

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Ana Claudia Specht

**FORMANDO E SE TRANSFORMANDO NO CANTAR:
dois estudos de caso**

Porto Alegre
2015

Ana Cláudia Specht

**FORMANDO E SE TRANSFORMANDO NO CANTAR:
dois estudos de caso**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Jusamara Souza

Linha de Pesquisa: Educação: Arte,
Linguagem, Tecnologia

Porto Alegre
2015

Ana Claudia Specht

**FORMANDO E SE TRANSFORMANDO NO CANTAR:
dois estudos de caso**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

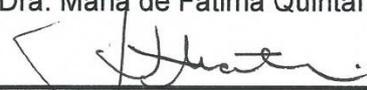
Aprovada em 26 fev. 2015.



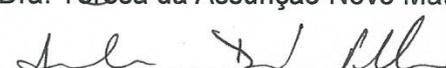
Profa. Dra. Jusamara Vieira Souza - Orientadora



Profa. Dra. Maria de Fátima Quintal de Freitas - UFPR



Profa. Dra. Teresa da Assunção Novo Mateiro - UDESC



Profa. Dra. Analice Dutra Pillar - UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

Specht, Ana Claudia

Formando e se transformando no cantar: dois estudos de caso / Ana Claudia Specht. -- 2015. 237 f.

Orientadora: Jusamara Vieira Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Canto. 2. Formação. 3. Experiência de vida. 4. Sociologia do cotidiano. 5. Educação musical. I. Souza, Jusamara Vieira, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é o ponto final de um percurso, é uma meta alcançada, é tempo de lembrar momentos de partilha e discussão. É uma escrita que fazemos já sentindo saudades do que passou e marcou, assim como de quem marcou e passou. Afetos e conceitos presentes nas palavras, mesclados nas ideias, implícitos nos posicionamentos e explícitos nas bases.

Agradeço à minha orientadora, professora Jusamara Souza, pela condução sensível e segura na minha formação como pesquisadora e na construção desta tese. Pela escuta interessada e por seus alinhavos conceituais, que deram sentido aos meus cantares. Por seu olhar atento, que possibilitou um “vaguear” sobre os territórios que o cantar permeia. Por permitir que eu “soasse” em outros lugares e principalmente nesta escrita. Levo dessa convivência um exemplo de competência, dedicação e ética profissional. Minha eterna gratidão por me ensinar a acolher todos os cantares, todas as formas de cantar e de aprender a cantar.

À professora Esther Beyer (*in memoriam*) por me acolher na pesquisa e neste curso de pós-graduação. Por seu acompanhamento e seus ensinamentos na construção de um cantar.

A Analice Pillar pela sensibilidade e pelo cuidado que teve auxiliando no redirecionamento e encaminhamento dos alunos fragilizados e entristecidos com a perda da orientadora (Esther Beyer).

À minha banca examinadora do projeto de tese: Prof^a Dr^a Claudia Ribeiro Bellochio (UFSM); Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRGS) e Prof^a Dr^a Luciana Prass (UFRGS), pela leitura atenta, pelos apontamentos pertinentes e por todas as contribuições que se refletiram na composição da redação final desta tese.

Ao Grupo de Estudos Cotidiano, pela acolhida e pelas oportunidades de trocar, refletir, discutir, escrever, publicar e trabalhar pela educação musical.

A Lúcia Teixeira, pelos anos de sociedade, parceria e trocas nos trabalhos de canto coral e na reflexão sobre o cantar.

A Jaqueline Marques, por sua leitura e suas contribuições afinadas e apoiadas sobre o cantar.

A Alexandre Steffen por ajudar a colorir estas páginas com as imagens que corriam no texto e fugiam ao meu domínio.

A meu pai Alfredo (*in memoriam*), que com certeza é a estrela que mais brilha no céu e que iluminou esta minha caminhada. Agradeço pelo colo sonoro que me embalou, pelo assovio que me ensinou e pelo cantar que sempre incentivou. Obrigada por mostrar que o canto pode estar em muitos cantos, que cantar é prazer e nos aproxima das pessoas. Saudades da tua voz e do teu olhar.

À minha mãe Jurema, por seu carinho, cuidado e dedicação. Por todos os livros, discos e oportunidades. Minha gratidão pelos ensinamentos no fazer, pela admiração nas pequenas coisas, pelo olhar minucioso de avaliar um bom trabalho pelo avesso, pela bondade e paciência de acompanhar, ensinar e refazer.

Aos meus irmãos, Fernanda, Alexandre, Carla e Paula. Cada um tem seu jeito único de ser e de me apoiar em mais esta caminhada. Agradeço por estarem sempre ao meu lado.

À minha vó Assunta (*in memoriam*), que na sua cozinha me ensinou a transformar os alimentos em coisas saborosas e a compartilhá-los. Hoje percebo que “trabalhar” em sua cozinha era um cantar.

À minha tia Idalice e ao meu tio Evídio, pelos cuidados e pela acolhida quando eu e minha família mais precisamos, pelos ensinamentos filosóficos e éticos.

A Rose Rossine pelas transcrições e zelo com o material coletado.

Aos amigos Ruth e Soni pela amizade, acompanhamento e energia.

A Maria Inês Lermen, minha professora de harpa paraguaia, pelos dedilhados e arpejos formativos. Por acreditar no meu interesse pela música e me acolher no meio musical.

A Lúcia Passos, minha professora de canto, por me incentivar a cantar e por me conduzir para o meu fazer como profissional do ensino do canto.

Ao Projeto de Extensão Movimento Coral Feevale, por promover um espaço prazeroso de trabalho, fértil de reflexões, ousado de experimentações e humano por acolher todas as pessoas que querem cantar em grupo.

A Louis Illenseer e Gabriela Reyes, meus colegas de trabalho no Movimento Coral Feevale, pelas ajudas escritas, pelas substituições, pelos desabafos e pelo apoio.

À amiga Denise Blanco Sant’Anna, pelos anos de convivência profissional e pessoal que proporcionaram inúmeras reflexões que me conduziram para a academia e para a pesquisa. Agradeço por me sensibilizar e me apaixonar pela educação musical, promovendo novos olhares para o cantar. Pelas infinitas reflexões e trocas sobre canto coral e formação de professores. Pelo trabalho e pelos devaneios sobre a pesquisa e a extensão universitária. Obrigada por estar sempre ao meu lado.

Ao querido Fê, que me acompanha diariamente. Nunca tentará ver seu nome aqui escrito, mas sempre saberá.

RESUMO

A presente pesquisa pretende refletir sobre a formação do cantar no cotidiano. O olhar investigativo repousou sobre a formação do cantar, que se modifica a partir das relações que o sujeito cantante estabelece com a sua voz e para além de sua emissão vocal. A pesquisa adotou como método investigativo o estudo de caso para abordar o cantar de dois sujeitos interessados em relatar o seu percurso de formação. A coleta de dados integrou materiais diversos cedidos pelos participantes, gravações de áudio de observações e entrevistas abertas. O foco de análise privilegiou a captura de cantares (passados, presentes e expectativas futuras) e espaços nos quais os sujeitos cantantes circulam, trabalham, vivenciam e experimentam o seu cantar. Essas histórias foram descritas visando ao desvelar do canto vinculado às experiências de vida na perspectiva teórica de Josso (2004) e no cantar diário à luz da sociologia do cotidiano de Pais (2003). Os resultados da pesquisa revelam trajetórias individuais de um saber fazer [cantar] que é/foi apreendido e aprimorado nas experiências de vida e no aqui e agora em que o cantar soa. É nesse contar [estudos de caso] que os sujeitos cantantes apresentam os processos de formação, as estratégias e formas de lidar, relacionar, conhecer e aprender. O presente estudo contribui para as reflexões sobre a aprendizagem e o ensino do canto, oferecendo subsídios para a formação de professores nesta área.

Palavras chaves: **Canto. Formação. Experiência de vida. Sociologia do cotidiano. Educação musical.**

ABSTRACT

This research seeks to reflect on the formation of singing in daily life. The investigative look rested on the formation of singing, which changes from the relations that the singing person establishes with his or her voice, and beyond with his or her vocal emission. The research adopted as its investigative method the case study to address the singing of two people interested in reporting their formation course. Data collection included various materials provided by participants, audio recordings of observations and open interviews. The analysis focused on the capture of singing (past, present and future perspectives) and spaces where the singing people go around, work, live and experience their singing. These stories were described, aiming at the unveiling of singing linked to life experiences from the theoretical perspective of Josso (2004) and in the daily singing from the perspective of Pais' sociology of everyday life (2003). The research results reveal individual trajectories of a know-how [sing] which is or was learned and enhanced through life experiences; and the here and now that the singing sounds and permeates. It is in this telling [case studies] that the singing people show formation processes, strategies and ways to cope, connect, know and to learn. The present study contributes to the reflections on learning and the teaching of singing, providing subsidies for teacher training in this area.

Keywords: Singing. Formation. Life experience. Sociology of everyday life. Musical education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esboço da primeira orientação.....	22
Figura 2 – Esboço escolha do tema de pesquisa.....	28
Figura 3 – Esboço sobre a formação do cantar.....	31
Figura 4 – Cadernos de Reflexão.....	55
Figura 5 – Renata.....	65
Figura 6 – Renata em apresentação com OSNH.....	68
Figura 7 – Apresentação no espetáculo da escola Solfejar	77
Figura 8 – Alunos da escola Rui Barbosa	90
Figura 9 – Renata em ensaio com a OSNH.....	110
Figura 10 – Renata e Banda Rege em apresentação na Villa D’Assisi.....	124
Figura 11 – Renata em homenagem aos pais em sua formatura.....	125
Figura 12 – Renata e banda Rege no palco da Churrascaria Schneider	125
Figura 13 – Adriano.....	134
Figura 14 – Adriano e sua banda atual	144
Figura 15 – Musical JM	149
Figura 16 – Banda Toque de Mágica	150
Figura 17 – Adriano em performance.....	153
Figura 18 – Mesa de gravação.....	169
Figura 19 – Adriano em estúdio de gravação.....	172
Figura 20 – Adriano ao contrabaixo	176
Figura 21 – Adriano – CD Solo.....	189
Figura 22 – Adriano em família	192

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Esquema de entrevistas e aulas com Renata	52
Quadro 2 – Esquema de entrevistas com Adriano	52
Quadro 3 – Estudo de caso 1: Renata	57
Quadro 4 – Estudo de caso 2: Adriano	57
Quadro 5 – Leitura das entrevistas transcritas e numeração das páginas	59
Quadro 6 – Definição de categorias	60
Quadro 7 – Organização das categorias	61
Quadro 8 – Codificação e recorte dos dados	62
Quadro 9 – Redação final.....	63

LISTA DE ABREVIATURAS

CD – Compact Disc

DVD – Digital Versatile Disc

FEEVALE – Federação de Estabelecimentos de Ensino Superior em Novo Hamburgo (Universidade Feevale)

FUNDARTE - Fundação Municipal de Artes de Montenegro

MIDI – Interface Digital para Instrumentos Musicais

MP3 – (MPEG Layer 3) Moving Picture Experts Group

MPB – Música Popular Brasileira

MTV – Music Television

OSNH – Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo

OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

RS – Rio Grande do Sul

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 CAMINHANDO E CANTANDO: o percurso teórico-metodológico	25
2.1 LIDANDO COM A PESQUISA QUALITATIVA	27
2.1.1 Escolha e Delimitação do Tema	27
2.1.2 Tentando Definir o Cantar: um exercício abandonado	31
2.2 A FORMAÇÃO DO PESQUISADOR QUALITATIVO	33
2.2.1 As Necessidades do Pesquisador	35
2.2.2 As Necessidades da Escrita	36
2.3 ALINHAVOS TEÓRICOS	37
2.3.1 O Cantar na Perspectiva da Sociologia do Cotidiano	37
2.3.2 O Cantar no Cotidiano: formação e experiências de vida	41
2.4 ESTUDO DE CASO	46
2.5 COLETA DE DADOS	49
2.5.1 Observação Participante	49
2.5.2 Entrevistas Abertas	51
2.5.3 Observações	53
2.5.4 Outros Materiais	54
2.5.5 Cadernos de Reflexão	55
2.6 ANÁLISE DE DADOS	56
2.6.1 Análise das Entrevistas	58
2.6.2 Formas de Analisar e Utilização de ‘Outros Materiais’	64
3 ESTUDO DE CASO 1 - RENATA	65
3.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A MÚSICA	69
3.1.1 Relação Com a Música e Incentivo dos Pais	71
3.1.2 O Ingresso na Escola de Música	74
3.1.3 O Canto: aluna de técnica vocal e teclado	76
3.1.4 Entre Tocar e Cantar	79
3.1.5 Entre Tocar, Cantar e Graduar-se	84
3.2 CARREIRA COMO PROFESSORA	88
3.2.1 Os Alinhavos Profissionais e Ocasionais	88
3.2.2 Ser Professora na Escola Rui Barbosa	90
3.2.3 Ser Professora de Música na Escola Rui Barbosa	91
3.3 ENTRE CANTAR E DAR AULA	93

3.3.1 Desgaste Vocal	95
3.3.2 No Caminho Tinha Uma Pedra	96
3.3.3 Fonoterapia	99
3.4 ANSIEDADES NAS AULAS DE TÉCNICA VOCAL	102
3.5 AULAS DE TÉCNICA VOCAL.....	104
3.6 COMO SE PREPARA PARA O PALCO.....	105
3.7 PREPARAÇÃO NOS ENSAIOS.....	112
3.8 REPERTÓRIO	114
3.9 COMO IMAGINA A FORMAÇÃO VOCAL.....	119
3.10 PALCOS.....	123
3.10.1 Como É Cantar na Churrascaria	126
3.10.2 No Palco	127
3.10.3 Os Palcos e os Cantares: diferenças	128
3.10.4 Formas de Interpretar	130
4 ESTUDO DE CASO 2 - ADRIANO	134
4.1 EXPERIÊNCIAS MUSICAIS	136
4.1.1 Primeiras Experiências Com a Música	136
4.1.2 Trabalhar, Estudar e Tocar	141
4.1.3 Autodidata: Aprender tocando	143
4.1.4 Formando um Cantor	144
4.2 CARREIRA	146
4.2.1 Início da Carreira em Bandas: como tocar e cantar	146
4.2.2 A Trajetória nas Bandas	147
4.3 PERFORMANCE E APRENDIZAGENS MUSICAIS	151
4.3.1 Espaços de Aprendizagem	151
4.3.2 Interpretar é Diferente de Aprender a Música	153
4.3.3 Escolha do Repertório	155
4.3.4 Estudo [ensaio] Fora do Palco	158
4.3.5 Performance de Palco	161
4.3.6 Gravação Como Forma de Aprimoramento	168
4.3.7 Gravação da Voz e Formação do Cantor	171
4.4 ENSAIO COM A BANDA	174
4.5 TÉCNICA VOCAL	177
4.5.1 Sobre as Aulas de Técnica Vocal	177

4.5.2 Técnica Vocal Intuitiva	178
4.5.3 Procedimentos de Uma Técnica Vocal	180
4.6 CUIDADOS COM A SAÚDE VOCAL	184
4.7 PROJETOS DE CARREIRA E PROFISSÃO	187
4.7.1 Refletindo Sobre a Trajetória	187
4.7.2 Projetos Futuros	188
4.7.3 O Mercado Musical: dificuldades e concorrência	190
5 TRANSVERSALIZANDO OS DADOS	193
5.1 OS AVESSOS: [AVESSO 1 e 2]	193
5.1.1 O Canto É Minha Vida: avesso 3	194
5.1.2 Ser Ou Não Ser Um(a) Cantor(a): avessos 4	199
5.1.3 Ter ou Não Ter Curso Superior: avesso 5	203
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
6.1 PARADA OBRIGATÓRIA: reflexões e algumas conclusões	207
6.2 FORMAÇÃO COMO PESQUISADORA	209
6.2.1 O Tempo do Pesquisador	209
6.2.2 Cantora Pesquisadora	211
6.2.3 Professora Pesquisadora	213
6.3 DESDOBRAMENTOS E PROJETOS FUTUROS	215
REFERÊNCIAS	217
ANEXOS	229
ANEXO 1: Termo de Consentimento Livre Esclarecimento	230
ANEXO 2: Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz	231
ANEXO 3: Termo de Consentimento Livre Esclarecimento	232
ANEXO 4: Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz	233
ANEXO 5: Pen drive: Voz, Corpo e Palavras	234

1 INTRODUÇÃO

Escrever a introdução de uma pesquisa é como pegar um novelo de lã: para encontrar o início da meada, é necessário puxar seu miolo e, nesse emaranhado, está o início da linha, o início do início de um tecer. O tema desta composição tem linhas de muitos tempos, de muitas vivências, experiências e pesquisas. Tem muitas cores e tipos de linhas. Ainda hoje, a coberta que mais me aquece é aquela que foi confeccionada por minha mãe com sobras de lã de blusões e toucas que me vestiram e me acompanharam por muitos anos. Cada cor e cada linha puxa uma história. A formação do cantar é a trama que busco tecer com as linhas que compõem e transformam o sujeito. E o cantar é o tecido invisível que envolve trajetórias, vivências e formas de ser, soar e silenciar.

O objeto desta pesquisa é investigar a relação¹ ou as relações que os sujeitos cantantes² têm com o seu cantar, os espaços³ onde soam, como se percebem e como são percebidos. O foco do olhar pesquisador não é o cantar em sua ação sonora. Dessa forma, o maior desafio está em não deixar que a sonoridade da voz cantada seduza o ouvido do pesquisador, desviando sua atenção sobre as transcrições das entrevistas abertas e aulas. Palavras escritas que não soavam, mas emergem dando mais brilho para a voz dos

¹ A palavra “relação” apresenta muitos significados, dependendo do contexto em que é aplicada. Nesta escrita, ela fará alusão às inúmeras formas como cada pessoa [leia-se: sujeito] relaciona-se com a própria voz cantada, sem especificar o tipo de relação.

² Pode ser sinônimo de cantor. No texto, prevalecerá a expressão “sujeito cantante” devido ao alinhavo reflexivo e teórico da pesquisa; porém, em alguns momentos, a palavra “cantor” será retomada para localizar o leitor e caracterizar principalmente o fazer profissional da pesquisadora e dos sujeitos dos estudos de caso.

³ Na pesquisa, a palavra “espaço” significa todos os ambientes ou lugares que possibilitam o soar da voz, um cantar.

sujeitos cantantes que participaram desta pesquisa, desvelando seus percursos de formação.

O olhar e as reflexões percorreram a trajetória de dois sujeitos cantantes: Renata⁴ e Adriano⁵. Em alguns momentos, apreciei caminhos e paisagens com vivências sonoras diferentes, mas que apresentavam uma aproximação na relação com o próprio cantar. Em outros momentos, vislumbrei trajetórias parecidas com cantares e vínculos distintos.

Antes de cantar e mostrar que sua voz é diferente, a expressão “sujeito cantante” pressupõe que cada percurso é uma história, é uma maneira diferente de se relacionar com o cantar. Essas histórias puderam ser analisadas visando-se ao desvelar do canto vinculado às experiências de vida na perspectiva teórica de Josso (2004). A obra dessa autora é dedicada a “estudos de histórias de vida como projeto de (auto)conhecimento e formação” (PERES, MANCINI e OLIVEIRA, 2009, p. 152).

Na obra *Experiências de vida e formação*, Josso chama a atenção para a “história dos aprendentes” e “sua relação com o saber; sobre o entusiasmo pelo singular, pela individualidade, pelo sujeito, pelo vivido, pelo experiencial, pela globalidade concreta, pelo existencial e pela complexidade dos processos de formação no movimento de ideias” (PERES, MANCINI e OLIVEIRA, 2009, p. 152).

A escolha do tema de pesquisa parecia, inicialmente, uma tarefa simples e rápida. Em setembro de 2010, minha orientadora disse-me que este seria meu presente de Natal. Parecia que a data estava longe e que teria muito tempo para me proporcionar isso. Eu estava enganada. Ao ler autores como Bianchetti e Machado (2006); Bianchetti e Meksenas (2008); Mills (1982); Oliveira (2001) e Pais (2003), comecei a desconfiar que o olhar vem junto com o *tema*. Ou melhor, o tema é reconhecido através do olhar. Ou, quem sabe, a questão toda é *como* olhar. Afinal, o que vem primeiro? A formação do pesquisador ou a definição do tema?

⁴ Nome real do sujeito de pesquisa (estudo de caso 1).

⁵ Nome real do sujeito de pesquisa (estudo de caso 2).

Ainda não sei o que veio primeiro, mas o meu tema de pesquisa tem como foco a formação dos sujeitos cantantes no cotidiano e o modo como se dá tal formação. Esse presente, que chegou antes das férias de verão, rendeu muitos conflitos. Surgiram vários impasses na definição de um simples verbo: “cantar”. Com que olhos eu definiria essa ação sonora única e expressiva do sujeito cantante?

Fui me emaranhando no meu próprio pensar e cantar. Percebi que escrever sobre o cantar é como perseguir sons com vida, sonoridades nômades que mudam de lugar, forma, gosto, intenção, imposição no cotidiano. Imaginar que cada pessoa que se locomove produz um som único – e eu, sedenta de saber sobre essa sonoridade, enlouqueceria mudando de direção toda vez que escutasse um som diferente. Se agrupasse, penso que desapareceria estática no meio da sonoridade cotidiana, pois seria perfurada por feixes vocais multicoloridos. Imersa nessas reflexões, a sociologia do cotidiano, na concepção de Pais (2003), iluminou essa trajetória metodológica, possibilitando um “vaguear” mais tranquilo e consciente sobre o cantar e a formação do cantar que ainda fugiam do meu olhar.

Em meio a infinitas possibilidades, resolvi concentrar minha audição e ampliar meu olhar nos sons de apenas duas pessoas. Dois corpos de carne e osso que emitem sons impregnados deles mesmos, que emitem sons através de seu corpo no palco, no carro, na escola, na casa, na igreja, no mercado, no quarto, no banheiro, em todos os espaços nos quais o cantar ecoa. Foi importante olhar para duas pessoas que não conseguem imaginar-se sem a possibilidade de emitir e modular sons. Para elas, falar sobre o cantar não é fluente como cantar. Falar sobre o que mais fazem não é, portanto, traduzível. Para elas, cantar é a vida, é o que dá sentido à vida, às suas escolhas, ao que adquirem e, principalmente, ao que representam. O que significa “cantar” não é consciente e dizível. Porém, é brilhante e apaixonante olhar para o fugidio espaço de tempo que o cantar ocupa na vida dessas duas pessoas.

