biológico, social e psíquico. Cantar é fenômeno realizado com o corpo, no corpo e pelo corpo; é fenômeno cultural, social e histórico, sustentado pelas relações significativas com o meio no qual se promove a comunicação e a expressão do ser humano e de sua cultura. Cantar é também fenômeno psíquico integrador, que envolve os processos mentais e que mobiliza as emoções, a imaginação e os afetos daquele que canta e de seu ouvinte. Cantar é parte da condição de ser humano em totalidade. (KRATOCHVIL, 2004, p.12).

Nesse contexto, um trabalho pedagógico com a voz, inevitavelmente trará consequências na formação do sujeito, entendendo que ao buscar formar a voz, ou seja, formar o cantor, formar-se-á também o sujeito e vice-versa, remetendo novamente à indissociabilidade entre a voz e o sujeito. Assim, quando o sujeito canta, a voz dele não está apenas interpretando uma peça musical, está também contando a história de quem canta, presentificando o sujeito cantor. Analisando as questões que atravessam o sujeito cantor em formação, trago algumas observações feitas por Valente (2012):

(1) o *ser vivo* em questão, é uma *pessoa*, dotada de um sofisticado aparelho cognitivo, emotivo e psicomotor, que se desenvolveu ao longo da filogênese; (2) o aparato vocal se relaciona com a *história*, que, por sua vez, estabelece outros tantos marcos de referência, como as periodizações (e as inevitáveis características que definem cada etapa), a cultura (os diversos códigos de ordenação e funcionamento da sociedade); (3) não se pode desembaraçar a voz daquele que canta de sua história de vida, permeada dos eventos que delinearam a sua formação intelectual e afetiva – ocorrências de caráter individual ou coletivo que marcaram a sua existência, repercussões da educação no meio familiar, escolar, etc. (VALENTE, 2012, p. 22, grifos da autora).

Ao refletir sobre isso, pode-se concluir que a formação vocal implica a formação do sujeito. Tal formação se dá por intermédio de um processo que é educativo e que envolve todas as instâncias do ser, de modo a possibilitar o seu desenvolvimento psicológico, biológico e social. Assim, é constituída por múltiplos processos relacionais (DOMINICÉ, 2010) que se desenrolam e se cruzam

continuamente na construção do sujeito. Um processo que é complexo, dinâmico e constante, no qual a voz se faz presente desempenhando um importante papel.

A formação [vocal] do cantor nos cursos de Música

Para pensar e problematizar a questão do trabalho com o falsete e a voz do contratenor na formação de cantores, enfoquei, principalmente, o contexto dos cursos superiores de Música – Licenciatura e Bacharelado – no qual ocorre a formação acadêmico-profissional (DINIZ-PEREIRA, 2008). A definição por esse contexto se deu pelo fato de que independente da especificidade formativa – formar o instrumentista/cantor ou o professor de música – possui, em sua matriz curricular, disciplinas aqui genericamente denominadas de canto coral, técnica e prática vocal, tendo em vista que,

Apesar da existência de possíveis diferenças no que concerne à estrutura curricular de cada curso, que costuma variar de instituição para instituição e que por isso carrega diferenças nos nomes de disciplinas, na organização da grade curricular e no tempo de dedicação para integralização de cada um deles, algumas semelhanças são notórias e indiscutíveis [...]. Tais semelhanças dizem respeito ao propósito de cada curso, ao repertório que costuma ser priorizado e à filosofia existente por detrás da construção desses currículos. (COUTO, 2014, p. 234).

Nesse sentido, de um modo geral, é nessas disciplinas (embora não apenas nelas) que o acadêmico de música poderá desenvolver/cultivar a sua voz cantada e conhecer suas potencialidades, vivenciando o canto de forma individual ou coletiva. Dentre as potencialidades, para os homens, se encontra o uso da voz de contratenor e dos recursos do falsete.

Cabe destacar que nos cursos de Bacharelado em Canto, as vivências com o trabalho vocal permitem uma diversificação e um aprofundamento que, muitas vezes, não é possível em outros cursos, dada a sua organização curricular que, na quase totalidade dos Bacharelados em Canto do Brasil, prevê, do primeiro ao último semestre, disciplinas específicas de canto. Nessas disciplinas são trabalhados repertórios de diferentes períodos da história da música erudita. Embora haja certa variação, de um Bacharelado em Canto para outro, com relação ao semestre em que dado repertório/período da história da música é enfatizado, não há muitas distinções no que vem sendo priorizado no ensino e no estudo do canto. Sobre essa

questão do ensino nos cursos superiores de Música, Couto (2014) evidencia um ponto problemático.

A prática se baseia fundamentalmente na música de tradição europeia, e isso envolve não apenas o repertório que ali é dominante, mas também a sua forma de transmissão, assim como os conhecimentos e habilidades, artísticas e técnicas, específicos para esse fim. Quando consideramos a universidade como um espaço de formação, é notável a disparidade entre o que ali se estuda e a realidade existente no campo profissional num sentido mais amplo. O músico profissional atua hoje em diferentes contextos para além da sala de concerto, que lhe exigem conhecimentos, habilidades e técnicas que muitas vezes não são sequer contemplados durante seus anos de universidade. (COUTO, 2014, p. 236).

Como destaca a autora, a formação do músico na universidade tem priorizado as salas de concerto e o repertório de tradição europeia, mas pelo que se tem visto, além de ignorar novos repertórios, técnicas e conhecimentos que vem sendo produzidos (assim como o repertório de música popular brasileira), nem essa formação erudita tem sido assegurada. No caso da formação do cantor, vejo uma grande redundância de repertórios e técnicas muitas vezes defasadas, com a exclusão de repertórios e técnicas novos e mesmo antigos que poderiam também contribuir para o desenvolvimento vocal do músico e ampliar seu futuro espaço de atuação.