Talvez o que mais me aproxima dos sujeitos que participaram da pesquisa é que também sou de carne e osso, também sou um sujeito cantante. Penso que minha escrita e a escolha do tema estão impregnadas pela trajetória

do meu cantar, pelos sons impressos na minha biografia pessoal, acadêmica e profissional. Pelo meu desassossego de um cantar que é único e que me constitui como sujeito cantante.

Se pudesse imprimir meu canto nestas folhas, não precisaria descrever muitos detalhes sobre a minha formação vocal. E o que saltará aos olhos do leitor é o quanto este texto está permeado de sons que me constituíram como pesquisadora, cantora, preparadora vocal e professora de técnica vocal. Acredito que todo o meu fazer sobre o cantar, desde a infância até o atual fazer profissional, constitui espaços de muita reflexão, de muitos questionamentos e experimentação vocal. Muitos pontos de interrogação já estavam quase mumificados, foram camuflados e dissolvidos pela prática diária. Vários pontos foram esquecidos e ressuscitados ao me debruçar sobre livros e manuscritos. Outros, ainda, surgiram e fomentaram minha incessante vontade de vislumbrar o cantar dos sujeitos que cantam.

Apresento, então, a trama que consegui tecer a partir das minhas lembranças. Reconheço que é uma escrita adulta e atual sobre fragmentos conscientes e inconscientes. Trata-se de um olhar muito passageiro no ano de 2014 sobre 43 anos de um cantar que se constituiu em 15.695 dias. Muito singelamente, penso que estes são os principais fatos que me constituíram como pesquisadora de um tema relacionado à formação do cantar que acontece diariamente:

Comecei a cantar e aprimorei meu canto no colo dos meus pais, nas brincadeiras com meus irmãos, na escola, na igreja, nos festivais estudantis, nos coros, nos palcos, nas aulas de canto e nos cursos de extensão. Pouco cantei na academia, já que minha graduação não se situa na área da música: psicóloga de formação e mestre em educação. Atualmente, meu cantar está como cantora exercida em alguns recitais, preparadora vocal de coros e professora em cursos de extensão e pós-graduação.

Canto desde criança! Contudo, quando conto minha história no espaço musical, sempre começo pela FUNDARTE, onde tive aulas de harpa paraguaia e de teoria e percepção dos 9 aos 16 anos. Quando relato minha história sobre

o cantar, sempre começo pela minha experiência em canto coral na UNISINOS, depois de desistir de prestar vestibular para música na UFRGS. Professora de canto tive somente uma, aquela cuja voz eu queria ter igual, queria ser como ela, queria ensinar a cantar, queria saber como ela fazia. Foram quatro anos de cursos continuados de extensão mais dois anos de preparação vocal em coral.

A minha história como preparadora e técnica vocal é literalmente impulsionada pela minha professora de canto e impulsivamente assumida por mim. É uma história meio sem começo: eu comecei, eu tinha medo, eu não dominava a técnica, eu trabalhava com muitos coros, com cantores experientes e não experientes em canto coral, com diversos regentes – uns mais próximos da técnica vocal, outros muito distantes. Exerço esse ofício desde 1997. Nos primeiros 10 anos, eu era uma preparadora vocal itinerante pelas Sociedades de Canto do Vale do Rio dos Sinos e professora de técnica vocal em escolas particulares. O que mudou de lá para cá é que hoje eu trabalho com seis grupos de canto em um mesmo projeto de extensão de uma universidade que tem como princípio a indissociabilidade entre ensino-pesquisa-extensão.

Desde 2008, sou preparadora vocal e professora de técnica vocal do Projeto de Extensão Movimento Coral Feevale, da Universidade Feevale. Esse projeto de extensão compreende um espaço de desenvolvimento artístico e cultural oferecido aos acadêmicos, comunidade, funcionários e professores. Tem como objetivo promover o desenvolvimento das capacidades expressivas através do fazer musical em grupo focando o processo de formação vocal e educação musical numa perspectiva de socialização e humanização.

Nesse contexto, insere-se como foco específico promover interface com as disciplinas de graduação e pós-graduação em diferentes áreas do conhecimento e projetos de extensão, viabilizando a relação entre teoria e prática, proporcionando ações interdisciplinares que visem à formação integral do acadêmico. Os grupos que integram o Movimento Coral são o Coro Sinfônico Comunitário Feevale, o Coro Canto e Vida da Terceira Idade, o Coro Unicanto Feevale e os Laboratórios de Canto para pessoas que pretendem

obter aprimoramento vocal e musical. Nesse projeto de extensão, sou responsável pela técnica vocal e pela preparação vocal de todos os grupos.

Na mesma instituição, ministrou a disciplina de Canto e Técnica Vocal do Curso de Especialização em Música: Ensino e Expressão. São momentos de constante avaliação e reflexão sobre os conteúdos e as estratégias de ensino. Essa disciplina tem como objetivo trabalhar e preparar a voz do professor que não necessariamente tem graduação em música, ou seja, a voz como instrumento de comunicação e expressão.

Ao longo de minha formação acadêmica, o cantar sempre esteve presente. Na conclusão do curso de Psicologia (1999), desenvolvi uma monografia intitulada “Voz e subjetividade”, que considerei como uma reflexão sobre as oficinas realizadas nos locais de estágio, em psicologia clínica e comunitária (psicóticos), em psicologia escolar (universitários), vislumbrando uma proposta transdisciplinar na área. Mesmo atuando como psicóloga clínica (fundamentação psicanalítica), continuei trabalhando com o ensino do canto.

O cantar como objeto de pesquisa na área da educação começou a germinar em 2001. Em parceria com uma regente e educadora musical, criamos um projeto⁶ de canto coral e musicalização com meninas de 10 a 17 anos. Desde a formulação do projeto até a execução do trabalho, o foco estava sobre seus objetivos de atuação, pesquisa e ação, visando a constituir um trabalho de canto coral comprometido com a performance, mas que preservasse um ambiente favorável à experimentação e à educação musical.

Esse grupo passou a ser o campo de pesquisa para o trabalho de mestrado em Educação da regente (BÜNDCHEN, 2004, 2005), tornando-se um fértil espaço de discussões, ações diferenciadas, atividades experimentais e fundamentações teóricas que embasam o fazer no canto coral. O trabalho vocal associado a essa proposta apresentou resultados curiosos na performance do grupo e no desenvolvimento musical. Várias hipóteses e questões foram analisadas e discutidas, mantendo o meu olhar no processo de

⁶ Projeto Meninas Arte em Canto, desenvolvido na cidade de Salvador do Sul (RS).

aprendizagem e nas formas de construção do desenvolvimento vocal e musical.

Em 2005, iniciei a minha pesquisa sobre a construção do cantar. Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação na Faculdade de Educação da UFRGS. O foco dessa pesquisa estava sobre o desenvolvimento do cantar segundo uma abordagem construtivista. Essa proposta apresenta uma característica pertinente a muitos conhecimentos e inúmeros sujeitos de pesquisa, visto que na teoria construtivista encontra-se um cerne ético de valorização e significação do conteúdo para o sujeito e do sujeito em sua interação. Por essa razão, o processo de desenvolvimento do cantar é uma reconstrução da sonoridade do sujeito. A voz que externa o sujeito vem de dentro do corpo e pode ter muitas representações para ele.

No momento em que essa voz passa a pertencer novamente ao sujeito através de sua exploração e apreciação, reconhecendo-se características próprias e possíveis transformações, a postura muda, porque a respiração, o corpo e a forma de se expressar também mudam ou se transformam. Além disso, os resultados mostraram que, por meio de atividades de apreciação, execução, criação e reflexão desenvolvidas em grupo, nas quais o sujeito cantante é ativo, criativo e participativo, é possível favorecer a compreensão técnica, musical e expressiva do canto, o que desencadeia uma apropriação da voz por parte desse sujeito, com a consequente construção de novos possíveis que podem significar autonomia vocal, graças à generalização do conhecimento do canto nas ações do sujeito.

No segundo semestre de 2007, apresentei a dissertação intitulada “O ensino do canto segundo uma abordagem construtivista: investigação com professoras de educação infantil” (SPECHT, 2007), tendo sido orientada pela Prof.^a Dr.^a Esther Beyer no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Esse tema gerou algumas publicações (SPECHT, 2006, 2007, 2009), tendo lançado um novo olhar sobre os processos de ensino-aprendizagem do canto, tal como a possibilidade de autonomia na construção do cantar e no domínio técnico do sujeito cantante. Esse “debruçar-me” sobre o cantar e sobre a minha ação como cantora e professora de técnica vocal ampliou o espaço de

atuação profissional: além da preparação vocal de grupos corais, passei a trabalhar também em cursos de formação continuada de professores com foco na “voz do professor” e criei coragem para iniciar uma assessoria de técnica vocal para cantores de música popular.

Eis o alinhavo que me fez escolher ou ser escolhida para desenvolver esse tema de pesquisa. Em 2009, houve a primeira edição do Curso de Especialização em Música: Ensino e Expressão na Feevale. A primeira turma vivenciou atividades músico-vocais e construções teóricas trabalhadas na minha pesquisa de mestrado. A constante reflexão sobre o processo, a ação de repensar sobre a pesquisa, a troca com os demais professores do curso (tudo era novo) e um breve contato pós-mestrado com a professora orientadora ativaram o meu desejo de continuar pesquisando sobre o cantar. Participei da seleção no segundo semestre daquele ano, defendendo um pré-projeto que permitisse dar continuidade à minha pesquisa de mestrado. Naquela época, eu pretendia manter meu olhar na “construção do cantar segundo uma abordagem construtivista”. Fiquei muito feliz com a aprovação e não tinha noção do compromisso que havia assumido!

Em março de 2010, iniciei o doutorado, visando ao aprofundamento da pesquisa anterior sobre o desenvolvimento do cantar. Contudo, antes de iniciar a pesquisa, chegou a triste notícia do falecimento da professora Esther Beyer. A primeira sensação foi de abandono. A pergunta que reverberava era: “E agora?”.

Escolhi e fui escolhida... A partir de maio de 2010, iniciei a orientação com a professora Jusamara Souza. Quando iniciei as orientações, estava convicta de que tinha um foco, de que estaria dando sequência à pesquisa anterior e de que o tema seria o “cantar”. De forma simplista, dedutiva e alucinante, concluí que meu tema estava escolhido. Meu olhar seria direcionado sobre o cantar e só faltava definir algumas questões metodológicas, para as quais ainda teria muito tempo para resolver.

A escolha de um verbo como “cantar” como tema de pesquisa assemelha-se a comer, dormir, falar, sonhar (de olhos fechados, de olhos

abertos), amar e tantos outros verbos diários que atravessam nosso pensar durante leituras, esboços, grifos, tentativas de recortes, enxertos, fermentos e incrementos na escrita. Assim, do meu projeto “objetivo”, conseguimos extrair em torno de duas dezenas de sugestões de temas. Fiquei um pouco confusa, pois eram muitas questões, muitos focos, muita amplitude. No entanto, ao menos de uma coisa eu tinha certeza: era um assunto que poderia render muitos temas.

Confesso que eu tinha impressão que, da maneira como havia estruturado meu projeto inicial, eu estava “esquartejando” um cantar: até então não havia me debruçado sobre as questões conceituais, analíticas e epistemológicas do canto. Através de desenhos e esboços que lembravam mapas conceituais, percebi que não pretendia abordar questões somente musicológicas, ou somente cognitivas, ou somente técnicas. Eu precisava falar de um cantar inteiro, da formação integral de um sujeito cantante que é único, mas é inteiro, seja em uma paisagem sonora, seja em um universo de possibilidades e impossibilidades.

Figura 1: Esboço da primeira orientação



Fonte: Autora

Escolhi o “cantar”, a ação de executar um canto, qualquer canto. Foram vários os obstáculos com os quais me deparei tentando chegar a uma definição que não tolhesse meu cantar e muito menos o cantar dos sujeitos desta pesquisa. Hoje penso que o canto pode estar em muitos cantos; o cantar está no dia a dia. O canto põe no canto muitos cantos; o cantar se dá no dia a dia.

Por pensar assim, acredito que o maior desafio de olhar sobre a formação do cantar esteja na constante mudança de foco. O cantar pode estar em muitos lugares⁷. Além disso, o olhar pode estar apoiado em várias teorias. Descobri que posso situar o cantar em muitas áreas e tentar colocar tudo isso numa aula de canto, ou tentar compreender todas as ligações que posso estabelecer... Simplesmente faltarão braços e espaço no corpo para implantar tantas ventosas. Pensando assim, cantar não tem definição. E, se eu tentar defini-lo, estarei colocando o cantar que ouço no canto, em qualquer canto.

Após esta introdução, apresento o Capítulo 2, que trata dos conceitos e das referências teóricas que podem ajudar na compreensão da formação do cantar ligado às experiências de vida tramadas no cotidiano. Agrego também neste capítulo o tear com a linha que soltei na segunda página desta introdução, ou seja, o que me propus a pesquisar e que metodologia adotar. Tenho novamente a sensação de que não escolhi a forma de investigação, mas que a maneira como eu queria desvelar o cantar norteou a opção por um método de estudo de caso (YIN, 2010; BOGDAN e BIKLEN, 1994; MINAYO, 2011; BAUER & GASKELL, 2002).

O meu olhar tenta dar conta de um campo empírico que se forma com o cantar desses sujeitos. Assisti a algumas apresentações e shows, a ensaios e gravação de CD em estúdio. Esses cantares foram filmados e fotografados. Acompanhei em consulta com otorrino. Todas as aulas foram registradas em áudio – cada caso tem uma frequência diferenciada. Foram realizadas entrevistas abertas e sem um tempo estipulado. Constituí um acervo de documentos e registros em foto, áudio e vídeo de gravações e apresentações que foram cedidas pelos pesquisados.

⁷ A palavra “lugares”, neste trecho, refere-se às áreas de estudo, às classificações de gêneros e estilos musicais e aos espaços de execução [performance] musical.

Os sujeitos cantantes transformam-se nos dois estudos de caso, apresentados nos Capítulos 3 e 4. Utilizo como material empírico as entrevistas e aulas gravadas/transcritas, anotações dos cadernos de reflexão⁸, fotos e registros audiovisuais. Desde o convite para participarem, a investigação passou a fazer parte também de suas vidas, viabilizando um acesso muito fácil e próximo que auxilia no alinhavo de questões que, muitas vezes, fogem à escuta do entrevistador e ficam soltas nas gravações.

No Capítulo 5, detenho-me a olhar e refletir sobre o avesso da trama dos dois estudos de caso. Analiso questões cotidianas que perpassam a formação dos sujeitos cantantes e que, muitas vezes, não percebemos ou não conseguimos integrar ao nosso modo de compreender o cantar e trabalhar com ele. Esse sobrevoo é apresentado como Transversalização dos Dados.

Nas conclusões, que estão descritas no Capítulo 6, é possível que o leitor encontre um terceiro caso “oculto”. Em um reencontro com esta escritora, ressaltam-se as aprendizagens, os processos de formação como pesquisadora e professora que essa trajetória investigativa proporcionou. O fio que conduziu o fechamento desta pesquisa repousa sobre uma reflexão da trajetória percorrida com o cantar dos sujeitos cantantes da pesquisa e da pesquisadora. Um contínuo “formando e transformando-se no cantar”.

⁸ Durante todo o percurso da pesquisa, foram escritos três cadernos de reflexão. Nesse sentido, ver Capítulo 2, seção 2.5.5, p.54.

2 CAMINHANDO E CANTANDO: o percurso teórico-metodológico

Início este capítulo com uma pequena frase composta para a descrição da metodologia do projeto de tese apresentado no exame de qualificação⁹: “Esta é a parte do trabalho que pulsa, que move e que revela tanto o objeto investigado quanto o seu investigador” (p. 36).

Por considerá-la uma frase que traduz e introduz este capítulo, eu poderia simplesmente repeti-la e, num processo rápido e “indolor” (Ctrl+C – Ctrl+V), copiar e colar sem apresentar sua pertença ao texto anterior. A pesquisadora e a pesquisa, no entanto, estão transformadas pelo percurso. O enunciado da frase continua sendo real e oportuno, mas a escrita e a escritora estão em outro momento, isto é, a frase não pode ser simplesmente colada e descontextualizada, pois já imprime outros e mais significados, visto que as mesmas palavras – hoje – carregam bolsas de experiências que comprimem o tempo e o espaço da trajetória.

A frase agora se refere a um capítulo que conta como foi essa caminhada, e não mais como será. Poderíamos exemplificar tal espaço de tempo e formação dizendo que essa mesma frase não suscita mais tantas interrogações, que o pesquisador ainda se interroga, porém não escreve mais os pontos de interrogação – ao menos tenta evitá-los. Podemos igualmente relacionar dizendo que esta é uma frase análoga a um *cantar*, pois ela está em outro espaço, em outro tempo, de uma nova escrita de uma professora-

⁹ O referido exame foi prestado em setembro de 2012. Participaram da banca examinadora a Prof.^a Dr.^a Claudia Ribeiro Bellochio (UFSC), o Prof. Dr. Gilberto Icle (UFRGS) e a Prof.^a Dr.^a Luciana Prass (UFRGS).

pesquisadora renovada que se transformou e não pode mais repetir...
Simplesmente repetir!

Protegida pela formalidade científica da pesquisa, meu empenho agora está em apresentar de maneira sistemática e transparente as escolhas, as escutas, os olhares, os registros, as reflexões, as certezas e incertezas, enfim, tudo o que se refere à formação do cantar, possibilitando a emergência da “montanha” de material empírico coletado. A intenção é manter um foco sereno, organizado e crédulo sobre o processo, a fim de textualizar: além dos sucessos os tropeços, além das certezas as dúvidas, além das crenças a novidade.

O adjetivo que define o tipo de investigação já provoca certa determinação: como investigar algo que é viscoso (cantar) e não tem medida (não é possível quantificar). O cantar continuou gerando inúmeros questionamentos e, nesse caso, trouxe à tona minhas crenças sobre investigação científica – questões qualitativas e quantitativas. A pesquisa qualitativa, segundo Minayo (2011, p. 21):

[...] responde a questões muito particulares. Ela se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantitativo. Ou seja, trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes.

Nunca fui muito adepta a pesquisas na área das ciências exatas, porque sempre pensei que teria de criar muitas exceções para me permitir analisar dados quantitativos que não definem o rosto nem o gosto de quem está participando. É claro que estou sendo taxativa e rasa nesse meu pensamento, mas ele fez parte de minhas reflexões e de minha construção como pesquisadora. Ainda segundo Minayo (op. cit., p. 22):

A diferença entre abordagem quantitativa e qualitativa da realidade social é de natureza e não de escala hierárquica. Enquanto os cientistas sociais que trabalham com estatística visam a criar modelos abstratos ou a descrever e explicar fenômenos que produzem regularidades, são recorrentes e exteriores aos sujeitos, a abordagem qualitativa se aprofunda no mundo dos significados.

2.1 LIDANDO COM A PESQUISA QUALITATIVA

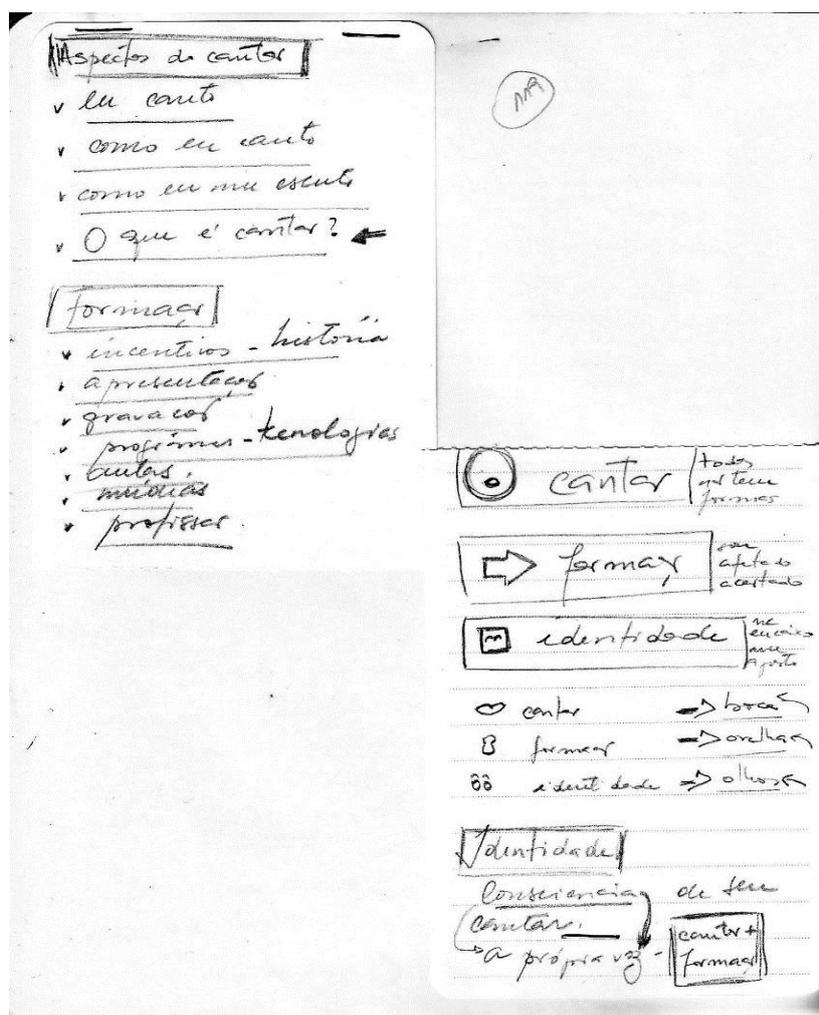
Mesmo vislumbrando uma afinação perfeita através da emissão de intervalos exatos e precisos, somada à precisão rítmica sempre associada à compreensão e à divisão matemática, decidi olhar para um cantar que me deixava míope e escorria pelas minhas mãos. Na verdade, eu já era míope: acredito que, antes de ser pesquisadora, eu era uma professora de canto míope e apaixonada por dar aulas. Nessa tentativa de transitar e por um período então me transformar em pesquisadora, percebi que a paixão cega e ilude.

“O pesquisador é míope”. Acredito que mais pessoas já metaforizaram dessa maneira o olhar do pesquisador. Estou apresentando com a peculiaridade da minha história, como uma pesquisadora que usa óculos desde a adolescência e que lidava com a mudança de foco (visão embaçada ou nítida) quando criança.

2.1.1 Escolha e Delimitação do Tema

Lembro que, na fase inicial da pesquisa, a única certeza que eu tinha era a de que minha pesquisa abordaria o cantar. Conforme os registros nos cadernos de reflexão e orientações transcritas, foi um período de muito desassossego. Levei quase um ano para esboçar meu tema de pesquisa e começar a ter mais segurança acerca do foco.

Figura 2 – Esboço escolha do tema de pesquisa



Fonte: Autora

Essa etapa apresentava um caminhar que inicialmente parecia estar claro, mas, ao mesmo tempo, não estava. Várias questões atravessaram e desestabilizavam minhas convicções sobre o cantar. Eu me debatia com as simples palavras “construção do cantar” e “formação do cantar”. Contudo, nessa aparente semelhança entre esses dois enunciados estava a minha inserção em um novo processo de pesquisa, ou melhor, em uma nova forma de olhar para o cantar e a consequente definição do tema de pesquisa.

O que emerge dessa etapa – após rever as anotações iniciais dos cadernos de reflexão – são os momentos de questionamentos: o que faço, o que fiz, o que gosto de fazer, o que me faz ter motivação, entre tantas outras

provocações e trocas com a orientação. Este é um momento de paciência, escuta (principalmente da orientação), confiança e coragem para se olhar, para se mostrar e escolher. É nesse momento que nos deparamos com nossas crenças, nossas fraquezas e nossas repetições. É um olhar para si mesmo no que se refere às estruturas profissionais, acadêmicas e pessoais – nesta pesquisa, corresponde a todos os espaços em que o cantar está presente na vida desta pesquisadora.

Dúvidas¹⁰ no fazer de uma tese são diárias, estão nas leituras, na escrita, na observação, na categorização, nas discussões e, especialmente, nas reflexões. Fazem parte da caminhada... Na visão de Bogdan e Biklen (1994, p. 67), “o objetivo principal do investigador é o de construir conhecimento e não o de dar opiniões sobre determinado contexto”.

A dúvida... No início da estruturação da pesquisa, ela é saudável, pois sinaliza um questionamento, coloca uma pitada de desconfiança no excesso de confiança nas nossas crenças teóricas, bem como nas cristalizações do nosso fazer prático. Por exemplo, parece-me que a primeira escolha que fiz em relação ao tema de pesquisa estava relacionada àquilo que eu dominava e aos assuntos sobre os quais tinha segurança.

Eu queria caminhar em um território conhecido, pois precisava chegar ao momento em que estou agora – relatório final da tese – com muita segurança, com um bom desempenho durante o processo, comprovando minhas certezas sobre meu fazer e meu saber. Eu marchava para isso, não tinha medo disso, mas comecei a duvidar desse caminhar tão decidido. O meu cantar não era assim, minha formação não foi assim, meu fazer como professora de canto não era assim. Parei de marchar e procurei uma nova forma de caminhar – estava buscando um direcionamento do olhar... Mesmo assim, continuei tropeçando em meus próprios pés “enraizados”¹¹.

Na escolha de um tema, está implícito o direcionamento da pesquisa. A partir das trocas sistemáticas com a professora orientadora e das leituras de

¹⁰ A palavra “dúvidas” aqui se refere aos questionamentos, aos momentos que precedem a tomada de decisões.

¹¹ Formação e experiências anteriores.

pesquisas qualitativas,¹² meu olhar ficou difuso. Eu tinha consciência de que não sabia como olhar para o meu objeto de pesquisa; olhava para tudo e para todas as direções possíveis nas quais o cantar soava. Penso que fazia isso porque eu acreditava que a construção do olhar do pesquisador antecede a delimitação do tema de pesquisa. Parece ser óbvia essa ordem de acontecimentos, mas afirmar isso no processo de formação de um pesquisador retrata que eu continuava pensando que o cantar também passa por um ordenado processo de aprendizagens.

Esse “jeito” de pensar pertence ao meu fazer como professora de técnica vocal. Ter clareza nas fases do desenvolvimento da construção do cantar para planejar, pensar e dar aula. Saber como se aprende a cantar, que estratégias eu posso propor no espaço das oficinas e aulas que ministro. Contudo, essa clareza de direcionamento do olhar foi constituindo-se no decorrer da pesquisa; no processo de escolha e delimitação do tema, meu olhar era multifocal.

Eu vagava e divagava muito, principalmente em relação à escolha do tema de pesquisa. Escrevia e esboçava muitos esquemas sobre a presença do cantar na minha vida, e as maneiras como eu já tinha olhado para ele. Eu tentava organizar internamente, mas faltavam palavras para explicar, faltavam linhas para escrever. Levei alguns meses para conseguir expor minhas “garatujas conceituais”¹³ à minha orientadora. Para além da compreensão e da leitura atenta das palavras e imagens que se misturavam em folhas brancas e desordenadas, eu iniciei minha formação como pesquisadora, tentando entender o olhar de quem estava me olhando.

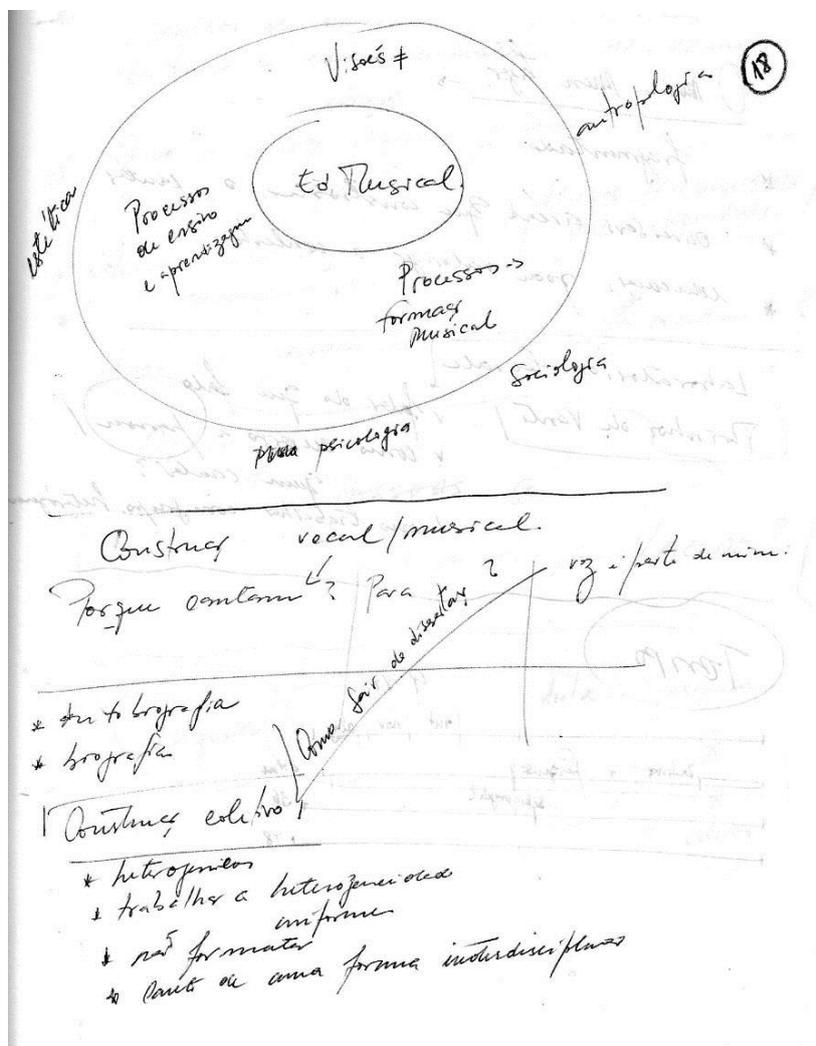
Constantemente me perguntava: por que uma orientadora despenderia seu tempo tentando decifrar conjuntamente aquelas imagens? Por que daria atenção a símbolos, em vez de palavras que poderiam já compor um texto, trazer autores e definir conceitos? Ao contrário dos meus pensamentos receosos em apresentar minhas divagações e tentativas de organização, eu saía da orientação confiante de que ali havia espaço para me compor como

¹² Kleber (2006); Gonçalves (2007); Gomes (2009); Dias (2011).

¹³ Os desenhos ou esquemas que fazia representando conceitos e espaços do cantar.

pesquisadora... Estava sendo olhada como eu gostaria de olhar para a formação do cantar.

Figura 3 – Esboço sobre a formação do cantar



Fonte: Autora

2.1.2 Tentando Definir o Cantar: um exercício abandonado

Eu estava embebida de cantares e, junto com a delimitação do tema,¹⁴ tinha a tarefa de definir a “formação do cantar”, ou seja, era o momento de conceituar. Esse momento da pesquisa provocou muitos conflitos,¹⁵ mas foi assim porque cismei em definir o cantar. Na minha maneira de pensar e

¹⁴ A palavra “tema” neste texto sempre se referirá ao tema de pesquisa.

¹⁵ Processos de reflexão sobre conceitos e preconceitos da autora sobre o cantar.

organizar conceitos, antes de falar da formação do cantar, eu precisava definir o cantar. Seguindo esse raciocínio, construí um capítulo no projeto de tese alinhavando e colando muitos conceitos sobre os seguintes termos:

- canto (SCHAFER, 1991; CARMO JR., 2004, 2005; ANDRADE, 1989);
- canção (ABREU, 2001, 2008; VILAS, 2008; TRAVASSOS, 2008; HAOU LI, 2002; FINNEGAN, 2008; DINIZ, 2001; VALENTE, 1999, 2003, 2007);
- fonoaudiologia (BEHLAU e PONTES, 1995, 2009; BEHLAU e REHDER, 1997; GELAMO, 2006; FERREIRA, 2002; CHUN, 2002; COSTA e ANDRADE E SILVA, 1998; DINVILLE, 1993);
- técnica vocal (LEITE, 2001; FERNANDEZ, 2005; QUINTEIRO, 1989; BAÊ, 2003; MANZANO, 2008; DELANNO, 2000; GOULART e COOPER, 2002; SANDRONI, 1998; GALLARDO e PÉREZ, 2008).

Não consegui, porém, tecer um texto coeso conforme pretendia. O cantar permeava, sobrevoava esses conceitos, mas não pousava sobre eles e muito menos repousava. O que eu tentava conceituar – o cantar e a formação do cantar – apresentou uma dinâmica que não era passível de formatação ou uma única conceituação.

Hoje percebo que esse confronto estava relacionado à minha formação (ainda inicial) como pesquisadora na linha qualitativa. Eu estava buscando uma única definição para o cantar e, por melhor que fosse a minha intenção, essa “única” resposta não seria encontrada ou passível de ser encaixada. Apesar de ler, ouvir e registrar os conceitos e modos referentes a como fazer uma pesquisa qualitativa, como, por exemplo, compreender que o estudo qualitativo é interpretativo e que “os pesquisadores se sentem confortáveis com significados múltiplos” (Stake, 2011, p. 25), assimilei de verdade tais ideias somente quando fui a campo, ou seja, quando comecei a desenvolver a coleta de dados.

Naquele momento, meu empenho em definir o cantar estava enfrentando uma tentativa frustrada de “agarrar” o cantar com as mãos para

admirar, analisar e observar seus trajetos de formação. Acreditava que essa dinâmica estava atrelada às constantes reflexões sobre a minha trajetória como aluna e professora de canto, sobre os processos de aprendizagem e as estratégias de ensino. Tentei compilar definições a partir de uma revisão bibliográfica e, num esforço hercúleo e muito desconfiado¹⁶, perseguia uma definição que se aproximasse do cantar que eu ouvia. Queria “prender” o cantar dos sujeitos da pesquisa, um cantar que simplesmente vertia da boca, do corpo, do olhar... Na época eu estava muito desconfortável, e o fato de não encontrar a definição do cantar equivalia a não saber como olhar para a formação do cantar. Vejo agora que este foi um processo necessário para o posicionamento e a reflexão do pesquisador sobre o tema e o objeto de pesquisa. Nesse processo, o olhar voltava-se para um cantar que se mostrava único em cada sujeito cantante.

2.2 A FORMAÇÃO DO PESQUISADOR QUALITATIVO

Geralmente, o pré-projeto que se apresenta para efetivar o ingresso no programa de pós-graduação é composto de vários antecedentes: contamos um pouco os territórios teóricos que visitamos e aportamos, dissertamos sobre uma escolha prévia de tema, apresentamos nossas mais sinceras intenções investigativas a partir do que conhecemos e desejamos conhecer. Esboçando meu currículo em processos investigativos, aponto primeiramente as experiências e teorias anteriores, as pesquisas já realizadas, salientando seus modelos metodológicos aplicados e seus resultados.

Apenas como ilustração cronológica, pode-se dizer que, depois da seleção de ingresso para o programa de pós-graduação, inicia-se um processo que visa a compor uma tese. Revisitamos experiências e “psicografamos” hipóteses que fazem parte do processo inicial do esboço metodológico e da escolha do tema. Aquilo que pensamos conhecer e saber, através de uma

¹⁶ Falo de esforço “desconfiado” porque, ao mesmo tempo em que buscava uma definição, eu tinha muitos questionamentos sobre esse processo. Acreditava ter a tarefa de definir o cantar de tal modo, que sua formação – a formação do cantar – estaria implícita nas trajetórias dos sujeitos cantantes.

inversão gramatical e de questionamentos reflexivos, pode transformar-se em perguntas. Ou melhor, colocamos pontos de interrogação sobre pontos finais ou de exclamação que, de forma “curvilínea”, desestabilizam as certezas e tentam redirecionar o olhar.

O pesquisador quer olhar, quer enxergar, quer ver. Essas três ações falam do mesmo desejo; porém, na formação do pesquisador, elas podem ter significados diferentes. “Olhar” refere-se à maneira como eu direciono os meus olhos sobre o meu objeto de pesquisa. “Enxergar” implica não estar cego às questões que emergem no processo. “Ver” representa o maior cuidado que devemos ter no início da pesquisa, pois podemos ver simplesmente o que queremos ou “sabemos”, e não preciso mais procurar o que eu vejo, ou apenas procuro para reafirmar e confirmar¹⁷.

Seguindo essa linha de pensamento, a formação do pesquisador – que quer imergir na pesquisa qualitativa – que se debruça sobre a formação do cantar não está em sua compreensão sobre o canto, sobre a técnica vocal, sobre a performance do cantor. A caminhada inicial está no ajuste do olhar, está em como esse pesquisador vai olhar para a formação do cantar.

Esse alinhamento do olhar, nesta pesquisa qualitativa, está vinculado à escolha do tema. Ao longo desse processo, descartamos muitas possibilidades para escolher um tema que envolvesse, despertasse a curiosidade e principalmente fosse significativo para o pesquisador e para a área de pesquisa. Começamos pela anamnese profissional, acadêmica e pessoal da pesquisadora: o cantar estava sempre presente e, se esse cantar entrasse no corpo, com certeza seria “obesa de cantares”. Talvez por isso, no início, tenha havido a escolha pelo verbo intransitivo “cantar” e, mais tarde, tenha ocorrido o ajuste de foco para a formação do cantar no cotidiano.

¹⁷ Este parágrafo procura parafrasear as formas de pesquisa qualitativa. Por exemplo, quando falamos sobre o direcionamento do olhar, estamos nos referindo à pesquisa qualitativa cujo foco é o objeto de pesquisa.

2.2.1 As Necessidades do Pesquisador

... delimitar

Delimitar o tempo e os fazeres para além da pesquisa parece ser uma questão puramente de organização temporal e comum a todos os pesquisadores, assim como dividir o tempo parece ser uma tarefa simples. No entanto, cabe lembrar que esta pesquisa foi dividida e atravessada pelos compromissos profissionais – cantora e preparadora vocal. A dedicação para leituras, coletas, descrições e análises da pesquisa não foi exclusiva, porém o tema – a formação do cantar – estava presente o tempo todo, em quase todas as ações profissionais.

Sendo assim, faz-se necessária a delimitação do tema da pesquisa, interno (na pesquisa) e externo (no fazer profissional), pois a pesquisadora constantemente dividiu e multiplicou seu olhar e suas ações sobre o cantar e a sua formação. Delimitar é colocar e recolocar limites, e esta era a tarefa de colocar limites sobre o verbo intransitivo “cantar” que permeia quase tudo o que faço e quase todos aqueles com quem me relaciono. Eis que fica a pergunta: o que e como vou olhar sobre o cantar nesta pesquisa?

... abrir mão

Trata-se de um abrir mão “fictício”. Na verdade, não abrimos mão de nada quando escolhemos o tema, apenas escolhemos o que está mais latente. Quatro anos parecia muito tempo para uma pesquisa sobre um único tema, e para tal escolha eu precisava neutralizar os temas de pesquisa – importante dizer que eu mesma criei – que não me motivavam, que não eram novidade e que não me davam segurança de uma relação duradoura e instigante.

A escolha envolve implicitamente a formação do pesquisador no percurso da atual pesquisa, assim como as reflexões sobre a metodologia e a formação do olhar: como e o que eu pretendo desvelar?

... deixar-se envolver pelo tema

O envolvimento concretiza-se quando vamos a campo, pois nesse momento o pesquisador já sabe como direcionar seu olhar para o objeto e para os sujeitos da pesquisa. Antes de sair a campo, o processo de escolha do tema e o envolvimento com o tema é um tanto “narcísico”, visto que o nosso foco recai sobre o que pensamos, o que queremos encontrar, como vamos olhar, o que podemos encontrar, o que pode acontecer, o que não queremos que aconteça.

Além disso, penso que o lugar do pesquisador em pesquisas qualitativas não é nada cômodo, já que inicialmente existe a ilusão de que vamos apenas observar. No entanto, o verbo “observar” está impregnado de conceitos desacomodados, de crenças fragilizadas, de dúvidas para o próximo encontro, de um constante “frio na barriga” por não saber muito bem para onde a investigação vai levar.

2.2.2 As Necessidades da Escrita

Desvelar a formação do cantar sem desestruturá-lo foi um desafio criativo na captura de dados que estão além da palavra dos sujeitos cantantes, além do método de canto, além da performance no palco. Precisava coletar dados que espiam o tempo todo, mas que se transformam em canções, frases sonorizadas, conceitos engessados, vagas aproximações de definições. Meu real desejo está em desvelar a formação do cantar... Apesar da estrutura cuidadosamente arquitetada e alterada conforme minhas percepções, confesso que o cantar ainda embaça as lentes côncavas que espalham meu olhar pelo ambiente sonorizado que a voz preenche.

Sendo assim, escrever de maneira mais metafórica também é uma escolha consciente, uma tentativa de acompanhar a viscosidade do cantar. Pode parecer uma recusa de tornar puramente técnico o que, para mim e para o sujeito cantante, muitas vezes parecer ser mais alma do que corpo. Também significa desmistificar a sonoridade emitida por um corpo que clama por expressão e espaços de alteridade.

Consciente de que as metáforas podem suscitar diversas interpretações, é uma opção quase teimosa mantê-las. Sustento que minha intenção é fazer deste texto um cantar, o cantar do leitor. Metodologicamente falando, poderia ser um exercício, uma leitura cantada que cedesse espaço para reflexões, sensações e inclusões no sentido de compreender e abranger.

2.3 ALINHAVOS TEÓRICOS

2.3.1 O Cantar na Perspectiva da Sociologia do Cotidiano

A composição que apresento a seguir é um alinhavo de conceitos, tomadas de decisão e reflexões. Propõe um diálogo questionador e desestabilizador de “certezas”, entendidas como crenças e credos¹⁸ que conheci, “preguei” e problematizei. Tomo a sociologia do cotidiano como um caminho no qual, segundo Pais (2003, p. 31), “Os conceitos e teorias devem entender-se como instrumentos metodológicos de investigação ao serviço da capacidade criadora de quem pesquisa”. Para o autor (op. cit., p. 29-30), trata-se de uma teoria que procura:

Os significantes mais do que os significados, juntando-os como quem junta pequenas peças de sentido num sentido mais amplo: como se fosse uma sociologia passeante, que se vagueia descomprometidamente pelos aspectos anódinos da vida social, percorrendo-os sem, contudo, neles se esgotar, aberta ao que se passa, mesmo ao que se passa quando “nada se passa”. [...] Neste percurso de “trespasse”, a sociologia do quotidiano corresponde mais uma perspectiva metodológica do que a um esforço de teorização.

Deparo-me com cantares cristalizados, que pertencem à trajetória acadêmica desta pesquisadora e que emergem mais intensamente no processo de composição textual e posicionamento intelectual. Contextualizando: o primeiro esforço de definição conceitual desta pesquisa, que não está explícito na escrita deste relatório final, foi uma definição “abandonada” após a qualificação, mas que permeia todas as reflexões que

¹⁸ PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

aqui se fazem presentes. O foco estava em encontrar uma definição para o cantar.

Não é normal minha dificuldade de escrever sobre o cantar, de recusa de chegar a uma definição, mesmo que esta definição fosse minha, sobre a minha verdade. Meu real desejo é que o cantar seja móvel e permeável. Minha necessidade de tornar o texto ficcional contando minhas experiências e minhas associações sobre o cantar é uma tentativa de conduzir o leitor num cantar que também pertença a ele, que ele possa cantar comigo, que ele possa cantar outras músicas. Eu gostaria que cada pessoa que lesse meu texto se sentisse um cantor, ou que simplesmente passasse a cantar um pouco. Porque, se o cantar nesta escrita for somente sobre a minha verdade, eu serei apenas uma águia que guinchará soberbamente durante meus fantásticos sobrevoos solitários, deliciando-me apenas com o eco de minha própria voz. (Caderno de Reflexão Vermelho 1, p. 53)

As leituras iniciais e escritas conceituais estavam presas aos meus pré-conceitos sobre o cantar. Meu “globo ocular” estava enrijecido: eu estava muito centrada na ação vocal. Percebia uma resistência muito grande e não conseguia alinhar meu diálogo com os autores. Comecei a esboçar uma definição para o cantar, com vistas a ilustrar o que essa palavra representaria nesta pesquisa.