Além disso, ao Couto (2014, p. 236) salientar que “quando consideramos a universidade como um espaço de formação”, entendo que os cursos de graduação se constituem em espaços nos quais múltiplos processos formativos ocorrem, em um jogo no qual há um ideal formativo dos cursos (expressos em seu objetivo e no perfil do egresso) e a formação que propriamente se desenrola no aluno, formação que é autoformação⁴⁰. Nesse contexto, nenhum curso forma, quem se forma é o aluno, contudo, é objetivo dos cursos de graduação potencializar essa formação por meio do ensino.

Ao refletir sobre a noção de formação em sua relação com o ensino, Beillerot (2012) comenta que podem ser encontrados três sentidos para o termo formação. O primeiro sentido, desde o século XIX, liga a formação à preparação para o emprego, ou seja, uma formação de cunho prático e profissional; o segundo sentido é mais

⁴⁰ A autoformação, segundo Pineau (2010), é uma terceira força de formação que emana do eu em sua relação com a heteroformação (ação dos outros) e a ecoformação (ação do meio ambiente), tornando o decurso de vida mais complexo. Para o autor, a "autoformação nas suas fases últimas corresponde a uma dupla apropriação do poder de formação; é tomar em mãos esse poder - tornar-se sujeito - mas é também aplicá-lo a si mesmo: tornar-se objeto de formação para si mesmo" (PINEAU, 2010, p. 103).

antigo e remonta ao século XVIII, desde os jesuítas, referindo-se à formação do espírito; e o último vincula-se à formação de uma vida, em seu sentido experiencial.

Nas universidades, alguns cursos, dadas as suas especificidades, acabam por priorizar mais um sentido que outro dos apresentados por Beillerot (2012). Embora seja difícil definir quais os sentidos que prevalecem, o que demandaria um estudo mais aprofundado, tenho percebido que a universidade, de modo geral, tem relegado ao segundo plano a noção de formação ligada ao sentido de formação de uma vida.

No caso do Bacharelado em Canto, percebo, a partir de minhas vivências, e segundo o que fala Couto (2014), que há uma predominância de conteúdo de ordem técnico-musical, a qual vejo como muito importante para a formação do cantor, no entanto, essa predominância, por vezes, leva ao esquecimento e à ausência de uma preocupação com a formação humana desse cantor, ou seja, uma formação que não tem como foco apenas a graduação, mas a vida desse sujeito como um todo. Ao pensar sobre a formação da voz desse cantor, voz que é o sujeito que canta, que é vida, como ignorar ou dicotomizar a noção de formação que se vincula à formação de uma vida?

Ao buscar aprofundar essa questão e conhecer como a área da Música, e da Educação Musical em particular, entende a formação vocal, deparei-me com alguns estudos nos quais a voz é percebida apenas como um instrumento sonoro pelo qual o cantor faz música (SPECHT, 2007; FERNANDES, 2009; HAUCK-SILVA, 2012; KASHIMA, 2014; entre outros). Embora o simples fato de perceber a voz como instrumento musical já abarque um universo de significações⁴¹, não considerá-la também em sua dimensão subjetiva e identitária do sujeito pode trazer sérios problemas para o cantor em formação. Como destaca Linklater (2006 [1976]), ao ouvirmos a voz, ouvimos o sujeito, e isso não é diferente no canto. Quando escutamos uma canção, ouvimos também o cantor. A canção pode ser de determinado compositor, mas a voz é do sujeito que a canta, ou seja, é o sujeito. Da mesma forma, não nos relacionamos apenas com a música que é cantada, mas também com o cantor.

⁴¹ Percebo que a voz vem sendo comparada a um instrumento musical na área da Música, através da função que tem para o canto. Um exemplo disso é que os cursos de Bacharelado em Música definem a sua especificidade formativa pelas habilitações em instrumento musical, o que leva, no caso do Bacharelado em Canto, a voz a ser classificada também como um instrumento musical.

De modo geral, na área da Música e da Educação Musical, em diferentes níveis de ensino, as pesquisas que discutem a prática vocal, versam, em sua maioria, sobre regência coral, coral e canto. Nas pesquisas que enfocam a regência e o canto coral, em sua grande maioria, a discussão se desenrola acerca da preparação e da técnica vocal, repertório e orientações para regentes e professores de canto (DRAHAN, 2007; FERNANDES, 2009; MENDONÇA, 2011; OLIVEIRA, 2011; HAUCK-SILVA, 2012; KASHIMA, 2014; entre outros).

Diferente dessas pesquisas, ao tecer problematizações sobre o canto coral, a dissertação de Silva (2014), em detrimento à visão da voz apenas como instrumento musical, destaca-se por ter como foco o “sujeito cantante”. Embasada em reflexões sobre a Psicanálise e a Educação, a autora questiona essa visão superficial da voz e pergunta: “quem é o indivíduo que canta? De que forma o canto marca a sua inscrição?” (SILVA, 2014, p. 94). Assim, Silva (2014, p. 165) entende que a “a voz é ressonância, o que não é som, mas é aquilo que se deixou ressoar no sujeito pela via de sua voz”.

O texto de Silva (2014) se entrelaça com as discussões anteriores, sobre a voz como não apenas a exteriorização de um pensamento, de uma canção; ou seja, não reduzida à sua funcionalidade comunicativa. Desse modo, a pesquisa de Silva (2014) traz uma contribuição muito significativa para Música, ao olhar para a voz e para o sujeito cantante em sua dimensão subjetiva.

Já em algumas dissertações e teses que abordam o canto, o foco se direciona para os professores de canto e a pedagogia vocal (PAJARES, 1996; MARIZ, 2011, 2013; GURRY, 2014; COTA, 2015; entre outros) e para o cantor e sua formação (GOMES, 2009; BARROS, 2012; MOTA MAIER, 2013; entre outros).