Acredito que meu receio estava na possibilidade de transformar o cantar em uma sonoridade rasa e impessoal. Esse desconforto provavelmente residia na tentativa de definir um cantar não mais direcionado para os processos de ensino e de aprendizagem do canto¹⁹ e/ou do olhar em uma perspectiva dos processos e métodos de ensino-aprendizagem do canto. Estava acostumada a explicar como se canta e usava o clichê “Todo mundo pode cantar e aprender a cantar”. Eu sabia como fragmentar o corpo e explicar a técnica vocal; de olhos fechados, eu sabia como o aluno estava usando seu aparelho fonador para emitir determinado som; eu sabia imitar, montar e desmontar sonoridades. Como pesquisadora, tentei ampliar o conceito, comecei a observar mais e, conseqüentemente, desestabilizei minhas “certezas”. Nessa tarefa, perdi minha função de dissecar e remontar sonoridades.

Jogando palavras e ajustando o foco, percebi que estava falando de algo que se perdia no tempo e no espaço, permanecendo apenas o eco de minhas dúvidas e a ressonância dos sons. O meu olhar não estava mais voltado para a

¹⁹ SPECHT, Ana Claudia. *O ensino do canto segundo uma abordagem construtivista: investigação com professores de educação infantil*. Porto Alegre: PPGEDU/UFRGS, 2007.

voz que sai do corpo do sujeito que canta. Quando escuto alguém cantando, meus olhos veem um corpo que trabalha para produzir um som; meus ouvidos estão presos ao som que acaba de existir; minha atenção flutuante²⁰ está para além das questões aparentes que são as qualidades do som e a fisiologia da voz. Nessa perspectiva, o cantar que proponho é composto de várias facetas que integram o sujeito, que está rodeado de infinitas possibilidades de se relacionar.

Observei que, no instante em que são projetados pela boca, os sons que compõem uma voz (falada ou cantada) não mais pertencerão a esse corpo. Os sons que se perdem ou se integram a um novo espaço externo são sons internos impregnados de coisas²¹ que esse mesmo corpo abriga, pois nesse corpo que produz sons habita um sujeito que, por hábito ou opção, circula no mesmo espaço em que ecoa o seu cantar. Então, o cantar externa o que é interno, transforma o externo para reelaborar o interno. O ressoar é cíclico. Isso pode ser o início de um novo cantar, um cantar que se transforma no cotidiano.

Por passear em diversos territórios conceituais, o parágrafo anterior poderia ser apresentado como “devaneios” sobre o cantar ou o alinhavo de palavras “grávidas” de sentimentos e definições sobre o cantar. Trata-se, porém, de um dos mais significativos parágrafos para esta pesquisadora, pois apresenta parte da organização interna sobre conceitos e pré-conceitos, promovendo a reflexão introdutória que faz emergir a necessidade de definir os sujeitos da pesquisa como sujeitos cantantes.²²

²⁰ Refiro-me a uma escuta que se aproxima da pesquisa-escuta. “Na pesquisa-escuta, domina sempre uma posição mais passiva de se deixar afetar pelo outro, numa forma de atenção não-seletiva: a atenção flutuante, sem memória e sem desejo” (p. 281). NAFFAH NETO, Alfredo. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 279-288, jun. 2006. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v39n70/v39n70a18.pdf>>.

²¹ A palavra “coisas”, nesse contexto, significa os incontáveis atravessamentos que nos constituem como sujeitos. Refiro-me a todos os instantes (conscientes e inconscientes) que fazem parte de nossa história, mas não são passíveis de ser relatados, organizados e mensurados. Não obstante, são eles que integram nossa formação, independentemente da maneira como deles nos apropriamos.

²² “Sujeito cantante” corresponde a um sujeito que canta. Neste texto, compreende-se o “sujeito no sentido de uma identidade a partir de uma biografia singular, articulada a uma cultura, capaz de dotar de legitimidade a autonomia de cada um” (p. 403). DESLANDES, Suely Ferreira, O projeto ético-político da humanização: conceitos, métodos e identidade. *Interface Comunicação, Saúde, Educação*, v. 9, n. 17, p. 389-406, mar./ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v9n17/v9n17a17.pdf>>.

O cantar é único de cada pessoa, ele está impregnado daquela pessoa que o emitiu... ele é a essência que representa aquele corpo, que externa o corpo, o sujeito, e tenta traduzir em palavras o que pensa. Se as palavras a este sujeito não pertencem, a voz sim é propriedade deste sujeito, é única e repleta de significações, sensações e sons intraduzíveis, indizíveis e invisíveis. (Caderno de Reflexão Vermelho 1, p. 53)

Foi o momento em que consegui ampliar o olhar. O cantar passou a pertencer ao sujeito, e eu comecei a “vaguear”²³ mais tranquilamente no cotidiano presente em seus discursos e, posteriormente, nas entrevistas transcritas. A escolha do método de investigação ocorreu a partir do desenvolvimento do tema de pesquisa por meio da seguinte questão: como se dá a formação do cantar no cotidiano? Em tese, parece que é senso comum que isso aconteça no cotidiano, seja através da mídia e das tecnologias, seja através das experiências e vivências. Pais (2003, p. 28), no entanto, afirma:

O cotidiano – costuma-se dizer – é o que se passa todos os dias: no cotidiano nada se passa que fuja a ordem da rotina e da monotonia. Então o cotidiano seria o que no dia a dia se passa quando nada parece se passar. Mas só interrogando as modalidades através das quais se passa o cotidiano – modalidades que caracterizam ou representam a vida passante do cotidiano – nos damos conta de que é nos aspectos frívolos e anódinos da vida social, no “nada de novo” do cotidiano que encontramos condições e possibilidades de resistência que alimentam a própria rotura.

O cantar descrito nas entrevistas é um cantar que está presente em quase todos os espaços pelos quais o sujeito cantante transita. Fica-se com a impressão de que esses sons fazem parte da rotina e da vida, que eles “acontecem” quando nada parece “acontecer”.²⁴ É como se o cantar acontecesse, a formação estivesse dada, as oportunidades simplesmente surgissem. Ou, de outro modo, como se a formação do cantar estivesse somente na compreensão técnica (da fisiologia da voz) ou musical. Com base nesses pensamentos recorrentes para uma professora-pesquisadora, “costumo” questionar: onde e como os sujeitos cantantes aprendem a cantar?

Cantar é o som vivo que sai do corpo e que a ele não pertence mais, pois passará agora a pertencer a uma paisagem sonora definida e construída pelo cotidiano que contextualiza nossas vivências e experiências. Esta pode

²³ PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

²⁴ Fiz um pequeno trocadilho com a afirmação de Pais (2003, p. 28): “o cotidiano é o que se passa quando nada se passa”.

ser a minha definição de formação de um cantar. Na minha perspectiva, tal formação está ligada a uma construção individual e social. É uma formação individual que agrega e também se modifica a partir das relações que o sujeito cantante estabelece com e para além de sua emissão vocal.

Stecanela (2010, p. 31) argumenta: “Ao significado de cotidiano é possível associar a ideia de presente daquilo que acontece todos os dias e que implica rotina de repetição. À rotina relaciona-se a ideia de caminho, de rota, que, por sua vez, pode estar ligada semanticamente à ruptura, a corte a rompimento”. Este será o foco de reflexão e interpretação sobre a maneira como os sujeitos cantantes formam e transformam o seu cantar ou, dito de outro modo, como se formam e se transformam no cantar. Como lidam com o próprio cantar nos mais diversos contextos, como ampliam seu cantar a partir das experiências cotidianas, das oportunidades e necessidades.

2.3.2 O Cantar no Cotidiano: formação e experiência de vida

Por que não olhar mais de perto e espiar na sala “aberta” da música no cotidiano? Suas portas e janelas não estão fechadas, mas nós, professores de canto²⁵, geralmente passamos reto! Tenho a sensação de que não queremos ver o que ocorre nessa “sala sonora”. Nossa rotina consiste em passar por um corredor que se afunila, entrar na nossa sala com proteção acústica e trabalhar de forma asséptica²⁶ o cantar. Como investigadora curiosa e seduzida pela voz de cantores que estavam completamente “infectados”²⁷ pela paisagem sonora da sociedade contemporânea, resolvi acompanhá-los e ouvi-los. Calei-me para ouvir, olhar e “vaguear”.

Tentei ilustrar em parte o isolamento que sinto quando coloco meu “jaleco” de professora de técnica vocal. Acredito muito nesse fazer e continuo fazendo-o. Seguidamente, porém, lembro-me da minha história sobre a

²⁵ Ao longo do texto, o leitor encontrará as expressões “professor de canto” e “professor de técnica vocal”. Neste relatório final, ambas referem-se ao ensino do canto e da técnica vocal, aludindo ao mesmo fazer profissional. Porém, no texto, algumas passagens se referirão a sutis diferenças entre essas duas denominações que ainda precisam ser estudadas e discutidas.

²⁶ Isolada dos acontecimentos cotidianos.

²⁷ Formados no cotidiano.

formação do meu cantar. Apesar de ser subjetiva e individual, é nesse percurso que encontro inúmeros subsídios para me aproximar do cantar de outros sujeitos cantantes. É nesse lembrar que eu me aproximo e me aproprio do meu próprio cantar.

Nesse sentido, como professora-pesquisadora, procurei desvelar a formação do cantar no cotidiano, a maneira como lidam com o seu cantar, os espaços em que soam, bem como olhar para uma formação do cantar que forma e transforma o sujeito cantante em suas experiências de vida presentes nas narrativas transcritas das entrevistas.

Penso na formação desses sujeitos cantantes a partir da abordagem biográfica proposta por Josso (2004, p. 38), que apresenta “uma abordagem das aprendizagens experienciais a partir do que nos dizem as narrativas de formação que servem de material para compreender os processos de formação, de conhecimento e de aprendizagem”.

A leitura atenta das entrevistas transcritas revela que cada sujeito tem uma forma muito singular e autoral de contar como foram suas primeiras experiências com o canto, quem os conduziu para isso, como começaram a se constituir como cantores e como o cantar tomou espaço em sua vida profissional e pessoal. Ao pesquisador cabe aguçar a escuta, deixar-se envolver pela narrativa transcrita, vaguear pelos caminhos traçados pelos próprios sujeitos cantantes para costurar, de maneira artesanal e ética, uma textura sobre essas formações singulares – a formação do sujeito cantante. Na visão de Josso (2004, p. 38):

A formação, encarada do ponto de vista do aprendente, torna-se um conceito gerador em torno do qual vêm agrupar-se, progressivamente, conceitos descritivos: processos, temporalidade, experiência, aprendizagem, conhecimento e saber-fazer, temática, tensão dialética, consciência, subjetividade, identidade.

Proponho compor um conto²⁸ de cada estudo de caso e apresentar ilustrativamente seus alinhavos e seus cantares, suas conexões e seu modo de se envolver com esse fazer nos inúmeros locais e circunstâncias. Nas palavras

²⁸ Criar uma obra em que se apresente o universo e os sujeitos, contextualizando-se os acontecimentos e as realidades contadas.

de quem canta, o processo é dinâmico e único. Nesse sentido, compartilho com as ideias de Josso (2004, p. 38):

Pensar a formação do ponto de vista do aprendente é, evidentemente, não ignorar o que dizem as disciplinas das ciências do humano. Contudo, é também virar do avesso a sua perspectiva ao interrogarmo-nos sobre os processos de formação psicológica, econômica, política e cultural, que tais histórias de vida, tão singulares, nos contam. Em outras palavras, procurar ouvir o lugar desses processos e sua articulação na dinâmica dessas vidas.

Pensar a formação do cantar, do ponto de vista do sujeito cantante, é ouvir o seu cantar? Ou é ouvir o seu contar? Nesta pesquisa, lidei com ambos, porém de forma mais intensa com o ouvir o contar sobre o cantar. Nesse caso, foi importante levar em conta que “a socialização da autodescrição de um caminho [aqui, as trajetórias do cantar], com as suas continuidades e rupturas, envolve igualmente competências verbais e intelectuais que estão na fronteira entre o individual e o coletivo” (Josso, 2004, p. 39). Os dois cantantes-depoentes narraram diferentemente suas experiências musicais com o canto.

Para além das “competências verbais e intelectuais”, foi necessário considerar que “a escala de uma vida, o processo de formação dá-se a conhecer por meio dos desafios e apostas nascidos da dialética entre a condição individual e a condição coletiva” (Josso, 2004, p. 42). Aprender, então, o processo de formação como “comportamentos socioculturais [que] são esquemas relacionais de base, que foram aprendidos por meio de experiências, e exercidos e integrados em rituais relacionais próprios de cada comunidade” significa levar em conta que “eles também são remodelados pelos temperamentos, pelas sensibilidades, pela infinidade dos matizes que manifestam essa originalidade à qual somos sensíveis, sempre que encontramos personalidades que nos surpreendem na sua redefinição destes esquemas” (op. cit., p. 42).

Em muitos espaços, essa construção textual deixou emergir o quanto a voz de cada sujeito pesquisado me seduziu²⁹ e conduziu para terrenos já conhecidos e explorados que isolavam a voz do próprio sujeito cantante. Porém, quando iniciei o texto dos dois estudos de caso apresentando seus primeiros contatos e formas de se relacionar com o cantar, percebi que as

²⁹ No sentido de voltar meu olhar para a sonoridade vocal.

histórias que compõe o sujeito cantante explicitavam a maneira como eles compreendem o próprio cantar. Segundo Josso (2004, p. 43):

Os contos e as histórias³⁰ da nossa infância são os primeiros elementos de uma aprendizagem que sinalizam que ser humano é também criar as histórias que simbolizam a nossa compreensão das coisas da vida. As experiências, de que falam as recordações-referências constitutivas das narrativas de formação, constam não o que a vida lhes ensinou, mas o que se aprendeu experimentalmente nas circunstâncias da vida.

Fui seduzida pelas trajetórias contadas. Conseguia vaguear nessas narrativas e observar como se movimentavam sonoramente nos trajetos às vezes denominados de “necessidade” ou “oportunidades”. Fiquei embebida pelas experiências e pela forma como eram contadas. Provavelmente eu as contaria de maneira diferente, com outro significado, com outra sonoridade. Tentei escrevê-las imaginando que elas soariam conforme as escutei. Iludo-me por imaginar isso, pois sei que minhas experiências também impregnam essas palavras que brotam de meus dedos e me fazem soar de outra forma. Josso (2004, p. 43) explica:

A narrativa de um percurso intelectual e de práticas de conhecimento põe em evidência os registros da expressão dos desafios de conhecimento ao longo de uma vida. Esses registros são precisamente os conhecimentos elaborados em função de sensibilidades particulares em dado período. Se as disciplinas que constituem as ciências do humano podem servir de referenciais para a auto-interpretação, é porque são objetivações coletivamente construídas a partir das tomadas de consciência do que constitui as nossas potencialidades humanas. Nessa perspectiva, cada um conta as suas experiências no registro ou nos registros das suas aprendizagens no plano da consciência.

A composição de novos alinhavos sobre a formação do cantar baseia-se na troca constante tanto desta professora-pesquisadora quanto dos sujeitos que participam desta pesquisa e que se propuseram a contar sobre os seus percursos, sobre a sua história e sobre o seu cantar. O entendimento de que “os processos de formação [se] dão a conhecer do ponto de vista do aprendente, em interações com outras subjetividades”, torna-se fundamental

³⁰ Para Josso, na maior parte das vezes, a história produzida pelo relato é limitada a uma entrada que visa a fornecer o material útil ao projeto específico. Considera mais adequado falar de abordagem biográfica ou de abordagem de experiência. JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as “histórias de vida” a serviço de projetos. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97021999000200002&lng=pt&nrm=iso> e <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-7021999000200002>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

para a interpretação e a análise das entrevistas, visto que “as práticas de conhecimento postas em jogo numa abordagem intersubjetiva do processo de formação sugerem a oportunidade de uma aprendizagem experiencial por meio da qual a formação se daria a conhecer” (JOSSO, 2004, p. 38).

A palavra “formação” que brota no texto desde a escolha do tema de pesquisa também é análoga à conceituação de Josso (2005), que apresenta a “palavra, o conceito de formação, a ideia de formar” não sendo “específica da formação profissional”. Para a autora, “formar começa na idade do berço e vai até a terceira idade. A formação diz respeito a toda a vida, enquanto a educação é apenas relativa a certos períodos na vida”, referindo-se à formação no ensino básico, profissional e formação continuada (JOSSO, 2005, p. 116).

“Pensar em formação é, em primeiro lugar, lembrar-se da própria formação, dos primeiros cantares, de todas as experiências com o cantar, das performances, das aulas, das formatações...” (Caderno de Reflexão Vermelho 1, p. 127). Durante essa reflexão, eu estava pensando na minha trajetória como sujeito aprendente, o que eu fiz com o meu cantar, como eu lidei com ele, em que lugares eu soei. No meu papel de professora-pesquisadora, trata-se de um colocar-se no lugar de quem aprende, de como aprende, de como se forma e se formou.

Percebi que eu precisava direcionar a minha escuta para as histórias faladas sobre o cantar e dar atenção às sequências e rupturas das trajetórias do cantar dos sujeitos cantantes desta pesquisa. Então me aproximei mais uma vez das ideias de Josso sobre a formação do ponto de vista do sujeito cantante, que “depende fundamentalmente das características sociais, culturais, psicológicas do aprendente e, é claro, da sua história familiar e pessoal” (JOSSO, 2005, p. 118).

Concomitantemente à construção conceitual da pesquisa, meu olhar foi ampliado e possibilitou integrar o cantar ao sujeito cantante. Percebo que todas as definições foram alinhavadas simultaneamente à minha formação como pesquisadora, ao meu envolvimento com o objeto de pesquisa.

O cantar se formando se e transformando no cotidiano foi o início de uma longa trajetória de reflexões e questionamentos. Meus questionamentos

ampliam-se, e surge o contato com o inusitado que a coleta de dados apresenta-nos: o que e como vou olhar. Contudo, eis que surge a grande pergunta que confundiu e ofuscou meu olhar durante muito tempo: eu não posso olhar para o cantar... Preciso deter-me na relação do sujeito cantante com o seu próprio cantar, em todas as situações e lugares nos quais eu consigo investigar e acompanhar.

Antes de falar dos artefatos que criei, é necessário relatar um pouco sobre as decisões de como seria a coleta, o que apareceria, o que seria possível apreender, o que seria registrado, o que não foi registrado, o que não foi percebido. Na realidade, isso era somente uma antecipação do que o campo vai mostrar, já que as dúvidas frente à realidade é que vão desestabilizar e conduzir. No final das contas, percebi que, no momento em que foram definidos meus sujeitos de pesquisa, eu já tinha definido o método. Vale alertar que isso não significa que tudo estava resolvido ou planejado; era o início, estava dando os primeiros passos. Conforme Bogdan e Biklen (1994, p. 85) escrevem: “Num estudo analítico, as decisões são tomadas à medida que este avança”.

Para desvelar, só “espiando” jeitos e conceitos de um cantar em todos os lugares. Ouvir vários cantos ao mesmo tempo é como ouvir um coro que canta igual em busca de uma uniformidade. Seria um obstinado de vidas, ou um cânone de histórias que, no final, deveriam acabar no mesmo tempo, no mesmo centro tonal. E a proposta inicial da pesquisa era justamente conseguir sair de uma formação única do cantar.

2.4 ESTUDO DE CASO

Investigar a formação do cantar no cotidiano, para mim, é um objeto de estudo complexo, que requer aprofundamento e acompanhamento dessa formação, tomando-o como um caso. Para Yin (2010), a escolha pelo método estudo de caso depende em grande parte da questão de pesquisa: “Quanto mais suas questões procuram explicar alguma circunstância presente (por

exemplo, ‘como’ ou ‘por que’ algum fenômeno social funciona) mais o método do estudo de caso será relevante” (op. cit., p. 24).

Para Bogdan e Biklen (1994, p. 89), o estudo de caso pode consistir, por exemplo, na “observação detalhada [...] de um indivíduo”. Nesta pesquisa, serão dois estudos de caso, havendo um tratamento específico para cada caso. Esses autores apresentam o plano geral de um estudo de caso, usando a imagem de um funil para representar o processo:

O início do estudo é representado pela extremidade mais larga do funil: os investigadores procuram locais ou pessoas que possam ser objeto do estudo ou fontes de dados e, ao encontrarem aquilo que pensam interessar-lhes, organizam então uma malha larga, tentando avaliar o interesse do terreno ou das fontes de dados para os seus objetivos. Procuram indícios de como deverão proceder e qual a possibilidade de o estudo se realizar. Começam pela recolha de dados, revendo-os explorando-os, e vão tomando decisões acerca do objetivo do trabalho. Organizam e distribuem o seu tempo, escolhem as pessoas que irão entrevistar e os aspectos a aprofundar. Podem pôr de parte algumas ideias e planos iniciais e desenvolver outros novos.

Os autores, contudo, fazem um alerta: à medida que os pesquisadores “vão conhecendo melhor o tema em estudo, os planos são modificados e as estratégias selecionadas”. E, com o desenrolar da pesquisa, são tomadas “decisões no que diz respeito aos aspectos específicos do contexto, indivíduos ou fontes de dados que irão estudar. A área de trabalho é delimitada. A recolha de dados e a atividade de pesquisa são canalizadas para terrenos, sujeitos, materiais, assuntos, e temas”. E concluem: “De uma fase de exploração alargada passam para uma área mais restrita de análise dos dados coligidos” (op. cit., p. 89-90).

Apresentar a trajetória metodológica desta pesquisa representa um constante passear pelas reflexões e transformações do pesquisador. Dentre várias atividades desenvolvidas e possibilidades de espaços investigativos – projeto de extensão universitária (coros mistos, adultos, terceira idade e laboratórios de canto), cursos de extensão e cursos de formação para professores, aulas individuais e em grupo de canto –, o foco foi direcionado para dois alunos de canto que esta professora-pesquisadora atendia. As aulas em formato particular e individual, assim como a sua periodicidade, estavam vinculadas à disponibilidade profissional de ambos os sujeitos.

Pensando em como olhar para a formação do cantar no cotidiano, foram escolhidos dois estudos de caso: dois sujeitos cantantes. Minhas lentes de aumento focaram dois sujeitos que não “vivem sem cantar”.³¹ Por se tratar de dois cantores (e, portanto, de dois casos), optei pela realização de estudos de multicasos. De acordo com Bogdan e Biklen (1994), as características e os princípios dos estudos multicasos são os mesmos do estudo de caso, ou seja, estuda-se a unidade de maneira aprofundada.

Renata e Adriano: essa escolha coincide com o meu momento profissional e acadêmico. Quando decidi investigar o cantar individual, minha pesquisa necessitava de sujeitos cantantes que estariam dispostos a olhar para o próprio cantar e refletir sobre ele, ou simplesmente deixar que eu olhasse e me debruçasse sobre esse fazer. Imediatamente pensei nos meus alunos particulares de técnica vocal: eram cantores que estavam em busca de aprimoramento vocal e musical, diferentemente de cantores iniciantes ou coristas que participam do projeto em que sou preparadora vocal e professora. Por ser um momento de dedicação ao estudo (doutoranda – não bolsista), meus únicos alunos particulares eram Adriano e Renata. A sondagem para verificar o interesse em participarem da pesquisa aconteceu em aula.

Os dois sujeitos cantantes que aceitaram participar desta investigação, além de mostrar tal disponibilidade, forneceram muitas informações e repassaram materiais pessoais (CDs, DVDs, fotos, material impresso de divulgação) para contribuir com a coleta de dados.

O que eles tinham em comum para o desenvolvimento da pesquisa? Ambos cantavam profissionalmente; ambos apresentavam um bom desempenho vocal (cada um no seu estilo musical); ambos estavam retornando às aulas de técnica vocal em função de episódios de estresse vocal visando à manutenção da voz; ambos desejavam obter aprimoramento técnico e ampliar tanto a exploração vocal quanto a diversificação de seu repertório.

Após inúmeras trocas e reflexões conjuntas e orientadas, escolhi por investigar uma formação do cantar em sujeitos que já cantavam profissionalmente. Nesse processo, tentei me despir da professora que ensina

³¹ Expressão utilizada pelos sujeitos pesquisados.

técnicas para melhorar a emissão vocal cantada a fim de facilitar uma aproximação do percurso músico-vocal desses dois sujeitos cantantes.

2.5 COLETA DE DADOS

Neste texto, menciono o olhar do pesquisador, um olhar móvel, amplo, atento, assim como as inúmeras tentativas de conseguir focar sem embaçar. Iniciei minha investigação sentindo-me bastante míope. Tentei usar vários tipos de lentes, que aqui denomino de formas de coleta de dados. Algumas serviram, outras literalmente me deixaram “vesga” e me distanciaram do objeto.

Insisti na ampliação do olhar, fui teimosa e resistente em relação a determinações metodológicas. Eu queria ver o cantar formando-se e transformando-se; eu queria perseguir os sons que saíam das duas bocas/dos dois corpos que cantavam. Ver a formação do cantar de dois sujeitos é como tentar voltar no tempo, e eu não sabia o que olhava primeiro: se para o cantar que acabara de acontecer, para o cantar que estava na lembrança e nos registros de áudio e vídeo, ou para o cantar que estava na fala.

2.5.1 Observação Participante

Na definição de Minayo, a observação participante refere-se a “um processo pelo qual um pesquisador se coloca como observador de uma situação social, com a finalidade de realizar uma investigação científica”. Segundo a autora (2011, p. 70), o observador:

[...] fica em relação direta com seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa. Por isso, o observador faz parte do contexto sob sua observação e, sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente.

Observar mantendo duas funções não é uma tarefa fácil. Por exemplo, Yin (2010, p. 139-140) aponta problemas relacionados à observação

participante e refere-se à potencial parcialidade produzida. Penso que existem dificuldades como não ter tempo de anotar tudo, por isso pedi autorização para gravar integralmente as aulas. Foi muito difícil sair da posição de professora para deixar os comentários e as dúvidas fluírem sobre os dois sujeitos. Demorei um pouco para travar a língua e abrir os ouvidos, o que aparece principalmente nas primeiras aulas.

A observação durante as aulas de técnica vocal foram devidamente autorizadas pelos sujeitos da pesquisa. É importante salientar que, durante o período da pesquisa, as aulas não foram cobradas: em comum acordo, criamos um vínculo de parceria enquanto perdurasse a coleta de dados. Inicialmente surgiram muitas dúvidas sobre esse espaço de coleta; por isso, eu precisava ter muita clareza acerca dos motivos pelos quais desejava olhar uma aula de canto se eu estava justamente pesquisando a formação vocal no cotidiano.

A primeira resposta estava no fato de que essa aula pode fazer parte do cotidiano dos sujeitos, e a segunda resposta estava na quantidade de questionamentos que as aulas suscitavam em mim, justamente nos comentários sobre suas dificuldades técnicas e musicais, suas queixas físicas e psíquicas que a profissão impõe, seus desejos, sua motivação – e tudo o que buscavam em relação à sua voz aparecia nas aulas. Acredito ser possível desenvolver um trabalho técnico estando atento ao discurso do sujeito cantante. E é nessa atenção, nessa escuta³² que está além do cantar, que aparecem conceitos e preconceitos, medos e desejos, “coisas” que formam e transformam o cantar. Nesse viés, sigo a orientação de Minayo (2011, p. 70):

A atividade de observação tem também um sentido prático: ela permite ao pesquisador ficar mais livre de julgamentos, uma vez que não o torna, necessariamente, prisioneiro de um instrumento rígido de coleta de dados ou de hipóteses testada antes, e não durante o processo de pesquisa.

As observações aconteceram em sala de aula apropriada para o ensino do canto (sala do Movimento Coral Feevale, cedida pela Universidade Feevale de Novo Hamburgo), enquanto a frequência foi definida pelos alunos conforme sua agenda, a disponibilidade da sala e os eventuais compromissos da professora. A periodicidade dessas aulas é bastante ampla, pois vários eventos

³² Refiro-me a uma escuta que se aproxima da pesquisa-escuta (Naffah Neto, 2006).

interferem nisso: alterações vocais, viagens de trabalho e passeio, programação da escola, férias e o fato de um dos sujeitos (Adriano) residir em Santa Catarina por 14 meses, entre tantos outros motivos.

Foram transcritas 12 aulas de técnica vocal realizadas com Renata. Todas foram paginadas e compiladas no Caderno Renata, recebendo códigos (R1a; R2a; R3a; R4a; R5a; R6a; R7a; R8a; R9a; R10a; R11a e R12a). As aulas de Adriano (que somaram três) foram transcritas, tendo sido consideradas como entrevistas por apresentarem mais diálogos do que orientações técnicas. Quando Adriano agendava uma aula, esta se transformava em entrevista devido ao longo período decorrido entre os encontros.

2.5.2 Entrevistas Abertas

O cantar que foi contado em voz falada aconteceu no mesmo espaço em que aconteciam as aulas de técnica vocal e na própria residência dos entrevistados. Optei pelas entrevistas abertas, nas quais, segundo Minayo (2011, p. 64), “o informante é convidado a falar livremente sobre um tema e as perguntas do investigador, quando são feitas, buscam mais profundidade às reflexões”.

Antes de qualquer coleta de dados, há certa tensão por parte do pesquisador: como fazer uma entrevista, como solicitar a liberação para gravar, o que perguntar, será este o momento de coletar determinadas informações e se eu me esquecer de fazer isso?

Nesse sentido, desde o início da investigação, acreditei que seria através de uma conversa mais informal que eu poderia adentrar nos conceitos, concepções, vivências e experiências que os entrevistados consideravam relevantes para a sua constituição como cantores. Essas conversas tinham uma finalidade mais exploratória, com vistas a um detalhamento de questões e alinhavos que somente por meio de uma entrevista aberta seria possível obter. A estruturação das entrevistas seguia um padrão: eu iniciava fazendo uma introdução do que seria tratado, dando liberdade para que o os entrevistados

discorressem sobre o tema proposto, sempre tentando manter o foco no tema de pesquisa.

Esse tipo de entrevista também se aproximou da minha postura de ser mais ouvinte e interferir na conversa somente em caso de necessidade para garantir uma compreensão mais detalhada ou para dar sequência à linha de raciocínio do entrevistado/da entrevistadora. As entrevistas foram transcritas, e os recortes citados ao longo do texto receberam os códigos (R1e, R2e, R3e, R4e) referentes às entrevistas feitas com Renata e (A1e, A2e, A3e, A4e, A5e, A6e, A7e, A8e) as entrevistas feitas com Adriano.

Quadro 1 – Esquema de entrevistas e aulas com Renata

CADERNO RENATA – ESTUDO DE CASO 1			
ENTREVISTA	DATA DO REGISTRO	DURAÇÃO	TRANSCRIÇÃO
Entrevista 01 (R1e)	21 de dezembro de 2010	40min	Páginas 13
Entrevista 02 (R2e)	18 de janeiro de 2012	40min	Páginas 14
Entrevista 03 (R3e)	24 de fevereiro de 2012	50min	Páginas 18
Entrevista 04 (R4e)	15 de junho de 2012	55min	Páginas 15
AULA	DATA DO REGISTRO	DURAÇÃO	TRANSCRIÇÃO
Aula 01 (R1a)	21 de janeiro de 2011	50min	Páginas 14
Aula 02 (R2a)	10 de fevereiro de 2011	45min	Páginas 17
Aula 03 (R3a)	18 de fevereiro de 2011	50min	Páginas 19
Aula 04 (R4a)	18 de março de 2011	25min	Páginas 17
Aula 05 (R5a)	05 de abril de 2011	1h	Páginas 25
Aula 06 (R6a)	14 de abril de 2011	45min	Páginas 16
Aula 07 (R7a)	05 de maio de 2011	55min	Páginas 18
Aula 08 (R8a)	01 de junho de 2011	1h50min	Páginas 42
Aula 09 (R9a)	19 de maio de 2012	50min	Páginas 19
Aula 10 (R10a)	11 de maio de 2012	60min	Páginas 22
Aula 11 (R11a)	17 de novembro de 2011	50min	Páginas 16
Aula 12 (R12a)	20 de abril de 2012	55min	Páginas 17
Total: 302 páginas transcritas.			
OBS.: as aulas 09, 10, 11 e 12 foram catalogadas conforme a entrega das transcrições, não estando organizadas segundo uma ordem cronológica.			

Fonte: Autora

Quadro 2 – Esquema de entrevistas com Adriano

CADERNO ADRIANO – ESTUDO DE CASO 2			
ENTREVISTA	DATA DO REGISTRO	DURAÇÃO	TRANSCRIÇÃO
Entrevista 01 (A1e)	21 de dezembro de 2010	55min	Páginas 17
Entrevista 02 (A2e)	05 de junho de 2011	33min	Páginas 10
Entrevista 03 (A3e)	28 de janeiro de 2012	1h 20min	Páginas 24
Entrevista 04 (A4e)	08 de março de 2012	1h	Páginas 19
Entrevista 05 (A5e)	22 de maio de 2012	1h 15min	Páginas 22
Entrevista 06 (A6e)	02 de junho de 2012	1h 30min	Páginas 28
Entrevista 07 (A7e)	24 de julho de 2012	1h 30min	Páginas 30
Entrevista 08 (A8e)	31 de julho de 2012	50min	Páginas 16
Total: 166 páginas transcritas.			

Fonte: Autora

2.5.3 Observações

Eu tinha muita curiosidade em saber como Adriano e Renata lidavam com a preparação para o palco, o ensaio de uma performance. Em seus relatos sobre tal preparação, o canto já é uma questão resolvida, então os ensaios “servem” apenas para que os cantores possam resolver detalhes ou fazer combinações com a banda ou a orquestra, além de rever detalhes do show ou da apresentação (passagem de som, ordem das músicas, introdução do instrumental, entre outros detalhes do evento).

Essas observações foram registradas integralmente em vídeos cujo objetivo foi capturar questões que surgem e maneiras de resolver o inusitado e o que já sabem durante o ensaio. Os ensaios são espaços de performance que possibilitam paradas e retornos, ou seja, o cantar em ação com possibilidade de reflexão e compreensão. Foram realizadas duas observações em ensaio e posterior filmagem da apresentação. Os ensaios eram de Renata com a Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo (OSNH).

As observações na gravação de um CD de Adriano aconteceram em um estúdio de gravação em Porto Alegre no mês de janeiro de 2012. Foram duas observações nas quais, além de Adriano, estavam presentes técnicos de áudio, compositores das músicas e produtores de bandas. Acompanhei as gravações da mesa de mixagem e, em alguns momentos, no “aquário”³³ com o cantor. Registrei alguns momentos em vídeo, com a intenção de estar em um espaço no qual o cantar pode ser repetido, aprimorado e aperfeiçoado para registrar ou projetar sonoramente uma voz que sai de um sujeito cantante. Impressões e comentários também foram registrados nos cadernos de reflexão.

O “aqui e agora” do cantar em palco aberto com orquestra de sopros, banda, palco de teatro, escolas, salões de baile e em minipalcos de restaurantes também foi considerado nesta pesquisa.

³³ Sala com isolamento acústico para gravação de áudio. É conhecida como “aquário”, pois a parede que separa a sala de gravação da sala técnica é de vidro. Disponível em: <<http://forum.cifraclub.com.br/forum/16/251464/>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

A observação sobre a performance é a mais inusitada e volátil. Embora seja a mais vista e mais valorizada pelo público, é a que menos conta o percurso. Não é o ponto final, mas sim uma compilação de tudo o que observei antes desse processo e durante o seu transcorrer. Essas observações foram registradas em vídeo e foto.

2.5.4 Outros Materiais

Renata e Adriano estão nas redes sociais, nos sites de projeção pessoal e profissional. Postam clipes de performances, faixas de CDs, fotos, fôlderes e outros meios digitais de estar na internet. Ambos dispõem de uma quantidade significativa de registros em áudio, vídeo e foto de sua trajetória, de apresentações e momentos que eles ou pessoas ligadas a eles julgaram ser significativo de ser registrado. Muitos são registros com finalidade comercial e profissional, e estes também foram considerados na análise dos dados empíricos.

Outra situação ocorrida em campo foi quando acompanhei Renata a uma consulta médica (otorrinolaringologista) em Porto Alegre (RS). O exame foi solicitado por mim em função de uma persistente disfonia e perda vocal que Renata apresentava no período em que teve aulas de técnica vocal, concomitante ao tratamento de fonoterapia. Juntamente com a solicitação do exame e indicação do profissional, veio o convite de que eu a acompanhasse nessa consulta. Renata ponderou que isso poderia ajudar na compreensão do diagnóstico e na leitura do exame feita pelo médico, bem como agilizaria os encaminhamentos fonoterápicos e de técnica vocal direcionada para os ajustes da voz cantada. Todas as reflexões e trocas que tive com Renata sobre essa consulta foram registradas no Caderno de Reflexão Vermelho 1 e algumas estão gravadas em comentários que surgiram nas aulas posteriores à consulta.

2.5.5 Cadernos de Reflexão

Caderno de Reflexão Vermelho 1 (150 páginas escritas), Caderno de Reflexão Vermelho 2 (77 páginas escritas) e Caderno de Reflexão Travessia (56 páginas escritas): assim são denominados os três cadernos de reflexão desta pesquisa.

Figura 4 – Cadernos de Reflexão



Fonte: Autora

Foi difícil escolher o lugar para descrever sobre a existência e a importância destes cadernos. Eles são anunciados desde a introdução deste relatório final e contêm as reflexões desde o primeiro encontro com a orientadora até o último parágrafo composto. São três cadernos escritos a punho, predominando o registro a lápis. Dois desses cadernos assemelham-se na cor da capa (vermelha) e nas folhas (brancas sem linha). Penso que não ter linhas é uma maneira de escrevermos o que pensamos sem termos de seguir uma “linha”. Talvez a intenção maior fosse de desenhar, ou de não ordenar e linearizar as ideias. Há um, porém, que se chamou caderno Travessia: ele era uma agenda que tinha linhas, mas parecia um bloco de notas. Neste eu me permiti escrever mais fora de casa, estava sempre na minha bolsa, mas ele era mais racional.

Portanto, não os apresento como diários de campo, pois não o são. Eles foram o meu “divã” intelectual, absorvendo meus conflitos, minhas ideias, meus devaneios e meu silêncio. Nas folhas brancas, que eu preenchia sem limites de palavras e ideias, eu me organizava a fim de compreender a formação de um cantar para além dos espaços que eu conhecia.

Nesses cadernos, também estão Renata e Adriano, minhas impressões em vez de entendimentos sobre seus cantares, meu deslumbramento sobre uma formação que estava para além do que imaginava. Os sustos e a frustração quando tudo o que pensava era apenas o início ou o fim da trajetória. Penso que o cantar desses dois sujeitos cantantes escritos com grafite estão mais mesclados com o meu cantar, com a minha formação e com o meu olhar.

2.6 ANÁLISE DE DADOS

Conforme Minayo (2011, p. 26-27), “análise e tratamento do material empírico e documental diz respeito ao conjunto de procedimentos para valorizar, compreender, interpretar os dados empíricos, articulá-los com a teoria que fundamentou o projeto com outras leituras teóricas e interpretativas” exigidas “pelo trabalho de campo”. Esse momento da pesquisa, segundo a autora, pode ser subdividido “em três tipos de procedimento: a) ordenação dos dados; b) classificação dos dados; c) análise propriamente dita” (op. cit., p. 27).

O material empírico da presente pesquisa é assim composto:

Quadro 3 – Estudo de caso 1: Renata

Entrevistas	4 (áudio) – quadro 1.
Observações em aula	12 (áudio) – quadro 1.
Observações em apresentações	2012 – 07 de janeiro (apresentação com orquestra e banda); 11 de maio (apresentação na escola: Dia das Mães); 26 de junho (apresentação na Churrascaria Schneider).
Acompanhamento em consulta a otorrino	Descrição no caderno de reflexões
Observações em ensaios	2012 – 06 e 07 de janeiro (concerto Beatles com OSNH e banda; áudio).
Materiais em áudio e vídeo cedidos pela Renata	2011 – DVD (compilação de apresentações desde a infância da cantora); DVD (concerto solidariedade – banda rege). 2012 – DVD (apresentação Dia das Mães) e CD com gravações de 2007, 2008 e 2010.
Materiais coletados que estão disponíveis na internet (alguns exemplos)	www.seueventomusical.blogspot.com/ www.youtube.com/watch?v=Yd67w8P-mNI www.youtube.com/watch?v=pC13KKqNaYw www.youtube.com/watch?v=RJb7cg4hCgk www.youtube.com/watch?v=DxiVmtguh24 www.youtube.com/watch?v=o-Ap_pulxJA www.youtube.com/watch?v=7odi7SoapM8 http://www.youtube.com/watch?v=8jBXRQmOx3U
Documentos impressos	Cartões de visita, pôsteres de divulgação de eventos.
Fotos	Das observações em ensaios, apresentações e disponíveis na internet.

Fonte: Autora

Quadro 4 – Estudo de caso 2: Adriano

Entrevistas	5 (áudio) – quadro 2.
Observações em aula	3 (áudio) – quadro 2
Observações em ensaios e gravação em estúdio	2012 – 25 de janeiro e 31 de janeiro (vídeo)
Materiais em áudio e vídeo cedidos pelo Adriano	2010 – CD Toque de Mágica. 2012 – CD Adriano Vidal. E P3 Banda Ébanos.
Materiais coletados que estão disponíveis na internet (alguns exemplos)	www.youtube.com/watch?v=0Q7q3G40WqY www.youtube.com/watch?v=TYUaM6GXoeQ www.youtube.com/watch?v=3sldaYvioZ8 www.youtube.com/watch?v=W7fssHyB2Vc www.youtube.com/watch?v=0Q7q3G40WqY www.youtube.com/watch?v=aYS7L5CusZ8
Documentos impressos	Cartões de visita, pôsteres de divulgação de eventos, revista com entrevista e demais materiais promocionais.
Fotos	Das observações em ensaios, entrevistas e disponíveis na internet.

Fonte: Autora

2.6.1 Análise das Entrevistas

A primeira preocupação depois de coletar todo o material estava em “o que fazer com tudo isso?”. Era necessário iniciar por um tipo de material (dados), e a opção foi pelas entrevistas, ou seja, em começar pela categorização dos dados empíricos. Contudo, persistiu a seguinte questão: como seria o tratamento dado a essas entrevistas? Seguindo as orientações de Minayo (2011, p. 27):

O tratamento do material nos conduz a uma busca da *lógica peculiar interna* do grupo que estamos analisando, sendo esta a construção fundamental do pesquisador. Ou seja, análise qualitativa não é uma mera classificação de opinião dos informantes, é muito mais. É a descoberta de seus códigos sociais a partir das falas, símbolos e observações. A busca da compreensão e da interpretação à luz da teoria aporta uma contribuição singular e contextualizada do pesquisador.

O mesmo olhar que se formou no campo empírico foi direcionado para a fase de análise e categorização. A diferença desse momento é que escuto menos a voz que conta de “maneira desordenada” a formação de um cantar extremamente organizado e preciso. Contar de “maneira desordenada” são palavras minhas falando do meu trabalho artesanal em juntar “tudo”, organizar e tecer um texto que fale de uma formação vocal no cotidiano.

É uma tarefa complexa a de valorizar cada palavra, de descobrir um cantar escondido nas palavras e entre as palavras. Eu tinha a entrevista transcrita, mas ainda escutava a voz de Renata e Adriano “contando” suas experiências, expectativas e outros sentimentos que estão ligados ao seu cantar. Eu não conseguia “entrar” na entrevista para desvelar o que tanto queria ver...

Em orientação, fui me descobrindo mais uma vez como uma pesquisadora em formação, pois eu precisava aprender a fazer: ver o material, espalhar o material, escolher um material. Inicialmente escolhi uma entrevista [depois escolhi mais duas para analisar]; eu tinha de olhar para ela e já podia olhar porque as vozes de Adriano e Renata já estavam impressas no papel branco. Eu tinha de olhar e ver o que era esse material, o que havia nas folhas brancas, eu tinha de marcar o texto e dar um nome para cada marcação.

Para não me perder, tinha de colocar uma numeração, pois depois disso tudo eu ia recortar. No entanto, tinha medo de perder pedaços ou juntar com partes que não se conectavam. Juntei, separei, rejuntei, colei, descolei, acrescentei e encontrei brechas para colocar algumas coisas minhas e de outras pessoas. Tentei compor com vozes que não eram minhas. Eu queria apenas utilizar “pinças” que me ajudassem a levantar muito lenta e delicadamente o pano que cobre e protege a formação do cantar. É como fazer um “patchwork”!³⁴

- Passo um: leitura das entrevistas transcritas. Ler com atenção o material “bruto”, verificar e numeração das páginas, situar o local de arquivamento da entrevista e ler novamente. Exemplo 1: (A8e, p. 2).