Gomes (2009) relata a formação e trajetória profissional do cantor Benito Maresca, caracterizando as dificuldades vividas pelo cantor em sua busca por um professor de canto que pudesse atender às suas necessidades formativas e o percurso trilhado em direção ao reconhecimento e sucesso profissional como cantor e professor.

Barros (2012) aprofunda o olhar sobre a formação do cantor, discutindo o canto como expressão de uma individualidade em relação à percepção corporal. A autora parte da ideia de que o corpo carrega história e que o canto se produz na materialidade de uma voz forjada pelos movimentos (a dança) desse corpo. Assim, entrelaça a voz (e o canto) ao corpo como um todo, remetendo-se ao que já vem

sendo discutido no campo de estudos sobre a formação do ator, como descreve em sua tese: “Na busca de compreender o canto como uma prática vocal que acontece na percepção e expressão do corpo, assim como o é para o processo de criação do ator, as observações podem ser estendidas do trabalho do ator para o trabalho do cantor” (BARROS, 2012, p. 14).

Desse modo, a autora intenta construir uma ponte entre os estudos sobre a voz que vem sendo realizados no campo das Artes Cênicas com a área da Música. Cabe destacar que na área do Teatro e das Artes Cênicas, algumas dissertações e teses vêm discutindo a voz como constitutiva do sujeito em formação (MARTINS, 2004, 2008; SPRITZER, 2005; MELO, 2011; PEREIRA, 2012; DINIZ, 2013; REIS, 2014; HOLES GROVE, 2014; entre outros).

Somando-se à de Barros (2012) e à de Silva (2014), a pesquisa de Mota Maier (2013) traz contribuições ao realizar um estudo sobre a corporalidade do cantor e apontar para a indissociabilidade entre voz e corpo. A autora, sob a perspectiva conceitual de Paul Zumthor, discute a performance vocal, estudando as possibilidades expressivas do canto e, a partir disso, resignificando suas vivências enquanto professora e cantora.

Essas pesquisas que enfocam a voz como corpo ainda são recentes na área da Música e escassas no Brasil. Valente e Coli (2012, p. 11) destacam que

A voz cantada e, sobretudo a canção, vem sendo estudadas, na maioria das vezes, com o apoio de teorias que não dão conta da complexidade do corpo de pesquisa: a voz cantada é algo que se realiza num corpo vivo, que é dotado de emoções e sensações.

Contudo, as pesquisas aqui apontadas já demonstram a necessidade de se repensar o ensino de canto e a formação vocal de cantores, em especial, nos cursos de graduação em Música. Nesse sentido, ainda é coerente a observação feita por Vidal (2000) há 15 anos atrás. A autora comentava que embora a história do ensino do canto em nosso país remonte ao Brasil colônia, “ainda não temos uma pedagogia vocal consistente” (VIDAL, 2000, p. 20). Além disso,

No Brasil, não se dispõe de qualquer tipo de curso de formação específica para o professor de canto; nem mesmo material escrito em português sobre o assunto é facilmente encontrado. Segundo trabalho anterior, no país predomina a formação empírica e baseada em tentativas e erros, à custa da saúde e do tempo do aluno. (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p. 318).

Essa realidade ainda se faz presente hoje, também tendo em vista que grande parte dos materiais didáticos utilizados para o ensino de canto não são produzidos no Brasil ou são baseados em métodos estrangeiros já existentes. A utilização de métodos de diferentes países em si não apresenta problemas desde que esses sejam analisados criticamente e adaptados de acordo com os objetivos técnico-musicais de determinado repertório.

Esse panorama mostra que aparentemente não há uma forte preocupação ou problematização com relação ao que vem sendo desenvolvido com o ensino de canto no Brasil. Entretanto, embora sejam escassas as teorizações sobre o ensino de canto, há muitas práticas formativas envolvendo o trabalho com a voz e o canto. Além dos cursos de graduação em Música, há também os eventos que tem como objetivo o trabalho com a voz, tais como os cursos, *workshops*, *masterclasses*, oficinas, palestras, entre outros. Muitos desses eventos têm sido promovidos e, até mesmo, acontecido no interior de universidades. Nesses eventos, os alunos entram em contato com professores, cantores, regentes de coral, etc., renomados, alguns vindos inclusive do exterior.

Essas vivências, entre outras, enriquecem o universo formativo dos acadêmicos de música, fazendo com que eles tenham acesso a diferentes técnicas e conhecimentos sobre o canto. Contudo, isso nem sempre acontece. Nesse contato com diversos profissionais da área do canto, também são produzidas uma pluralidade de visões sobre o que é a voz, o canto, o falsete, a voz de contratenor, etc., que acabam ocasionando confusões. Santos (2010) sublinha essa questão, ao comentar que

Na área do canto lírico é comum que os alunos recebam, de seus professores, orientações de naturezas e pedagogias diversas, frequentemente contraditórias. A maioria desses alunos freqüenta aulas de canto individuais, procura workshops em festivais de música, masterclasses, tendo contado com diversos profissionais e professores de canto. Também há uma demanda de profissionais que trabalham com corais, como regentes e preparadores vocais, que lidam com a técnica vocal de formas bastante confusas (SANTOS, 2010, p. 254).

Muito do que é dito por professores de canto, tratando-se de terminologia usada em suas aulas, pode deixar o aluno com grandes dúvidas sobre o que ele quer do aluno. No processo formativo do cantor, é recomendável que ele tenha aulas, seja em *masterclasses*, aulas particulares, seja em oficinas de música, com outro(s) professor(es) além daquele com quem habitualmente faz aula. Isso se faz

benéfico na medida em que diferentes enfoques, outras abordagens além da que se está acostumado, podem trazer uma formação mais completa. Porém, como Travassos (2008) aponta, a terminologia específica utilizada pelos professores de canto varia muito, ficando difícil para uma voz em formação apreender o que é dito por diferentes professores. “Cantores e professores de canto não tem carência de vocabulário técnico, mas não há consenso entre eles e os termos que usam para qualificar as vozes e o modo de cantar não são unânimes” (TRAVASSOS, 2008, p. 102).

Vários desses profissionais, inclusive, são reconhecidos por atuarem como cantores, mas não tem uma formação pedagógica ou acadêmica condizente com as informações e formações demandadas, trazendo empirias esvaziadas de fundamentação, e muitas vezes trazendo seus “eu acho” para esses eventos, com vestes de saberes advindos de seus estudos. “Trata-se de uma forma de ensino-aprendizagem de caráter artesanal, em que o ouvido, a intuição e a sensibilidade dos professores continuam sendo os principais critérios para avaliar o que é ou não bom na voz do aluno” (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p. 318).

Em meus fragmentos autobiográficos retrato dois casos em que vivenciei situações nas quais foram trazidas à tona opiniões e empirias esvaziadas e distorcidas sobre a não naturalidade do falsete e da voz de contratenor. São as situações descritas no Terceiro Fragmento, onde foi desprezado um contexto histórico e estético, em função de uma preferência estética particular e no Quarto Fragmento, onde demonstrou-se ideias distorcidas baseadas em conhecimentos empíricos infundados.

A partir disso, percebo que há uma confusão no sentido que é dado à formação vocal que ocorre nos espaços de ensino de canto, em especial nos cursos de graduação em Música. Em muitos casos a formação vocal tem sido considerada como sinônimo de preparação e treinamento vocal. Nesse sentido, o ensino acaba se voltando para uma formação mais técnica, visando, prioritariamente, à aquisição de conhecimentos técnico-musicais e de repertório, sendo que, em grande parte, esses acabam por se restringir aos que o professor de canto ou de prática vocal conhece e domina.

Nesse contexto, o falsete e a voz de contratenor por já constituírem-se como práticas pouco presentes no cenário acadêmico-musical brasileiro, acabam por não

fazer parte do repertório de ensino dos professores, e como consequência não é nem facultada aos alunos tal possibilidade.

A formação vocal envolver a formação do sujeito é uma questão pouco pensada, diria até que, em muitos casos, sequer é aventada tal integração sujeito/voz. Muitas lacunas existem então nessa formação, onde a voz é separada do sujeito que a “produz”. Se for a voz o próprio sujeito manifesto sonoramente, a dissociação causa inúmeros problemas nesse processo de formar-se. Vejo como premente uma formação que envolva um processo reflexivo, que atenda às necessidades desse sujeito em sua formação, que tem na voz uma manifestação de si, um elemento performativo de si mesmo.

FINALE

Na presente dissertação busquei analisar a voz a partir de questões que emergiram de meu percurso como contratenor, e que apresentei na forma de fragmentos, que dizem respeito sobre a naturalidade e não naturalidade do uso do falsete e da voz de contratenor em si. Ao procurar problematizar essas questões, aprofundei conhecimentos acerca do contratenor e do falsete, discorrendo sobre seus significados, bem como os contextualizando historicamente; acerca da voz e da formação vocal de cantores, entendendo a voz em sua dimensão expressiva, performativa e subjetiva, a qual constitui o sujeito.

A partir de estudos sobre a voz e sua performance, tendo como principal operador teórico Paul Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014), pude compreender a complexa gama de significados e possibilidades da voz. Enquanto acontecimento no mundo físico e sonoro, a voz envolve relações das mais diversas ordens, sempre remetendo à presença de um corpo. Assim, se liga ao sujeito que vocaliza. “Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (ZUMTHOR, 2010, p. 15).

Ao performar no canto são exploradas as várias possibilidades sonoras da voz, a partir de suas qualidades materiais e simbólicas. Entre as possibilidades da voz, está o registro do falsete, o que leva ao canto dos contratenores. Assim, na performance do contratenor, essas qualidades simbólicas ligadas às questões socioculturais, trazem implicações para a sua percepção/recepção, suscitando questões quanto ao natural e não natural na voz, como sublinhado em meus fragmentos.

Para entender essas questões que envolvem a voz do contratenor, adentrei os conceitos de natureza e cultura tendo por base os estudos antropológicos (LÉVI-STRAUSS, ERIBON, 1990; LÉVI-STRAUSS, 2009; entre outros), passando por estudos que discorreram sobre a voz natural, não natural e artificial na área das Artes Cênicas (LOOSER, 2005; LINKLATER, 2006 [1976]). Esses estudos, somados aos de diferentes áreas como Música, Fonoaudiologia e outras ciências da voz, possibilitaram-me discutir e compreender as razões pelas quais há resistências à voz de contratenor e ao falsete na voz masculina e a própria identificação dessa

classificação vocal nos contextos pesquisados. Essas resistências e interdições advêm de concepções baseadas em padrões estéticos e socioculturais sem fundamentação científica ou mesmo histórica.

Nesse processo, fui desconstruindo algumas ideias distorcidas correntes sobre o tema, tais como as que perpassam meus fragmentos autobiográficos, as quais se baseiam no desconhecimento/estranhamento (Primeiro Fragmento), na inexperiência ou falta de conhecimento sobre como trabalhar com essa voz (Segundo Fragmento), preconceito (Terceiro Fragmento) e a visão de que cantar com essa voz pode trazer prejuízos vocais (Quarto Fragmento). De todos esses fragmentos, o terceiro é o que narra a situação mais grave e que mais afetou o meu processo de formação enquanto cantor/contratenor.