Quadro 5 – Leitura das entrevistas transcritas e numeração das páginas

gravei, então. Eu comecei cantando na igreja, eu gravava, com sete, oito anos eu já cantava, então eu gravava, depois eu me lembro que lá em Ijuí não tinha recurso nenhum então eu botava as fita cassete e pegava, isso eu tinha uns dez anos, e pegava como se fosse um microfone e ficava, como se tivesse dublando junto, em cima, e dublando a performance de palco. E isso só fui usar de oito anos pra cá, porque até então eu era instrumentista também né, então não tinha como eu ter uma performance como cantor, porque tinha um instrumento junto comigo, né. Então, tudo aquilo que eu ensaiei naquela época, assim, que eu tive um momento, quando eu comecei a cantar aqui em Sapiranga, eu cantei mais ou menos meio ano em barzinho, lancheria, restaurante eu cantava, eu e mais um cara, era voz e violão, nós cantava, porque ali do lado do hospital tinha o Dejú que era o antigo Bifão, então nó era atração, porque eu era um gurí, minha voz era aguda para caramba, então pra cantar sertanejo, na época, assim, eu me lembro, eu cantava com facilidade, né. E daí eu comecei a cantar em uma banda em 1994, cantar, mas foi bem rápido, assim, que foi uma banda que não teve muitas, foi uma gurizada do colégio que montou uma banda e aí surgiu, por eu tocar na minha primeira banda, mesmo, quando eu fui ganhar alguma grana e tal, mas como instrumentista, para tocar, então toquei dez anos, trabalhei dez anos cantando, mas como instrumentista. Então esta performance eu só fui usar depois que eu larguei o instrumento e aí vem todo aquele detalhe de como tu usar a voz, de como tu te portar, uma maneira de tu colocar o corpo a tua voz vai soar diferente né, eu pelo menos é assim, entendeu, nos agudos, na maneira de tu interpretar tu usa né. Um dia até quando eu te assisti eu vi isso que tu também tem uma maneira de postar junto com o corpo, tu imposta a voz né, então tudo isso eu comecei a usar depois que eu larguei o instrumento, que antes eu não tinha como, não tinha como tu ter uma performance, tu tinha que cuidar do instrumento e da voz, né. Então, assim, dando uma geral, assim, eu acho que as gravações me ajudaram muito pra formar o cantor, aí eu acho que trabalhando com pessoas com, que eu já até citei na última aula, eu trabalhei com várias pessoas, então, eu trabalhei com o povão, então eu conheço, a linha, eu sei a linguagem que o povão fala, depois eu fui trabalhar com advogada, então eu, era uma linguagem bem diferente, então eu tinha que me adequar à aquela linguagem, a gente trabalhava em um escritório, então, vinha gente, então, de todos os patamares de vida assim, então, vinha as pessoas mais simples que me, de atendimento, e vinha pessoas importantes, né, os diretores da Paquetá, né, então tu tinha que ter uma certa maneira de falar com eles, né. Então tudo isso, talvez hoje pra mim é natural, sei lá se é natural, eu tenho o meu jeito e falo igual com todo o mundo, né, mas na época eu cuidava muito isso, né, de uma maneira, as palavras que ele usava, às vezes dentro do vocabulário que ele usava dentro do escritório né, por exemplo o vocabulário do povo é um vocabulário bem chinelo, né, muita gíria, né, então. (A8e, p. 2)

Fonte: Autora

³⁴ Foi esta a expressão utilizada pela minha orientadora quando iniciei o processo de análise das entrevistas. Em inglês, a palavra “patchwork” significa trabalho em retalhos.

- Passo dois: procurar palavras-chave, eventos e acontecimentos recorrentes que constituem categorias.

Bogdan e Biklen (1994, p. 223) alertam: “Ao desenvolver códigos, procure palavras que não lhe sejam familiares, ou que são utilizadas de uma forma a que não está habituado. Esse vocabulário especial pode indicar aspectos do meio que possam ser importante explorar”.

Essa etapa exige uma concentração muito grande, pois é como tentar ver além do que os sujeitos estão relatando sem inventar o que pensamos que não foi dito, tentar entender o relato e imaginar o que poderia estar associado à investigação. As palavras que chamam mais atenção foram grifadas e, nas margens da folha, foram anotadas [não constam na imagem abaixo] as primeiras percepções e possíveis categorias.

Quadro 6 – Definição de categorias

gravei, então. Eu comecei cantando na igreja, eu gravava, com sete, oito anos eu já cantava, então eu gravava, depois eu me lembro que lá em Ijuí não tinha recurso nenhum então eu botava as fita cassete e pegava, isso eu tinha uns dez anos, e pegava como se fosse um microfone e ficava, como se tivesse dublando junto, em cima, e dublando a performance de palco. E isso só fui usar de oito anos pra cá, porque até então eu era instrumentista também né, então não tinha como eu ter uma performance como cantor, porque tinha um instrumento junto comigo, né. Então, tudo aquilo que eu ensaiei naquela época, assim, que eu tive um momento, quando eu comecei a cantar aqui em Sapiranga, eu cantei mais ou menos meio ano em barzinho, lancheria, restaurante eu cantava, eu e mais um cara, era voz e violão, nós cantava, porque ali do lado do hospital tinha o Dejú que era o antigo Bifão, então nós era atração, porque eu era um guri, minha voz era aguda para caramba, então pra cantar sertanejo, na época, assim, eu me lembro, eu cantava com facilidade, né. E daí eu comecei a cantar em uma banda em 1994, cantar, mas foi bem rápido, assim, que foi uma banda que não teve muitas, foi uma gurizada do colégio que montou uma banda e aí surgiu, por eu tocar na minha primeira banda, mesmo, quando eu fui ganhar alguma grana e tal, mas como instrumentista, para tocar, então toquei dez anos, trabalhei dez anos cantando, mas como instrumentista. Então esta performance eu só fui usar depois que eu larguei o instrumento e aí vem todo aquele detalhe de como tu usar a voz, de como tu te portar, uma maneira de tu colocar o corpo a tua voz vai soar diferente né, eu pelo menos é assim, entendeu, nos agudos, na maneira de tu interpretar tu usa né. Um dia até quando eu te assisti eu vi isso que tu também tem uma maneira de postar junto com o corpo, tu imposta a voz né, então tudo isso eu comecei a usar depois que eu larguei o instrumento, que antes eu não tinha como, não tinha como tu ter uma performance, tu tinha que cuidar do instrumento e da voz, né. Então, assim, dando uma geral, assim, eu acho que as gravações me ajudaram muito pra formar o cantor, aí eu acho que trabalhando com pessoas com, que eu já até citei na última aula, eu trabalhei com várias pessoas, então, eu trabalhei com o povão, então eu conheço, a linha, eu sei a linguagem que o povão fala, depois eu fui trabalhar com advogada, então eu, era uma linguagem bem diferente, então eu tinha que me adequar à aquela linguagem, a gente trabalhava em um escritório, então, vinha gente, então, de todos os patamares de vida assim, então, vinha as pessoas mais simples que me, de atendimento, e vinha pessoas importantes, né, os diretores da Paquetá, né, então tu tinha que ter uma certa maneira de falar com eles, né. Então tudo isso, talvez hoje pra mim é natural, sei lá se é natural, eu tenho o meu jeito e falo igual com todo o mundo, né, mas na época eu cuidava muito isso, né, de uma maneira, as palavras que ele usava, às vezes dentro do vocabulário que ele usava dentro do escritório né, por exemplo o vocabulário do povo é um vocabulário bem chinelo, né, muita gíria, né, então. (A8e, p.2)

Fonte: Autora

- Passo três: organização das categorias em possíveis unidades de desenvolvimento. Seguem o início da estruturação de um roteiro para a formulação de um sumário e a estruturação do texto da análise.

Quadro 7 – Organização das categorias.

<p>1 HISTÓRIA DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO</p> <p>1.1 Primeiras experiências com música</p> <p>Experiências na infância – formação</p> <p>Instrumentista e cantor</p> <p>Estilos de música no início da carreira</p> <p>Como começou a cantar em bandas</p> <p>1.2 Preparação para ser um profissional de música</p> <p>Onde trabalhou tarefas paralelas coma música</p> <p>No início pouca experiência – insegurança - acerto e erro</p> <p>Pouco incentivo/não herdou nada/determinação</p> <p>Autodidata – aprendendo tocando</p> <p>Cantar por prazer sem compromisso</p> <p>1.3 A carreira como cantor</p> <p>Início da carreira em bandas, como tocar e cantar</p> <p>1ª banda = Star Som – 1º cd – 1º sucesso</p> <p>Experiências profissionais – vantagens e dificuldades</p> <p>JM sucesso como cantor – disco de ouro</p> <p>Toque de mágica – além de cantor – sócio/produtor</p> <p>2 PERFORMANCE</p> <p>2.1 Onde cantou: locais</p> <p>Locais de apresentação</p> <p>2.2 Performance de palco</p> <p>Cantor – formação da performance</p> <p>A comunicação no palco</p> <p>A comunicação nas entrevistas</p> <p>O aprimoramento do vocabulário e fluência no discurso</p> <p>A formação comunicativa, experiências e espaços</p> <p>....</p> <p>3.3 Sonorização da banda</p> <p>....</p>
--

Fonte: Autora

- Passo quatro: trabalho com os dados inseridos nas categorias. É como dar título para cada frase recortada, começando a composição de um texto que pretende “alinhar” a formação de um cantar.

Quadro 8 – Codificação e recorte dos dados

1 HISTÓRIA DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO

Para saber da história de formação musical de Adriano pedi que ele contasse (ou falasse sobre os pontos mais marcantes na sua história de formação como cantor)

Desde, isso pode ser desde criança, se tu lembra, se tu acha que foram marcantes ou não. Porque tu já falou bastante coisa, mas eu tenho meio que botar numa ordem, mas pra mim fica bem difícil de botar nessa ordem. Eu pensei que você podia contar pra mim o que você acha que foi mais marcante para chegar o que, a onde tu está hoje, fazendo, né. Eu sei um pouco da tua história, acompanhei agora essa tua ida para Santa Catarina, ida e volta, sei da tua história lá no JM. Mas, assim, se tu fosse contar para alguém, tipo assim, olha, a minha trajetória foi essa, que me fez chegar aqui, eu acho que foi isso, não sei se tem como organizar um pouco isso... (A8e, p.1)

1.1 Primeiras experiências com música

1.1.1 Experiências na infância – formação

Adriano acredita que sua vontade de “ser um cantor” apareceu “desde cedo,” que ele se lembra, “desde os sete ou oito anos”. (A8e, p.1)

1.1.2 Instrumentista e cantor

E isso só fui usar de oito anos pra cá, porque até então eu era instrumentista também, então não tinha como eu ter uma performance como cantor, porque tinha um instrumento junto comigo, né. Então, tudo aquilo que eu ensaiei naquela época, assim, que eu tive um momento, quando eu comecei a cantar aqui em Sapiro, eu cantei mais ou menos meio ano em barzinho, lancheria, restaurante eu cantava, eu e mais um cara, era voz e violão, nós cantava, porque ali do lado do hospital tinha um Dejú pequeno, tipo Bifão, então nó era atração, porque eu era um guri, minha voz era aguda para caramba, então pra cantar sertanejo, na época, assim, eu me lembro, eu cantava com facilidade. (A8e, p.1)

1.1.3 Estilos de música no início da carreira

1.1.4 Como começou a cantar em bandas

1.2 Preparação para ser um profissional de música

1.2.1 Onde trabalhou tarefas paralelas com a música

1.2.2 No início pouca experiência – insegurança tentativa acerto e erro

1.2.3 Pouco incentivo/não herdou nada/determinação

1.2.4 Autodidata – aprendendo tocando

Para Adriano tudo o que ele viveu na profissão veio refletir na sua identidade vocal que tem hoje: eu sempre tive uma percepção de me ouvir, de me corrigir, hoje aumentou muito, então, eu me corrijo muito, eu me cobro muito, eu me cobro, é difícil eu admitir coisas assim, bah, eu admitir que eu to roco, admitir que eu não vou mais alcançar naqueles tons que eu cantava uma vez, pra mim isso. Então, tudo isso acho que é, como eu não tenho uma formação direcionada, eu me formei ali, naquele lugar, então é muita coisa, é muita coisa me ajudou, depois de dois ou três anos, (A8e, p.2)

1.2.5 Cantar por prazer sem compromisso

1.3 A carreira como cantor

1.3.1 Início da carreira em bandas, como tocar e cantar

Adriano começou a cantar em uma banda em 1994, “cantar, mas foi bem rápido, assim, que foi uma banda que não teve muitas, foi uma gurizada do colégio que montou uma banda e aí surgiu, por eu tocar na minha primeira banda, mesmo, quando eu fui ganhar alguma grana e tal, mas como estúdio tocar, então toquei dez anos, trabalhei dez anos cantando, mas como instrumentista.” (A8e, p.1-2)

1.3.2 1ª banda = Star Som – 1º cd – 1º sucesso

1.3.3 Experiências profissionais – vantagens e dificuldades – bandas

1.3.4 JM sucesso como cantor – disco de ouro

1.3.5 Toque de mágica – além de cantor – sócio/produtor

Fonte: Autora

- Passo cinco: trabalho com a escrita. Trata-se de um trabalho artesanal, minucioso, cuidadoso, em que não se pode descartar absolutamente nada. Todas as frases e palavras são organizadas, encaixadas e guardadas [caso não se encaixem nesse momento da escrita], pois cada uma tem o seu significado e está relacionada à formação do cantar.

Quadro 9 – Redação final

<p>4.1 EXPERIÊNCIAS MUSICAIS</p> <p>4.1.1 Primeiras Experiências Com a Música</p> <p>A trajetória do cantar do Adriano também passeia como os ônibus coloridos das bandas de baile. É um cantar que soa, mas que absorve sonoridades e formas de se projetar por onde passa. O cantar e a sua formação estão presentes no seu discurso, nos seus atos, na sua vida e no seu sustento. A profissão do Adriano é instrumentista e cantor. Essa opção profissional imprime a busca de aprimoramento em muitos espaços, em todos os espaços onde sua narrativa permite aderir a sons musicais e letras sonorizadas.</p> <p>Seu apaixonamento pela profissão e pelo cantar está presente desde muito cedo. Sua “vontade de ser cantor” parece reger a sua trajetória desde que ele consegue se lembrar, quando tinha “7 ou 8 anos” (A8e, p. 1). Os fatos que marcam essa lembrança estão vinculados à sua convivência familiar, registrando a própria voz e dublando cantores com “um gravador, um National daqueles muito antigos. Apertava, abria, colocava a fita cassete e gravava” (A1e, p. 6). Essa prática de registrar e gravar é mencionada de várias formas:</p> <p>Com sete anos eu já me gravava cantando, minha mãe gravava... Eu cantava “Maria, mãe dos caminhantes, <i>em cima</i>”, em vez de ensinal [risos] Então, desde os 7 anos, eu já gravava a minha voz. (A8e, p. 1).</p>
--

Fonte: Autora

As transcrições de dados, as análises preliminares, bem como a continuidade da revisão de literatura e leituras teóricas que fazem o alinhavo desta pesquisa, dando mais fôlego às reflexões e análises, aconteceram paralelamente à minha inserção em campo.

Foi a partir da análise das entrevistas que o formar e transformar do cantar diário começa a tomar corpo. Consigo me aproximar mais da formação vocal delineando algumas categorias que desenharam um primeiro esboço da formação do cantar de cada estudo de caso. Muitas questões pertinentes à formação vocal diária nos relatos de Adriano e Renata convergem, divergem e andam paralelamente.

Fui aprendendo essa arte de compor tecidos que descobrem o que está velado e me encantando com ela. Procurei confeccionar uma linda colcha de “patchwork”. Estudo de caso 1: Renata e Estudo de caso 2: Adriano.

2.6.2 Formas de Analisar e Utilização de “Outros Materiais”

Todo material coletado para além das entrevistas e aulas gravadas (transcritas e analisadas) foi organizado cronologicamente conforme as datas de registros (fotos e vídeos) e de publicações (material impresso, CDs, DVDs, sites e blogs). Esse material auxiliou na escrita dos estudos de caso em sentido mais ilustrativo (algumas das imagens foram inseridas no texto), aproximando-me do fazer músico-vocal dos sujeitos pesquisados.

A visualização desse material permitiu-me conhecer e acompanhar a sonoridade dos sujeitos cantantes, mesmo que tais imagens e sonoridades estivessem estagnadas em determinado tempo e espaço das gravações digitais. Foi importante visualizá-los nos inúmeros palcos que apareciam sem imagens nas narrativas. Pude conhecer um pouco o público que assiste aos shows e, em alguns momentos, observar a comunicação entre o cantor e seus espectadores. Descobrir os lugares, as ambiências e os diversos espaços que o cantar de ambos ressoam. Observar como querem que as pessoas os “vejam”, a imagem que “postam” e que “vendem” nas mais diversas campanhas publicitárias (próprias ou produzidas por empresários) por meios impressos ou digitais. Saber como se colocam no mercado e como situam o seu cantar.

Saliento que, mais do que conhecer e agregar esses materiais ao texto, eles aproximaram a pesquisadora-escritora do cantar dos sujeitos cantantes, proporcionando a compreensão de muitas histórias narradas por eles e servindo de fonte inspiradora para muitos trechos deste relatório final.

3 ESTUDO DE CASO 1 – RENATA

Apresentação: o que compõe a voz de Renata

Figura 5 – Renata



“Cantar me faz bem. Eu gosto de cantar! As pessoas me reconhecem muito por cantar. Se falar em cantar... as pessoas dizem: a Renata canta!”

Fonte: Divulgação/Facebook (2013)

Renata é uma jovem de 24 anos, esposa de um músico que toca na mesma banda em que ela canta. Filha única, nascida em Porto Alegre, mas no outro dia já estava na casa de seus pais, na cidade de São Leopoldo (RS),

localidade que a viu crescer e formar-se. Tem uma voz feminina firme e clara que soa e ressoa, seja cantando, seja falando.

Eu canto muito, então o canto ocupa um espaço muito grande em minha vida. Eu trabalho com música, eu trabalho cantando, a minha aula de inglês tem canto, às vezes eu falo com os meus alunos cantando.³⁵ (R2e, p. 1)³⁶.

Quase todas as manhãs e durante algumas tardes, sua voz ecoa nas salas de aula de uma escola da rede de ensino particular da cidade gaúcha de São Leopoldo: 11 turmas de 1º a 5º ano de Música; uma turma de 4º ano de Língua Portuguesa; quatro turmas de 6º e 7º ano de Língua Inglesa. Isso totaliza aproximadamente 360 crianças e jovens que escutam a sua voz. Ainda na mesma escola, ministra aulas de instrumentos musicais – três turmas de flauta (de aproximadamente 10 alunos cada) – e sete alunos particulares de teclado (em duplas e um individual). Essa distribuição de turmas e atividades é reestruturada anualmente conforme a demanda na escola.

Como professora dessa instituição desde 2007, Renata apresenta muitas inquietações e reflexões, estando constantemente preocupada com a função da música na escola e com o espaço que ocupa nesse ambiente. Com seus quase 360 alunos (em média) regulares, além do planejamento e da avaliação, é criativa e tenta inovar nas apresentações em datas comemorativas fixadas pelo calendário escolar. Atualmente, a voz da Renata também ecoa nas casas de seus cinco alunos particulares de teclado, mas ela consegue organizar seu tempo para, de forma itinerante, atender domiciliarmente.

Na escola regular, Renata teve contato com a música desde a educação infantil, e as suas primeiras aulas de teclado também aconteceram nesse espaço escolar em 1999. Dois anos depois, contando com a dedicação logística incondicional de seu pai, a qual perdurou até a liberação da carteira de motorista da jovem, quando ela completou 18 anos, a pequena Renata de 10

³⁵ As transcrições das entrevistas serão apresentadas conforme este modelo apresentado. Foi adotado este procedimento para diferenciar de uma citação bibliográfica.

³⁶ Forma de fazer referência ao recorte das entrevistas transcritas. Por exemplo: (R2e, p. 1) é o recorte feito da página 1 da entrevista 2 de Renata ([R] Renata; [2e] entrevista 2; [p.1] página da entrevista transcrita).

anos ingressou na escola de música Solfejar³⁷ de Novo Hamburgo. Sua primeira professora de teclado era sócia dessa escola, onde teve aulas de teoria musical e mais cinco anos de teclado. Depois veio a paixão pelo piano. Hoje o teclado participa pouco de suas performances: os sons que emitia dedilhando sobre o teclado hoje dominam seu corpo e são traduzidos por sua voz e pelas canções que interpreta.

“Cantar, para mim, é não pensar muito... é simplesmente cantar!”

Meu primeiro contato com a menina Renata ocorreu em 2001. Fui professora de técnica vocal na mesma escola em que ela estudava teclado e eu atendia alunos particulares (um grupo de meninas, um grupo vocal e um quarteto da escola para desenvolver algumas músicas com arranjos mais elaborados). Em um arranjo a quatro vozes da música *Yesterday*, dos Beatles, para a apresentação de final de ano da escola de música, lembro que Renata cantou a voz de contralto sozinha. Seu aprimoramento vocal por meio de aulas de técnica vocal aconteceu em dois momentos (em 2002 e 2003) e, após a minha saída da escola, em 2004, ela continuou fazendo aulas com outro professor.

Atualmente, é cantora da Banda Rege, que conta com um guitarrista, um tecladista e um baterista. O grupo tem contrato anual com uma churrascaria de São Leopoldo e toca no último final de semana de cada mês: sexta à noite, sábado à noite e domingo ao meio-dia (em média 5 horas de música, com intervalo de 45 minutos). Com a mesma banda, realizou algumas participações em concertos da Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo (OSNH) de 2008 a 2011.

³⁷ Nome fictício de uma escola de música situada na cidade de Novo Hamburgo, com 24 anos de existência, que atende adultos sem limite de idade, crianças a partir dos 18 meses e pessoas portadoras de necessidades especiais.

Figura 6 – Renata em apresentação com OSNH



Fonte: Autora

Sua formação também compreende outras áreas. Ainda menina, iniciou o contato com a língua inglesa, pois queria compreender e comunicar-se com outras palavras. Para tanto, estudou na escola Yázigi de 2002 a 2007. Trabalhou com reforço (monitoria) e teve alguns alunos particulares nos últimos anos, entre 2005 e 2007. Em 2011, formou-se em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Ana (pesquisadora): O que seria da Renata sem cantar?