No Terceiro Fragmento, em que relato uma situação vivenciada com um professor do curso de Música, narro algo que representava até certo ponto o que vinha ouvindo e sentindo por parte do corpo docente do curso de Música. Embora o professor de canto com o qual iniciei e finalizei meus estudos do canto na graduação fosse favorável ao estudo da voz de contratenor e tenha me incentivado para tal estudo, não foi meu único professor. Como narrei anteriormente, tive a influência de outro professor do curso de Música, que tinha restrições sobre o uso do falsete e a voz de contratenor, o que resultou com que eu trabalhasse com minha voz modal durante certo período do curso. Essa resistência que senti desse docente, também senti por parte de outros professores (embora de forma mais velada), bem como de alguns colegas, após recitais nos quais cantava com a voz de contratenor e também quando cantava com minha voz de barítono, momentos em que elogiavam minha voz modal e de forma bem sutil enfatizavam a importância de eu cantar com ela e não com a voz de contratenor.

Percebo, nesse contexto, que meu primeiro e último professor de canto na graduação era uma exceção à regra em meio ao cenário acadêmico-musical que vivi, fato que pode ser compreendido por ele demonstrar profundo interesse pela prática vocal do período barroco e por se dedicar aos estudos sobre os *castrati*. No entanto, mesmo esse professor tendo sido o primeiro a incentivar meus estudos como contratenor, logo que comecei a cantar no curso, quando ele retornou, já no meu último semestre de canto, conversamos a respeito dessa reorientação, e ele aconselhou que nós trabalhássemos a minha voz modal, de barítono, para fazer o

recital de conclusão do curso, tendo em vista que eu vinha cantando assim nos últimos semestres da graduação.

Nunca conversei com meu professor de canto sobre a resistência que havia (e que percebo que ainda há) à voz de contratenor por parte de muitos professores de canto e sobre as dificuldades que alguém com essa classificação vocal poderia ter ao longo de um curso superior, em oficinas ou festivais da área da Música (e em sua futura carreira como cantor), como eu tive (tenho) ao cantar com essa voz. Da mesma forma, é bastante difícil comprovar se as resistências que esses professores de canto apresentam a tal voz também se mostram por parte de professores de outros instrumentos em maior ou menor intensidade que os ligados às práticas vocais em cursos de Música. Contudo, o que se torna importante trazer para reflexão e analisar diz respeito à percepção e ao sentimento que tive e que foi reforçado ao longo de minha trajetória na busca de estudar e cantar como contratenor, tendo em vista o quanto isso marcou minha formação como sujeito.

Pensando em minha própria trajetória formativa, expressa aqui nesta dissertação pelos meus Precedentes musicais (*INTROITUS*) e Fragmentos autobiográficos (*I ATO*), vejo que minha identidade vocal foi sendo tecida nas diferentes relações que fui estabelecendo nos grupos sociais dos quais fiz e faço parte, bem como nas diversas vivências que tive, em especial em vivências com o canto e em que pude conhecer diferentes cantores, tendo me identificado com alguns deles, os quais já foram mencionados no *INTROITUS*. Minha identificação com a voz de contratenor é, em primeira instância, o que me motiva a pesquisá-la, pois vejo que faz parte de minha identidade como cantor e de minha formação como sujeito. Meu percurso de formação vocal trouxe vários desdobramentos, para além das questões vocais, pois, como visto nesta pesquisa, minha voz faz parte do meu corpo, traduz o que eu sou.

Como expressaram os autores que trouxe para discutir a voz, em especial Zumthor (1993; 2005; 2010; 2014), entendo a voz como corpo, ou seja, a minha voz é o meu corpo, corpo sonoro a partir do qual me expresso e me faço eu; ela me constitui e eu próprio sou essa voz. Nesse sentido, ao negarem-me, ou imporem-me barreiras quanto à possibilidade de cantar com uma voz (de contratenor), nos contextos que relatei nesta dissertação, trouxeram fortes consequências em minha formação como cantor. A voz com a qual me identifiquei, desde muito antes de saber o que era um contratenor, faz parte de mim, é reflexo do que sou; não vejo

como ou por que negá-la, muito menos percebê-la como algo não natural, visto que é uma produção minha e uma possibilidade do sistema fonador saudável de qualquer homem.

Desde pelo menos os anos 1960, como nos diz Jander (1995), há estudos que mostram o falsete como um registro (parte da extensão) da voz, sendo demonstrada em trabalhos mais recentes (CRUZ, GAMA, HANAYAMA, 2004; VARGAS, COSTA, HANAYAMA, 2005; CRUZ, 2006; SALOMÃO, 2008; SERRA, 2008; MARIZ, 2011, 2013; entre outros) a possibilidade do uso do falsete no canto, inclusive (e principalmente) no canto dos contratenores. Tais estudos são embasados em metodologias científicas contemporâneas, pesquisas históricas de documentos (como, por exemplo, tratados de canto e partituras), assim como outras pesquisas de fisiologistas, fonoaudiólogos, e outros estudiosos da voz. Como alguns desses autores explicitam, cada vez mais são aliadas questões artísticas às científicas, com empiria e fundamentação teórica embasando a pedagogia vocal atual.

Ainda assim, há uma grande parcela de professores de música que ignoram ou desconhecem tais estudos, baseando-se em enganos históricos, metodologias e estudos datados, para atacar práticas que sejam diferentes de seus ideais estéticos. Nesse sentido, “[...] os dados científicos sobre a voz têm sido utilizados na pedagogia vocal como referências para o embasamento e o aprofundamento de preferências estéticas e artísticas particulares” (MARIZ, 2013, p. 63). Entre essas práticas, a voz do contratenor - especialmente a que utiliza o registro de falsete, tem sido alvo de muitas críticas e tentativas de ser dirimida em alguns contextos acadêmico-musicais.

As pesquisas sobre a voz têm sido importantes fundamentos para discutir questões empíricas e conceitos teoricamente fundamentados, explicando muito da tradição do canto e trazendo dados para modificar práticas datadas que não tenham justificativas senão a do “sempre fiz assim, aprendi assim” ou, simplesmente, “achismos”.