Renata: Eu ia ficar triste, eu não posso parar de cantar... se eu tivesse que escolher entre cantar e fazer outra coisa, eu ia escolher cantar. (R2e, p. 1).

Essa breve apresentação procura descrever quem é Renata. Não sei se consegui fazer isso, pois não consegui imprimir o seu cantar. Trouxe seu nome, mas não o seu canto.

Ana (pesquisadora): Por que tu não podes parar de cantar?

Renata: Por que é uma coisa que eu gosto muito de fazer... eu perco uma característica muito minha... muita gente sabe que eu canto, mas não sabe o meu nome. (R2e, p. 1).

3.1 PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS COM A MÚSICA

No dia 28 de agosto de 1990, na maternidade do Hospital Moinhos de Vento de Porto Alegre, ecoou nos corredores o primeiro som vocal de Renata. Um som provavelmente muito esperado por seus pais. Um som desesperado de criança, a primeira expansão diafragmática, a primeira inspiração, a primeira emissão vocal. Uma nova vida que muda a sonoridade da casa, uma vida que veio para ser embalada, incentivada e conduzida em seus passos iniciais.

Para além dos dados históricos do nascimento dessa criança, as palavras que permeiam o parágrafo traduzem a sensação de que sua fala, já transcrita em uma das entrevistas, passa para esta pesquisadora-escritora no momento autoral e ético de contar os trajetos do cantar de Renata.

“Eu sempre gostei de cantar” (R1e, p. 2) foi uma frase muito esperada por meus ouvidos. Talvez para confirmar sua paixão de cantar. Porém, ao mesmo tempo, trata-se de uma frase bastante usual, que traz consigo muitas coisas³⁸ relativas ao que pensamos sobre o próprio cantar. Coisas que não sabemos nomear, gostos que não sabemos explicar. Simplesmente ou complexamente é o que Renata sente quando canta ou quando pensa sobre o seu cantar.

Com a concepção sobre um cantar integrado à sua vida e à sua história, a frase “eu sempre gostei de cantar” (R1e, p. 8) foi repetida muitas vezes pela jovem, principalmente quando era questionada sobre a sua trajetória. Não diferentemente de seu gostar, conta o início dessa caminhada de forma saudosista e carinhosa em relação ao seu cantar em casa, acrescentando o olhar paterno e seus primeiros investimentos sobre o canto da filha:

Eu sempre gostei de cantar, e meu pai sempre me incentivou muito. Então, eu tenho gravações de mim mesma cantando com 3 aninhos. Meu pai gravava com toca-fitas³⁹, hoje eu gravei em CD, mas era fita. Eu cantava, ele falava e eu repetia. (R1e, p. 2).

³⁸ A palavra “coisas” está na composição desta frase para justamente simbolizar o desassossego que o enunciado “sempre gostei de cantar” provoca nesta pesquisadora.

³⁹ Aparelho eletroeletrônico que decodifica as informações armazenadas em fitas magnéticas, transformando-as em som. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/fisica/fitas-magneticas.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

Essa narrativa remete a uma cena composta por infinitos fragmentos que não estão presentes na escrita nem na fala de Renata: a relação do pai com a filha, a atenção e o investimento desse pai em relação à voz cantada da pequena Renata. Inúmeras questões envolvem esse laço paterno, mas aqui será representado pela palavra “incentivo”. Cantar junto, brincar e interagir com o pai foi a primeira lembrança da relação de seu cantar com o outro (nesse caso o pai). A menina obtinha um retorno positivo que estimulava ainda mais sua exploração vocal: “Eu cantava, ele falava e eu repetia”.

O que significa para uma criança de 3 anos gravar a própria voz? E ser incentivada, de maneira quase mágica, a registrar sua voz? Sua compreensão sobre o processo de gravação em fita cassete provavelmente era fantasioso. Imagino que, para uma criança nascida na década de 1990, o gravador poderia significar um aparelho quadrado que engole uma fita, gira duas rodinhas e guarda a sua voz, imprimindo e reproduzindo aquilo que ela cantou. Gravar para apreciar, para mostrar, para lembrar. Para esta pesquisa, é indiferente a intenção original dessa ação; o olhar está voltado para o investimento do pai nessa primeira fase lembrada por Renata, mostrando que o cantar dela tinha um significado, tinha uma aproximação afetiva. A voz de Renata era valorizada, devendo então ser “gravada”, ouvida e lembrada. Esses registros ainda são guardados com cuidado, agora em forma digital (CD). São impressões que sonoramente podem representar sua transformação vocal. As primeiras folhas de um álbum de recordações da voz de Renata.

Outro aspecto imbricado nessa mesma frase (“Eu cantava, ele falava e eu repetia”), é a forma como Renata aprendia música, provavelmente por imitação, aproximação e repetição. Talvez essa experiência tenha sido a primeira aprendizagem músico-vocal na relação com o outro, mediada por alguém que lhe mostrava e lhe dava algum retorno espontâneo, além de registrar sua voz.

Três perguntas surgem a partir disso: Quando começou a gostar de cantar? Quem gostava de seu cantar? Quem queria ouvir, gravar, guardar aquela sonoridade? Na fala, Renata ilustra como lida com seu cantar: “Eu sempre fui assim! Pra cantar sempre estava tudo bem, desde pequena” (R1e,

p. 8). E traça um breve percurso de seu cantar na infância, localizado em vários momentos e espaços:

Eu cantava com o meu pai, com a minha mãe, aí ele sempre gravava, a gente brincava, eu sempre me apresentei na escolinha da igreja, cantava na igreja... eu participava, mesmo bem pequena, do coral de crianças... a gente cantava. [...] Na escola também, na apresentação do pré, todo mundo falava um versinho, aí eu falei um versinho e cantei, tenho gravado também... [...] é na escola e na igreja. (R1e, p. 8).

Sem a intenção de transportar as experiências anteriores, ou rotular quanto a uma repetição, Renata vai crescendo e a relação do seu cantar com o outro continua sendo uma exposição “natural⁴⁰”, que agrada a quem ouve. Uma sonoridade aplaudida e registrada para ser lembrada e apreciada.

Sobre essas experiências, pode-se pensar que a primeira relação com seu cantar (pai-filha; mãe-filha) mostrou uma maneira de se relacionar com o mundo, com as coisas, com o outro. Pode-se pensar também que uma menina que ouve a própria voz, a partir de um processo de gravação envolto de trocas e incentivos, tem consciência de como é sua voz, de como sua voz “sairá” e de que sua voz será aceita, surpreendendo aqueles que a ouvirão.

3.1.1 Relação Com a Música e Incentivo dos Pais

[...] com 9 anos eu comecei a estudar teclado, e não foi uma coisa que eu pedi... eu tinha um pianinho em casa, pequenininho, que eu ganhei com 2 anos. Meu pai tocava gaita, e eu gostava do pianinho. (R1e, p. 8).

Ainda hoje Renata guarda o “pianinho”. Além dele, tem um teclado e um piano de parede. Acredito que, se suas falanges coubessem no minúsculo teclado do “pianinho”, também o tocaria e não o deixaria guardado quase como uma relíquia. Em sua história, o “pianinho” é pequeno apenas na estrutura física, pois se apresenta como um gigante em sua tenra relação com a música.

Mais uma vez, vê-se reforçada a sua relação paterna, com o fazer musical do pai, que tocava uma gaita muito maior do que o seu “pianinho”, mas

⁴⁰ Renata utiliza a expressão “natural” no sentido de ser espontâneo.

de quem ela conseguia aproximar-se, já que também possuía um instrumento com teclas ou um instrumento externo ao corpo. Penso que a última frase da citação apresenta uma relação positiva com a música, salientando o modo como Renata era incentivada a se expressar através da música, estabelecendo as relações através do cantar e tocar.

Renata foi crescendo e conta sua história de maneira que nos faz crer que esse fazer musical em casa era constante. A menina cresceu, assim como o investimento dos pais e o teclado do “pianinho” quadruplicou de tamanho:

Com 9 anos eu ganhei um teclado. Minha mãe marcou uma aula, e meu pai perguntou: “Renata, a tua mãe marcou uma aula de teclado. Tu quer ir?”. Logo respondi: “Eu quero!”, mas não fui eu que pedi. Partiu deles... (R1e, p. 9).

Foi proposital deixar as duas frases que se repetem e reforçam o olhar de Renata sobre esse investimento: “e não foi uma coisa que eu pedi” (R1e, p. 8) e “mas não fui eu que pedi” (R1e, p. 9). Na primeira frase, Renata alinhavou as aulas de teclado que iniciaram aos 9 anos com o pequeno pianinho que ganhara e percutia com seus pequenos dedos a partir dos 2 anos. Seria um “não foi uma coisa que eu pedi”, embora já existisse uma relação anterior, como continuidade de um tocar que já estava em formação. A segunda frase “mas não fui eu que pedi”, não com menor valoração de investimento e sentimento, aparece mais fragmentada, apresentando provavelmente o funcionamento do que seus pais entendiam por formação musical ou ensino formal de música⁴¹.

As repetições desses últimos parágrafos suscitam uma escrita quase dicotômica, “gostava muito” *versus* “não fui eu que pedi”. Minha discussão está mais focada naquilo que Renata considera como incentivo, que até esta frase é: o pai que cantava e gravava; o pai que tocava gaita e que ela gostava de acompanhar; o pianinho que ganhou aos 2 anos; o teclado que ganhou aos 9 anos; as aulas em que foi matriculada. Parece que cantar em casa, na escola e na igreja era muito prazeroso, isto é, uma forma “muito natural” de se comunicar, diferentemente de sua relação com a música nas aulas em que foi matriculada. Na verdade, houve uma mudança nessa relação.

⁴¹ Escolas de música ou a música na escola de ensino básico.

Renata especifica um pouco essas relações intrafamiliares quando fala dos papéis e de como as funções eram divididas nesse ambiente. Primeiramente apresenta o seu papel como filha: “Eu sempre gostei de música e sempre fui incentivada”. Em seguida, destaca o papel de sua mãe: “Minha mãe sempre foi de marcar aula, de procurar escola”. E, logo após, apresenta o papel do pai, um pouco modificado daquele inicial que cantava e tocava para a pequena Renata, pois era um pai que conduzia (era responsável pela logística) e que continuou ouvindo, gravando e dando *feedbacks*: “O pai era de levar, de ir às apresentações e de dizer que nunca estava bom, sempre tinha o que melhorar!” (R1e, p. 2).

Em alguns momentos, percebe-se que o olhar atento da família sobre a formação musical da Renata também conduz algumas escolhas e alguns gostos. Alguns “respingos” de expectativas que estão além daquilo que ela pediria fazem parte de sua trajetória. Contudo, vale ressaltar que, algumas vezes, o que se apresenta como expectativa e investimento do outro faz parte daquilo que eu quero e desejo. Mais do que investigar sobre os investimentos materiais, qual será a relação entre a “naturalidade” de seu cantar no palco e a relação desse fazer profissional com o retorno que tem de seus pais?

Renata: Meu pai sempre dizia o que não estava legal e é assim até hoje.

Ana (pesquisadora): E a mãe?

Renata: A mãe nunca esteve muito para a música, ela não tem nada de música, ela nunca quis que eu fosse cantora de banda. Ela acha legal quando eu canto com uma orquestra. Sabe aquele negócio de “Ah, minha filha toca piano”, Mas “minha filha é guitarrista” é diferente...

Ana: Sei. “Minha filha é vocalista numa banda de rock”...

Renata: “Minha filha canta com uma orquestra” é diferente nesse sentido. O meu pai sempre gostou de tudo, de que eu fosse cantora e tudo mais. Eu sei que ele me elogia para os outros, mas não para mim. O meu pai é do tipo matemático. Eu mostrava o boletim do Yázigi e, se tirasse 99,25, ele já dizia: “Que bom, mas faltaram 75 décimos”. Meu pai era sempre quem mostrava o tinha que melhorar. Sempre foi assim, não mudou ainda. (R2e, p. 8).

A condução lógica do pai e o sonho da mãe fazem parte do alinhavo dessa trajetória de um cantar que se modifica com Renata, isto é, com as relações que não são estáveis em seu papel de filha no contexto intrafamiliar e social, bem como na transformação interna (desenvolvimento cognitivo e afetivo) e externa (desenvolvimento físico) de um percurso que trata de um cantar infantil, juvenil e adulto.

Pode-se observar que a conexão Renata-música-família continua muito estreita. Imagino que para seus pais, no planejamento “o futuro de Renata”, estava na hora de a menina de 9 anos iniciar o estudo de um instrumento, que aparentemente já estava escolhido em ambos os olhares (pais e filha): “eu gostava do pianinho”.

“Nunca pedi para fazer aula de música. Os meus pais é que me levaram. Eu sempre gostei, mas foi uma iniciativa deles. Ganhei o teclado, e eles me levaram” (R1a, p. 2).⁴² Essas frases transportam o imaginário: um pai e uma mãe conduzindo a filha de mãos dadas para o mundo formativo.⁴³ Renata adentra ao ensino formal de música, mais especificamente de teclado. Nesse caso, o incentivo dos pais estaria justamente em estimular o estudo do instrumento e a busca de profissionais da área que pudessem orientá-la mais formalmente.

3.1.2 O Ingresso na Escola de Música

Eu sempre gostei de cantar. Na [escola] Solfejar, comecei a tocar teclado no meu primeiro ano na escola porque eu estudei, acho que dois anos no [colégio] São Martinho⁴⁴. A Milena⁴⁵ ia lá dar aula. Então eu ia lá e tinha aula de teclado e em dupla, ainda naquela época de manhã. Quando passei para o turno da manhã na escola, comecei a ir para a Solfejar e fazer grupo de teoria. Nesse primeiro ano, eu já quis cantar e cantei e no segundo, que foi em 2002, quando eu comecei a fazer técnica. Em 1999 na Scharlau e em 2000 com a Milena. Em 2001 na Solfejar. Eu tinha 11 anos. Cantei, já gostei de cantar e todo mundo gostou... [...] A partir daí... cantava e tudo mais e acho que é isso. Sempre gostei e sempre fui muito incentivada. (R1e, p. 2).

A citação acima traz uma sequência de acontecimentos e posicionamentos da Renata em relação ao seu cantar. A seguir, farei quase uma tradução do que foi dito, pois devido ao fato de eu conhecer sua trajetória

⁴² Forma de fazer referência ao recorte das aulas transcritas. Por exemplo: (R1a, p. 2) é o recorte feito da página 2 da aula 1 de Renata ([R] Renata; [1a] aula 1; [p.2] página da aula transcrita).

⁴³ “Mundo formativo” refere-se, nesse caso, à condução de uma formação musical lúdica e sensível no convívio familiar e, em alguns momentos, mais informais na escola e na igreja para uma aula de teclado ou uma escola de música.

⁴⁴ Nome fictício de um colégio localizado no Bairro Scharlau, em São Leopoldo (RS).

⁴⁵ Nome fictício da professora de teclado de Renata no Colégio São Martinho e na Solfejar (escola particular de música em Novo Hamburgo).

e participar um pouco dela, muitos nomes e datas perdem-se nas entrelinhas e nas abreviações.

Cronologicamente, Renata iniciou seus estudos de teclado em 1999. Fez dois anos de teclado com aulas em dupla em uma escola particular de ensino, não era a mesma escola onde ela estudava, mas era no contraturno e no mesmo bairro. Essa escola oferecia aulas de teclado que eram ministradas por Milena, uma professora externa. Quando trocou de turno na escola regular, Renata ingressou na Escola Solfejar, dando continuidade aos seus estudos de teclado com a mesma professora e participando de um grupo de teoria. A Solfejar, bem como a maioria das escolas de música da região, anualmente promove um grande espetáculo⁴⁶ que integra alunos e professores da escola, sendo uma apresentação direcionada para os pais e as pessoas próximas dos alunos. Foi a esse espetáculo que se referiu Renata ao dizer: “Nesse primeiro ano, eu já quis cantar”. No mesmo ano em que ingressou na Solfejar, já estava previsto que se apresentaria tocando teclado, pois estava dando continuidade ao estudo desse instrumento e seria o seu terceiro ano com a mesma professora.

A aluna de teclado queria apresentar-se cantando. Renata queria cantar, mostrar que sua comunicação musical não estava somente em seus dedos, mas também em sua voz. Uma voz cuja formação até aquele momento estava baseada no canto em casa, no coral infantil e nas apresentações na escola regular e na igreja. Ela se sentia segura para cantar uma música nessa apresentação e queria apenas espaço para fazer isso.

Renata *pediu*⁴⁷ para cantar: “Quando eu fui para a Solfejar, naquele ano, na apresentação, eu disse: ‘Eu podia cantar essa música!’”. Foi uma música da Sandy e Junior⁴⁸ que o Daniel⁴⁹ tocou. Tem tudo gravado, tudo em fita e DVD”

⁴⁶ Apresentação musical promovida pela escola para os alunos, professores, pais e convidados. Essas apresentações são realizadas anualmente e representam um alto investimento financeiro por parte da escola e dos pais, já que envolvem aluguel de teatro, sonorização, iluminação, cenário, registro fotográfico e audiovisual, entre outras despesas vinculadas ao projeto inicial do evento.

⁴⁷ Grifo da pesquisadora.

⁴⁸ Dupla de cantores formada pelos irmãos Sandy e Junior Lima. Gravaram o primeiro disco em 1991, com apenas 8 e 7 anos de idade, respectivamente. O período entre 1998 e 2000 foi o auge do sucesso da dupla, com o show *As quatro estações*. Entre 2001 e 2002, os irmãos lançaram e consolidaram sua carreira internacional. Em 17 de abril de 2007, anunciaram a separação após 17 anos de carreira. Em junho do mesmo ano, foi gravado o CD/DVD Acústico

(R1e, p. 8). Este parece ter sido o primeiro grande investimento de Renata em sua carreira como cantora, quando ela demonstrou seu gosto pelo cantar. E, principalmente, mostrou para o pai que o seu cantar tinha espaço além da casa e da escola, que havia aprendido muito com ele e do quanto gostava de cantar. Nessa apresentação, a menina surpreendeu a plateia: “Eu tinha 11 anos. Cantei, já gostei de cantar, e todo mundo gostou” (R1e, p. 2). Ela também surpreendeu seu pai: “Foi surpresa para o meu pai, que ficou todo emocionado” (R1e, p. 8).

Renata pede para fazer aula de canto, cantando. Mostra que sabe cantar, que gosta de cantar, cantando. Penso que, além desse mostrar que gosta, emerge, com a surpresa que faz ao pai, a lembrança do quanto sempre gostou de cantar. Nesse momento, mesmo sem intenção, Renata mostrou para o seu pai como era prazerosa e positiva sua relação com o cantar, assim como internamente tinha a segurança de que “todo mundo ia gostar”, pois era essa a referência que tinha ao cantar para o outro. “Depois dessa apresentação [...], no outro ano já comecei a fazer técnica” (R1e, p. 8). “A partir daí... cantava e tudo mais e acho que é isso. Sempre gostei e sempre fui muito incentivada” (R1e, p. 2).

3.1.3 O Canto: Aluna de Técnica Vocal e Teclado

Renata começou a ter aula comigo em 2002. Fui a sua primeira professora de técnica vocal. Iniciei minhas atividades na Solfejar em 2001, mesmo ano em que Renata começou a fazer teclado na escola e em que se apresentou cantando. Eu não escutava a voz de Renata na escola, mas ela escutava a minha e das colegas que faziam aula de técnica vocal: “Eu lembro que a Sara⁵⁰ fazia no ano em que eu cantei. Depois eu já comecei fazer” (R1e, p. 9).

MTV, o último da dupla, já perto da marca de 17 milhões de discos vendidos. Disponível em: <<http://sandyoficialpoa.blogspot.com.br/2012/12/tunel-do-tempo-com-os-antigos-sites-de.html>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

⁴⁹ Nome fictício de um aluno de piano da Escola Solfejar.

⁵⁰ Nome fictício de uma aluna de técnica vocal e colega de teoria musical.

Renata estudou na Solfejar até 2010. Não fazia mais aulas de teclado e estava estudando piano com outra professora. Naquele ano, era aluna de piano e queria retomar as aulas de técnica vocal. Quando fala do tempo em que permaneceu na escola de música, ela recorda: “Passou tanta gente que parou de fazer aula e eu estava lá [...] desde 2001, quando foi o primeiro ano em que me apresentei no Centro de Cultura, e com a Milena, desde 1999 [...] Faz tempo” (R1e, p. 8-9). No período entre 2001 e 2010, ela se apresentou todos os anos no espetáculo anual da Solfejar, fez dois anos de técnica vocal comigo (2002 e 2003) e deu continuidade às aulas de técnica vocal até 2007 com o professor que me substituiu na escola.

Figura 7 – Apresentação no espetáculo da escola Solfejar



Fonte: Divulgação Entrevistada (2012)

Quem foi seu ídolo?

Em 2001, na apresentação da escola, Renata cantou em homenagem a seu pai, *You're My #1*⁵¹, uma canção interpretada e gravada pela dupla Sandy e Junior. Ela recorda: “[...] eu me lembro da minha época de criança cantando Sandy e Junior o tempo todo” (R4e, p. 13). Portanto, cantar essa música não foi uma escolha casual, já que era uma canção que estava na mídia, que era

⁵¹ Álbum *As quatro estações*, gravado em junho de 1999 pela dupla Sandy e Junior. O álbum vendeu mais de dois milhões de cópias. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandy_%26_Junior>. Acesso em: 28 dez. 2014.

cantada por seus ídolos, e o título traduz a homenagem que queria fazer para o seu pai.

Em conversas mais informais durante as aulas, é comum comentarmos sobre nossos ídolos, sobre o que ouvimos, sobre o que queremos ser e ter. Nomeamos essas experiências como “geração [...] alguma coisa”. E Renata foi “geração Sandy e Junior”. Essa denominação geralmente revela a idade, o estilo de música, o momento cultural, social e econômico daquele período. Fazer parte dessa geração que foi marcada por esse estilo musical revela e transporta nosso imaginário para o que Renata apreciava, imitava, admirava e com o que se identificava durante a sua infância e o início da adolescência.