Muito recentemente, de 1980 para cá, com o advento das pesquisas na área de acústica vocal, vários conceitos que eram "achismos" puderam ser comprovados cientificamente e só então as discussões vagas e não embasadas começaram a ser esclarecidas [...] (SANTOS, 2010, p. 255).

No caso dos contratenores falsetistas, que utilizam a maior extensão possível no falsete para cantar, expandindo-a, as publicações científicas que desmistificam o

uso do falsete e outros tantos tópicos da técnica vocal trazem às abordagens pedagógicas um respaldo para poder estudar e desenvolver essa prática vocal. É um caminho com possibilidade de ser trilhado por homens cantores em idade adulta que se identifiquem com essa emissão vocal, assim como o das demais classificações vocais pode ser trilhado.

Nesse sentido, penso que o estudo que aqui empreendi, desconstruindo a ideia da não naturalidade do uso do falsete e da voz do contratenor pode trazer contribuições para pensar a formação vocal de cantores no Brasil, bem como abrir espaços para o trabalho com o falsete e a voz de contratenor.

As situações adversas narradas nos fragmentos do *I ATO* chamaram-me atenção para a formação do sujeito, provocando reflexões sobre como outros contratenores podem encontrar-se em situações similares às que me deparei em meu percurso, e como a voz (ou a recepção da voz) desses sujeitos também pode trazer implicações às suas trajetórias formativas. Reflito, a partir do que vivi, sobre como isso pode também afetar outros cantores em formação, não só aqueles que buscam cantar como contratenor, mas também aqueles de outras classificações vocais que encontram resistências ao estudar as potencialidades de sua voz baseadas em critérios estéticos sem o devido embasamento científico, pedagógico ou da história da música. Vejo que a formação do cantor pode, muitas vezes, estar sendo dissociada dos processos formativos do sujeito, nos cursos de Música em nível superior no Brasil, como mostrei anteriormente.

Entendo que a formação vocal dentro dos cursos de graduação em Música e, principalmente nos Bacharelados em Canto, por buscar formar a voz que é o próprio cantor, engloba a formação do sujeito em si. Sujeito esse que tem necessidades e desejos particulares, desde o tipo de cantor que ele quer ser; que tem mais afinidade com um repertório do que outro; que constrói a sua estética a partir daquilo que produz sentidos nele; que pensa e sente, bem como é afetado ao longo de todo o processo de construção do ser cantor.

Embora haja um currículo comum (baseado em diretrizes nacionais) e que os alunos de música precisam conhecer e aprender diferentes repertórios, técnicas e estilos musicais, os cursos de graduação em Música também se constituem em espaços de formação, como nos diz Couto (2014). Dentro do que tange a essa formação, está imbricada uma formação humana, para a vida (BEILLEROT, 2012),

assim, não podemos pensar e reduzir o ensino, dentro desses espaços, apenas à sua dimensão técnica.

Depois do que expus e discuti nesta dissertação, creio ser razoável inferir que na dimensão formadora de um cantor, os conteúdos técnicos ou históricos (saber cantar afinado, no tempo e ritmo certo, com a percepção musical aguçada, com a pronúncia adequada ao texto, sabendo das características históricas da peça a ser executada) são apenas parte do processo, contudo, sozinhos não dão conta da formação integral de um cantor. É preciso levar em consideração o sujeito em formação, com toda sua gama de particularidades e sua bagagem pessoal imbricada nessa formação profissional (afinal, é a profissão de um sujeito).

Sem levar em conta esse aspecto, a tarefa de formar um cantor com conhecimentos técnicos e históricos será muito mais árdua, tendo em vista que a voz desse sujeito não será ouvida no processo. Assim, entendo que ao calar essa voz, que traz diferentes marcadores socioculturais, singularidades, desejos e expectativas com relação ao aprendizado do canto, a formação será prejudicada ou não aproveitada em sua potência enquanto transformadora do sujeito cantor em construção.

Pensando sobre isso, retomo uma questão que mobilizou meus pensamentos e construções ao longo desta pesquisa: E se esse sujeito se vê como contratenor, quais as consequências para a sua formação vocal de uma interdição ao seu canto? Para responder a essa pergunta vejo pistas em minha própria formação, mas que não aportam tudo o que pode ser pensado para construir a formação desse sujeito contratenor. Aliás, a formação (inclusive a vocal) é algo que abarca a voz, o gênero, o comportamento, a personalidade, a história de vida, o mundo desse sujeito, que lhe é familiar, mas nem sempre é familiar ao outro.

Creio ser igualmente razoável, diante do que foi aqui exposto e em trabalhos de outros autores arrolados nesta dissertação, que a voz de contratenor é uma voz natural para os homens cantarem, a despeito da grande maioria dos homens não falar nessa região tão aguda da voz, onde normalmente se situa a voz feminina (mas, como apontado, a fala e o canto são duas dimensões diferentes do aparato vocal). Isso, considerando-se que, como visto, o falsete é uma possibilidade vocal para homens e mulheres, um registro de suas extensões vocais. Uma pergunta que poderia decorrer disso: seria então natural *para um homem* cantar nessa região? A questão do gênero, da binariedade masculino/feminino presumida que parece

apresentar-se em meio às discussões levantadas, merece discussões maiores e mais aprofundadas, para além do âmbito desta dissertação, então aponto para estudos futuros tal temática, da relação gênero e voz.

Outras temáticas que podem ser aprofundadas a partir deste trabalho são: a formação vocal de cantores sob a ótica de professores de canto; a formação acadêmico-profissional de cantores nos cursos de Bacharelado em Canto a partir de relatos de estudantes; a formação de professores de canto no Brasil; a trajetória de formação vocal de contratenores atuantes no cenário musical brasileiro; entre outras que podem produzir conhecimentos seja na área da Educação, seja na área da Educação Musical e da Música.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. A voz como ato performático e cultivo de si – aproximações interdisciplinares. **Trama Interdisciplinar**, v. 1, ano 1, p. 42-49.

AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil**. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BAGGIO, André; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. A complexidade do imaginário tolerante e procedimentos educativos. **Cadernos de Educação: FaE/PPGE/UFPel**, Pelotas, n.31, p. 133 - 147, jul/dez. 2008.

BARBIER, Patrick. **História dos castrati**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Maria de Fatima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. 2012. 184f. Tese (Doutorado em Artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BEILLEROT, Jacky. **La formation de formadores**. 1ª. ed. 2ª. reimp. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BETTHAUSER, Eric. In: **The (un)official countertenor homepage**. [S.l.: s.n.], 1998. Disponível em: <<http://www.medieval.org/emfaq/performers/countertenors.html>>. Acesso em 30 out. 2013.

BÍBLIA. 1990. **A Bíblia Sagrada**: Edição Pastoral. Tradução por Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Edições Paulinas, 1990.

BISCARO, Barbara. **A construção corpo-voz e a composição de materiais cênicos**: percursos formativos do intérprete. 2007. 95f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Educação Artística, Habilitação Artes Cênicas)-Departamento de Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BRAGA, Adriana Luísa Pinto. **Aluno e professor no contexto de aulas de canto: a voz e a emoção para além do dom e da técnica.** 2009. 131f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CÂNDIDO, Simone Santos. **As modificações da laringe na muda vocal.** 1999. 17p. Monografia (Especialização em Fonoaudiologia Clínica)-Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Curitiba, 1999.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHENEZ, Raymond. **Vocal registers of the countertenor voice: based on signals recorded and analyzed in vocevista.** 2011. 87f. Tese (Doutorado em Música)-College of Music, The Florida State University, Tallahassee, 2011.

COMTE-SPONVILLE, André. Dicionário filosófico. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Edilson. **Voz e arte lírica – Técnica vocal ao alcance de todos.** Petrópolis: Editora Lovise, 2001.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 233-256, jun. 2014.

CRUZ, Tiago Lima Bicalho. **Estudo dos ajustes laríngeos e supralaríngeos no canto dos contratenores: dados fibronasolaringoscópicos, vídeo-radioscópicos, eletrográficos e acústicos.** 2006. 146f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2006.

CRUZ, Tiago Lima Bicalho; GAMA, Ana Cristina Cortes; HANAYAMA, Eliana Midori. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 423-428, out./dez. 2004.

DRAHAN, Snizhana. **Ouvir a voz:** a percepção da produção vocal pelo Regente Coral - método e formação. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DINIZ, Liana Ferraz. **Imagens para a voz:** colheita teórica, colheita prática e diários da atriz. 222f. 2013. Tese (Doutorado em Artes da Cena)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DINIZ-PEREIRA, Júlio Emílio. A formação acadêmico-profissional: compartilhando responsabilidades entre universidades e escolas. In: EGGERT, Edla et al. **Trajetórias e processos de ensinar e aprender:** didática e formação de professores. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2008. p. 253-267.

DOMINICÉ, Pierre. O que a vida lhes ensinou. In: NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias. **O método (auto)biográfico e a formação.** São Paulo: Paulus, 2010. p. 81-95.

FERNANDES, Angelo José. **O regente e a construção da sonoridade coral:** uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. 483f. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FOX, Collin Reeves. **The eclipse of the countertenor voice:** a study in gender and society. 2011. 41f. Tese (Doutorado em Música)-United States Naval Academy, College of Music. Florida, 2011.

FREITAS, Francisco Augusto. Unidade-fragmento: linguagem, percepção e realidade na obra de Walter Benjamin. **Caderno Walter Benjamin**, n. 7, jul. a dez de 2011. Disponível em: <http://gewebe.com.br/pdf/cad07/texto_francisco.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2015.

GILES, Peter. **A Basic Countertenor Method for teacher and student.** London: Kahn & Averill, 2005.

GOMES, Simone Luiz. **Benito Maresca:** formação e trajetória profissional. 2009. 120f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Cidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GURRY, Néstor Ramón Cordero. **A voz de tenor:** bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade. 2014. 178f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

HAUCK-SILVA, Caiti. **Preparação vocal em coros comunitários**: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP. 2012. 179p. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HOLESGROVE, Thomas. **Organicidade e liberação da voz natural**: princípios de uma técnica corporal de transmissão. 2014. 251p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo, 2014.

JANDER, Owen. Countertenor. In: SADIE, Stanley (coord.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 4 vol. London: Macmillan, 1995. p. 854.

_____. Falsetto. In: SADIE, Stanley (coord.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. ? vol. London: Macmillan, 1995. p. 375.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

KASHIMA, Rafael Keidi. **A função e o desenvolvimento do jogo didático nos ensaios de coros infantis**. 2014. 109f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

KRATOCHVIL, Ruth. Afinação vocal e identidade. **Protestantismo em Revista**. São Leopoldo, v. 4, p. 7-13, mai./ago. 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Natureza e cultura. **ANTROPOS** – Revista de Antropologia, Brasília, v. 3, Ano 2, 17-26, dez. 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução de Léa de Mello e Julieta Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, Luís Adriano de. Ligações Perigosas. In: **E o Oscar foi para...** [S.l.: s.n.], 2013. Disponível em: <<http://eooscarfoipara.blogspot.com.br/2013/01/ligacoes-perigosas.html>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language. Hollywood: Drama Publisher, 2006 [1976].

LOOSER, Diana M. F. **Freeing the natural voice?:** Performance, gender, society. 2005. 128f. Dissertação (Mestrado em Artes no Teatro e Estudos do Cinema)-University of Canterbury. Christchurch, 2005.

LOURO, Ana Lúcia de Marques e; TEIXEIRA, Ziliane Lima de Oliveira; RAPÔSO, Mariane Martins. A “narrativa de si” como perspectiva para a reflexão do professor de música: abordagens do Grupo NarraMus. In: _____ (Orgs.). **Aulas de músicas:** narrativas de professores numa perspectiva (auto)biográfica. Curitiba: CRV, 2014. p. 19-32.

LUCHSINGER, R.; ARNOLD, G. Voice-speech-language. Belmont, Wadsworth, 1965.

MARIZ, Joana. Pedagogia Vocal Moderna e ciências da voz: interação e conceitos comuns. In: ENCONTRO SOBRE A EXPRESSÃO VOCAL NA PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2011, São Paulo. **Atas...** São Paulo: UNESP, 2011. p. 167-177.

_____. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. 2013. 360f. Tese (Doutorado em Música)-Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MARTINS, Janaína Träsel. **A integração corpo-voz na arte do ator:** a função da voz na cena, a preparação vocal orgânica, o processo de criação vocal. 2004. 131f. Dissertação (Mestrado em Teatro)-Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

_____. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** 198f. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

MELO, Leonor Cristina Cabral de. **A voz como revelação do corpo:** saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. 2011. 114f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MENDONÇA, Rita de Cássia. **Adolescente e Canto** - definição de repertório e técnica vocal adequados à fase de mudança vocal. 2011. 86f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MOTA MAIER, Regina Helena Cunha. **Percepção corporal do cantor**: um estudo etnográfico sobre a performance vocal. 2013. 125f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PACHECO, Patrícia Neto. **Muda vocal refletindo sobre a imagem vocal do adolescente**. 1999. 17p. Monografia (Especialização em Fonoaudiologia Clínica)-Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Rio de Janeiro, 1999.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. 2004. 327f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2004.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castrati e outros virtuosos**: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI. São Paulo: Anna Blume; Fapesp, 2009.

PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1996. 237f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de; VICENTINI, Paula Perin. Entre a vida e a formação: pesquisa (auto)biográfica, docência e profissionalização. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 27, n. 01, p. 369-386, abr. 2011.

PENNA, Maura. Dó, ré, mi, fá e muito mais: discutindo a música o que é música. In: _____. **Música(s) e seu ensino**. São Paulo: Editora Sulina, 2008. p. 17-26.

PEREIRA, Eugenio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. 2012. 248f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)-Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2012.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 139-156, mar./ago., 2010.

PERES, Lúcia Maria Vaz. Movimentos (auto)formadores por entre a pesquisa e a escrita de si. **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 173-179, mai./ago. 2011.

PINEAU, Gaston. A autoformação no decurso da vida: entre o hetero e a ecoformação. In: NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias. **O método (auto)biográfico e a formação**. São Paulo: Paulus, 2010. p. 97-118.

OLIVEIRA, Fernando Martins Mourão. **Construindo o Canto Coral**: a construção dos conhecimentos musicais no ensaio coral a luz da teoria sócio-histórica de Vigotski. 2011. 187f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura)-Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

RAMOS, Bruno Thadeu Reis. **As seis canções trovadorescas de Frutuoso Vianna**: aspectos intertextuais e perspectivas interpretativas para voz de contratenor na canção de câmara brasileira. 2013. 170f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2013.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The new Harvard dictionary of music**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

REIS, Priscilla Romualdo Cler dos. **Consciência Vocal e Musical no teatro**: uma proposta para o ensino superior. 2014. 236f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. **Guia ilustrado Zahar**: ópera. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

ROSSELLI, John. Castrato. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Opera**. Vol. 1. London: Macmillan, 1994. p. 766.

SALOMÃO, Gláucia Laís. **Registros vocais no canto**: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. 2008. 196f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTANA, José Reginaldo Gomes de. **Análise dos discursos acadêmicos sobre a voz cantada**. 2013. 82f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)-Universidade Católica de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Recife, 2013.

SANTOS, Juliana Martins dos. Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico. In:

SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 254-262.

SERRA, Joan S. Ferrer. **Teoría, anatomia y práctica del canto**. Barcelona: Herder Editorial, 2008.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. **Sala Preta**, São Paulo, n. 7, p. 25-32, 2007.

SILVA, Ana Maris Goulart. **O sujeito cantante**: reflexões sobre o canto coral. 2014. 191p. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUSA, Joana Mariz de; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino de canto: diferentes abordagens. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, São Paulo, v. 15, n.3, p. 317-328, 2010.

SOUZA, Elizeu Clementino de. **O conhecimento de si**: estágio e narrativas de formação de professores. Rio de Janeiro: DP&A; Salvador: UNEB, 2006.

SPRITZER, Mirna. **O corpo tornado voz**: a experiência pedagógica da peça radiofônica. 2005. 192f. Tese (Doutorado em Educação)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2005.

THORESEN, Peter G. **Teaching countertenors**: integrating countertenor pedagogy into the collegiate studio. 2012. 88f. Tese (Doutorado em Música)-Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Matos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: 7Letras. 2008, p. 99 – 123.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Os grãos quase graúdos da voz: pontos e contracantos sobre a performance do canto. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; COLI, Juliana. (Org.). **Entre gritos e sussurros**: os sortilégios da voz cantada. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 21-34.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte; COLI, Juliana. Os sortilégios da voz cantada. In: _____. (Org.). **Entre gritos e sussurros**: os sortilégios da voz cantada. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 7-17.

VARGAS, Ana Cristina; COSTA, Alexsandra Gomes; HANAYAMA, Eliana Midori. Perfil de extensão vocal em indivíduos falantes normais do português brasileiro. **Revista CEFAC** [online], São Paulo, v. 7, n. 1, p. 108-116, jan./mar. 2005.

VIDAL, Mirna Rubim de Moura. **Pedagogia vocal no Brasil**: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto. 2000. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.

WINDEN, Jesse van. **Destabilising Critique Personae in between self and enactment**. 2014. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Mídia e Arquitetura)-VU University Amsterdam. Faculdade de Artes, Amsterdã, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.