Renata: Desde pequena eu escutava Sandy e Júnior. Era muito fã da dupla! Tenho todos os CDs da Sandy e sempre cantei junto. [...] Cantava junto o tempo todo. A Sandy tinha aquela música *Imortal*⁵², daí ela segurava ‘Imortaaaaaalll’, e eu não conseguia. Ficava tentando até conseguir cantar com ela. [...]

Ana (pesquisadora): Tu achavas bonito e querias cantar como ela?

Renata: Sim. Mas eu acho que é por ser fã, olhar as revistas, olhar as roupas, o cabelo, tudo! Acho que nessa idade é assim. Parei de escutar Sandy e Júnior, pois eles também sumiram do mapa. Houve uma época que eles se separaram. (R2e, p. 9).

Nesse recorte, Renata está falando de outra música que foi sucesso da mesma dupla de cantores, apresentando a forma como estudava as canções. Essas foram as estratégias de estudo e preparação da canção para a apresentação da Solfejar: “cantava junto [...] e ficava lá (no trecho que tinha mais dificuldade) até conseguir cantar com ela”. Além disso, apresentou uma música de sucesso que provavelmente representa seu primeiro *cover*⁵³ e que chamou muito a atenção da plateia.

Todos os relatos soam como cenas que se movimentam: por exemplo, a citação anterior permite visualizar o modo como Renata queria vestir-se, o repertório que ela mais apreciava, que tipo de voz ela queria ter, como estudava a música para conseguir chegar à sonoridade que tinha como

⁵² Renata refere-se à música *Imortal*, que é uma versão de *Immortality*, composição do grupo Bee Gees, gravada pela cantora Céline Dion em 1997. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Immortality>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

⁵³ Prática musical típica de muitos grupos, sendo entendida como a ação de executar ou gravar novamente uma composição já existente, mantendo-se fiel à gravação original. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/9813>>. Acesso em: 22 nov. 2014

referência, o que estava “rodando” na mídia, o que as pessoas mais assistiam e ouviam.

O que apreciava?

Ao ouvir as histórias de Renata, foi possível organizar vários passeios sobre o que ouvia nas várias etapas de sua trajetória, sobre cantoras que seu pai escutava e a cujo show havia recentemente assistido: “Escutei Zélia Duncan.⁵⁴ Eu era pequena, meu pai tinha CD, e ela tocou várias dessas músicas no show” (R2a, p. 3).

Renata foi crescendo, seu repertório foi mudando ou simplesmente ampliando-se. Na escola de música Solfejar, “eu sempre estava cantando Elis Regina⁵⁵, sempre cantando” (R2a, p. 9). Então, começou a namorar: “Depois eu comecei a conhecer outros estilos. Quando cheguei lá na casa do meu namorado, eles só tocavam rock mesmo” (R2a, p. 9).

3.1.4 Entre Tocar e Cantar

Para mim, cantar é mais fácil do que tocar, porque tenho que estudar para tocar. (R3a, p. 9).

Desde os 2 anos, cantar e tocar estão presentes na trajetória músico-vocal de Renata. Como já foi mencionado, ela cantava e gravava sua voz com o pai. Ela também tocava seu “pianinho”, embora não tenha relatado ter tocado alguma música junto com o pai (que tocava gaita), nem tem gravações de áudio dessa ação (tocando). Seu cantar parece ter um espaço bem diferente do tocar. Outra questão que também está sendo retomada mais para situar o leitor, pois já foi citada anteriormente, é a relação que estabelecemos quando, aos

⁵⁴ Cantora brasileira que iniciou sua carreira profissional na década de 1980. No ano de 2013, recebeu o Prêmio da Música Brasileira em duas categorias: melhor disco e melhor cantora. Atualmente apresenta duas turnês paralelas no Brasil. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/zeliaduncan/ZD2014/bio.html#about>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁵⁵ Cantora brasileira (1945-1982). Foi uma artista eclética, que interpretava canções de vários estilos, como MPB, jazz, rock, bossa nova e samba. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/elis_regina/>. Acesso em: 22 nov. 2014.

11 anos, Renata *pediu*⁵⁶ para cantar na apresentação da escola de música. Penso que ali já sinalizava que seu cantar tinha um espaço construído e seguro, diferentemente do tocar.

Suas experiências com a música – cantar e tocar – seguem paralelas. Hoje continua cantando e tocando, mas os espaços de tempo e dedicação modificaram-se. Na comparação que ela mesma faz sobre o que sente cantando ou tocando, imprime duas questões sobre tocar – “para eu ficar tranquila, tenho que estudar bastante” (R3a, p. 9) – e sobre o cantar – “o canto eu nunca estudei muito”, “para cantar, está tudo bem” (R1e, p. 2-3). Esses aspectos emergem em seu relato, assim como em quase todas as vezes em que traça esse paralelo (entre cantar e tocar):

Renata: Se eu tenho que me apresentar, mil vezes cantar do que tocar. Para cantar, está tudo bem, não tem erro. Agora, para tocar, as últimas vezes em que eu toquei fiquei nervosa, minhas mãos suavam, era uma tensão... era horrível ter que tocar [...] Eu toquei no recital, mas estava muito mal e não queria estar ali. Na mesma noite, eu cantei e foi muito bom. Não tenho medo, como “será que eu vou esquecer a letra?”, “será que vai me dar um branco?”. No canto nunca aconteceu isso. E até na banda eu não gosto de tocar, mas gosto de cantar.

Ana (pesquisadora): O que tu consideras diferente entre tocar ou cantar em uma apresentação?

Renata: Não sei... eu me sinto muito bem cantando, e no piano ultimamente eu não tenho treinado. Então, eu me sinto a última das criaturas porque eu não tenho estudado o piano. E o canto eu nunca estudei muito... (R1e, p. 2-3).

Cantar continua sendo mais espontâneo, e nem a própria Renata consegue dizer o que acontece. Apenas sente que, nas apresentações, cantar é muito mais prazeroso que tocar em função de se sentir mais à vontade e mais segura. Para conseguir dar sequência à minha linha de raciocínio, em alguns momentos tento imaginar o que Renata pensa sobre o seu cantar, tento entender o que está em suas reticências ou, especialmente, em seus pontos finais justos e precisos.

É comum acreditarmos que, se alguém faz bem uma atividade (como cantar), esse alguém sabe como faz. No entanto, Renata desconstrói essa minha hipótese e repete o tempo todo que ela “apenas faz”, não sabendo explicar “como faz”.

⁵⁶ Grifo da pesquisadora para lembrar ao leitor que essa palavra foi anteriormente ressaltada e contém o mesmo significado.

Neste momento, abre-se um enorme leque de possibilidades e cuidados que deverei ter na escrita, pois já no início deste capítulo minha escrita pode insinuar que Renata nasceu cantando, dando uma ideia de que seu cantar seria um “dom”, algo dado ou inato, que não precisaria ser desenvolvido e/ou trabalhado. Contudo, em nenhum momento foi com essa intenção que grifo suas primeiras experiências, foi muito mais no sentido de que seu cantar foi embalado⁵⁷ desde que consegue contar sua própria história. Apresentando uma trajetória de formação que integra experiências e espaços em que desenvolveu e trabalhou seu cantar.

Porém, nesta parada reflexiva e obrigatória, fiquei pensando: porque Renata fala que precisa estudar o que vai tocar e não precisa estudar o que vai cantar? Levanto, assim, questionamentos sobre o seu estudar: o que Renata entende por “estudar”? O que é estudar piano? O que é estudar canto? Quais são os espaços em que Renata estuda piano? Em que espaços ela estuda as músicas que vai cantar? Quanto tempo dedica ao estudo do canto? Quanto tempo dedica ao estudo do piano? Tais questões serão analisadas ao longo da leitura dessa trajetória, descrita aqui em suas primeiras cenas.

Entre cantar e tocar está a maneira como Renata se relaciona com o seu cantar, como lida com a sua emissão vocal cantada, como imagina que é recebida sua voz e, principalmente, como ela quer mostrar sua voz. Antes de dizer que Renata tem menos domínio técnico, é preciso salientar que a sua relação com o tocar, o dedilhar sobre um teclado, não é a mesma que tem com a sua voz.

Ana (pesquisadora): Existe um domínio maior, talvez...

Renata: É claro tem que fazer exercício, eu sei disso, mas era muito mais assim: tinha aula na Solfejar, sempre era no mesmo dia. Não estudei para a aula de piano, não estudei nada, está tudo na mesma. E na aula de canto era diferente. Eu não precisava de um pré-estudo.

Ana: Tu tens mais facilidade para cantar?

Renata: Acho que sim, pois eu não estudo, e o piano eu tenho muita facilidade, eu sei disso, mas se eu não estudar... sempre tive facilidade para leitura, para tocar também, mas o canto é diferente, tanto que eu optei para o ano que vem só fazer técnica. (R1e, p. 3).

Para as aulas de técnica vocal, não era necessário haver nenhum preparo anterior, isto é, o que não precisava para cantar e o que precisava para

⁵⁷ Aqui “embalar” tem o mesmo significado de “incentivar”.

tocar. O que está “pronto”, ou melhor, o que já está em prontidão para cantar e o que não está para tocar? Seria muito simples pensarmos que, em função da falta de tempo (compromissos profissionais, sociais e escolares), Renata não consegue estudar piano e, por ter mais domínio técnico no canto, para ela é mais fácil apresentar-se cantando do que tocando. No entanto, o seu relato demonstra que, desde que começou a fazer aulas de técnica vocal concomitantemente às aulas de teclado e/ou piano, sua relação com esses dois fazeres já era assim. Ela mesma afirma que não é uma questão de facilidade ou dificuldade.

Atualmente, a forma como lida com o seu cantar ajusta-se muito melhor na agenda pessoal e profissional de Renata, pois não precisa de tanto “treino” e “estudo”:

[...] eu sei que ainda tenho muita coisa para aprender cantando e percebo que eu estou aproveitando mais isso. Chegava às aulas de piano, sempre a mesma coisa, eu não estudava, não adiantava... E, profissionalmente, o que eu tenho feito mais é cantar. Toco em muitos casamentos, mas são músicas mais tranquilas, que eu não preciso estudar, diferente do piano. E, como eu tenho muitas atividades, tive que abrir mão de algumas coisas, então não tive dúvidas. (R1e, p. 3).

Renata canta mais do que toca piano. Ela precisa estudar mais para tocar piano do que para cantar. Não estaria contida nessas duas frases a resposta de por que Renata tem mais facilidade para cantar do que para tocar? A sua produção musical está muito mais vinculada à emissão vocal do que a percussão de seus dedos sobre um teclado. Este pode ser considerado um forte indício de que treina muito mais o seu cantar, o que lhe dá mais tranquilidade para se apresentar e experimentar cada vez mais.

No relato em questão, o cantar toma outra dimensão: Renata não abre mão das aulas de técnica vocal, pois percebe que consegue “aproveitá-las” mais do que as aulas de piano. Não estudar piano é bem mais fácil do que não estudar o canto. Podemos simplesmente passar ao lado do instrumento e não levantar a tampa, não puxar o banco, não abrir a partitura. Contudo, deixar de cantar é mais difícil, porque seria um passar ao lado de si mesmo sem vibrar, sem respirar, sem soar.

Renata não sua⁵⁸ para soar; Renata sua para tocar. Um trocadilho que pode gerar outro: suamos de tanto treinar; suamos por não treinar. Soamos sem suar porque treinamos até suar. Ou soamos simplesmente porque precisamos e queremos soar.

Entre o “soar” (o que já canta) e “suar” (treinar para aprimorar o seu cantar) de Renata, talvez esteja o que ela pensa que poderia aprender ou o que ela busca nas aulas de técnica vocal. Na frase “eu sei que ainda tenho muita coisa para aprender cantando”, ela mesma responde a algumas questões sobre o seu cantar. Para meus ouvidos, soa como “eu já canto, eu estou cantando e quero aprender mais coisas sobre o cantar”. Em síntese, Renata passa a se identificar muito mais como cantora do que como instrumentista.

Renata: Eu me sinto melhor cantando.

Ana (pesquisadora): É mais natural que o próprio instrumento.

Renata: Eu sei que eu tenho domínio técnico no canto [risos], mas... (R1e, p. 10).

Todas as vezes em que Renata parafraseou cantar e tocar, o cantar aderiu ao seu fazer musical, isto é, cantar continua estando presente, bem como o estudo desse cantar encontra outros espaços. Não se trata de estar entre um ou outro, e sim de perceber como funciona e como estabelece o tocar e o cantar integrado a todas as suas opções pessoais, sociais e profissionais.

Pensamos em fazer porque é uma música com harmonia bem difícil tanto para o piano quanto para cantar. Não sei ainda. Não sei se vou fazer. “Não sei se vou estudar muito” [...] Mas eu fiquei bem tentada, porque *Rosa*⁵⁹ é tão bonita. [...] O Evandro sempre diz: *Rosa* é bonita pra fazer no piano. Eu vou pensar... Porque o objetivo dele é mais o piano, e eu já iria gostar é de cantar. (R3e, p. 15-16).

Ahh não sei se eu vou gravar [...] porque eu levo cinco minutos para cantar e três horas para gravar o piano. (R3e, p. 17).

Quando Renata falou sobre cantar e tocar em relação à música *Rosa*, ela estava preparando-se para assistir a um concerto em São Paulo, acompanhada de seu namorado (hoje marido), que estava concluindo a montagem e instalação de um estúdio de gravação em São Leopoldo. Mais do

⁵⁸ Do verbo “suar”.

⁵⁹ Título de uma canção de Pixinguinha e Otávio de Souza.

que gravar a voz de Renata, ele queria “pagar pra ver” como era o processo de gravação do piano em um estúdio considerado um dos melhores em termos de gravação desse instrumento. Repetiu a mesma forma de comparação entre as ações, deixando-me com a estranha sensação de já ter vivenciado esse fato (*déjà vu*). Da mesma canção fala sobre sua facilidade para cantá-la, da necessidade de estudar o acompanhamento e da dúvida relativa a dedicar seu tempo para estudar piano. Renata está falando da mesma canção, e a sua proximidade com o cantar está na distância de tempo que levaria para gravar as duas faixas da música (canto e piano): “cinco minutos para cantar e três horas para gravar o piano”.

Renata iniciou as aulas tocando teclado e somente a partir de 2007 começou a fazer piano. É perceptível em sua fala que tocar piano é como se fosse uma “evolução” na formação de quem estuda instrumentos como o teclado. O piano assume um *status* mais clássico e mais acadêmico, exigindo leitura de partitura e caracterizando-se como um instrumento solo. O teclado, por sua vez, é um instrumento mais popular, com leitura de músicas cifradas, próprio para acompanhamento.

3.1.5 Entre Tocar, Cantar e Graduar-se

Renata foi fazendo escolhas, praticando o seu cantar, tocando um instrumento. No contraturno da escola regular, além de frequentar a escola de música, também estudou em uma escola particular de línguas no centro de São Leopoldo.

Eu sempre gostei de línguas e também comecei a estudar inglês em 2002. Eu participava bastante do Yázigi⁶⁰, de tudo, como monitora, dava reforço, tive alguns alunos um pouco antes de eu me formar em 2006. Então, passei algumas tardes trabalhando lá. (R1e, p. 3).

Renata gostava de cantar, tocar e aprender línguas. Na escola de inglês, é possível perceber que ela se destacava, pois gostava de ir um pouco além de

⁶⁰ Escola de idiomas, unidade São Leopoldo (RS). Disponível em: <<http://www.yazigi.com.br/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

seu fazer como aluna: com 14 anos, já era monitora e auxiliava alunos com dificuldades de acompanhar a proposta curricular da escola nas chamadas aulas de reforço. Desse modo, estabelece um novo paralelo entre a escola de música com o seu cantar e a escola de inglês com o seu falar. Parece que ela tinha bastante facilidade não só com o canto como expressão e linguagem musical, mas também com o inglês como compreensão e comunicação através de uma língua estrangeira. Renata tinha boa fluência e compreensão da língua inglesa associada a uma liderança bastante precoce. Quando calculei que idade tinha quando foi monitora, na verdade eu já estava investigando as responsabilidades “adultas” que a jovem vai assumindo em sua trajetória profissional.

Esse outro “gostar” de Renata vai permeando sua história e possibilitará dar continuidade à sua escolha profissional como professora de Letras. Penso que no “projeto de vida” (para seus pais) de Renata estava a graduação, a pós-graduação e tantas outras etapas previstas para a formação profissional e acadêmica do sistema educacional vigente. Ela provavelmente tinha várias opções e, seguindo seus relatos, as escolhas mais óbvias estão vinculadas ao seu “gostar”: música e línguas.

Opção A

Vou começar pela música, pela experiência que Renata teve ao tentar ingressar na graduação em Música na UFRGS, como se preparou e como se sentiu ao prestar a prova específica de Música para essa instituição. Foi uma experiência que ajudou a decidir se queria ou não ingressar nesse curso, mas não ajudou na escolha entre Música e Letras.

Até no 2º ano eu fiz o ingresso para música, sem noção, porque eu peguei a matéria uma semana antes. A Maria⁶¹ quase surtou! Eu peguei uma semana antes a matéria inteira que precisava para a prova e que é muito difícil! Têm umas sonatinas de *Bach*, três vozes. Pensei: “Vou fazer mesmo assim! Não sei como é...”. Cheguei lá, era tudo estranho para mim. Alunos do Colégio de Aplicação da UFRGS, já alunos dos professores das bancas, superpreparados, estudando há anos. Eu não toquei nem a metade de uma música decentemente, fazer escalas e tudo mais... (R1e, p. 4).

⁶¹ Nome fictício da professora de piano da Escola Solfejar.

Parecia não haver espaço na academia para o cantar de Renata; só havia espaço para o seu tocar. Ela não estava preparada para prestar a prova específica de música da UFRGS. Por que tentou esse ingresso? Será que pensou em fazer a prova de canto? Faço esse questionamento sabendo que, nas aulas de técnica vocal da Escola Solfejar, ela não havia tido uma orientação para o canto erudito⁶², o que poderia intimidar, desencorajar e inviabilizar seu ingresso. Porém, reitero que ela se sentia mais à vontade para cantar do que para tocar e tento visualizar em que espaço o cantar de Renata ecoava e para onde poderia propagar-se.

Renata situa essa experiência mais como curiosidade: “Vou fazer mesmo assim! Não sei como é...”. Contudo, há nessa curiosidade certa vontade. Ela não sabia como era, mas queria aventurar-se na área da música. Mais uma vez “não estudou”, “não treinou”, mesmo tendo “facilidade”. Penso que o que Renata *não sabia* está vinculado ao comentário que segue:

Eu não gostei. Não porque eu não passei, é claro que eu não tinha condições, já que o pessoal estuda bastante para essas provas. Mas eu não gostei do ambiente, nem das pessoas, nem dos professores. Eles só faltavam me engolir olhando para mim, uma frieza. Não é isso que eu quero. (R1e, p. 4).

Renata não pensava que, de algum modo, estaria deslocada ao prestar a prova. Ela estava no seu direito de experimentar, de mostrar o que sabia fazer, de sentir como seria ingressar nessa área e de ver se teria “espaço” nesse espaço. Conclui esta aventura resumindo: “Não é isso que eu quero”.

Cantar e tocar para Renata é muito mais “natural” do que os procedimentos exigidos pela academia. Isso faz parte de sua história, está integrado ao seu fazer. E, mais uma vez, reforça a ideia de que a relação que estabelece com esse fazer é afetiva, implicando haver comunicação e troca, mostrar e apresentar para um público que também se comunica com ela.

Na academia, conforme demonstra essa breve experiência, a música de Renata não “aderiu”. Repeliu e foi repelida. Essas palavras, que são sinônimos de rejeição, podem revelar o lugar periférico da música popular, ou o seu “não lugar” na academia há menos de uma década. Além disso, há o distanciamento

⁶² Ela não tinha aulas com orientação vocal para o canto lírico.

da música erudita nos espaços sonoros musicais da vida de Renata. Essa “não aderência”, que necessariamente não precisa existir nesse espaço de tempo e escrita, suscita a seguinte questão: “se a graduação em música também foi repelida por Renata, ela ainda poderia pensar a música como profissão?”.

Nessa discussão, o que mais me chama a atenção é que, apesar de o relato anterior ser muito curioso, em nenhum momento consegui imaginar Renata cursando um bacharelado em piano na UFRGS. No meu imaginário, Renata prestou uma prova específica de canto para algum curso relacionado ao seu cantar. E isso me faz pensar que prestou essa mesma prova com o piano porque esse instrumento também estava em um espaço menos marginalizado do que o instrumento “canto” na Escola Solfejar. E é por isso que eu continuo “espiando” e questionando os espaços do cantar de Renata. Nessa fase da vida, a da escolha profissional, que espaço o cantar de Renata estava ocupando? Ela poderia ampliar esse espaço?

Opção B

Ao final do ensino médio, como quase todo adolescente nessa fase de formação, Renata estava passando por um processo de escolha profissional. Parece que tinha clareza quanto a suas escolhas vocacionais – música e inglês. Concomitantemente às atividades que cursava em escolas particulares, Renata também participava da orquestra da Escola Rui Barbosa, um dos principais espaços em que mostrava seu fazer musical para a comunidade escolar e para os olhares da direção da instituição: “Eu sempre tocava, e eles gostavam. [...] Eles sabiam que eu tinha esses dois lados”. Segundo seu relato: “Aconteceu que a professora de inglês saiu, e eles também não tinham uma professora para lecionar música para os pequenos. Então, quando eu estava no 3º ano, eu estudava de manhã e trabalhava à tarde” (R1e, p. 3).

Casualidade ou não, na escola onde estudava “eles precisavam de um professor para substituir a professora de inglês que estava indo morar no Canadá, nas oficinas dos pequenos”. Renata denominou “aquelas aulas mais *light*” (R1e, p. 3). Dessa forma, começou a trabalhar como professora na educação infantil, dando aula no contraturno da mesma escola onde estava concluindo o ensino médio, antes mesmo de iniciar sua graduação: “Eu

gostava de inglês e estava trabalhando no Yázigi... Comecei a fazer Letras mais ou menos por isso” (R1e, p. 3).

Renata cursou licenciatura em Letras-Inglês na UNISINOS e formou-se no primeiro semestre de 2010. Não trocamos muitas ideias sobre o curso, até porque aparentemente essa escolha profissional não influenciou o seu “gostar” de cantar. No entanto, esteve muito associado à sua sobrecarga de trabalho e às atividades que influenciaram sua saúde vocal. (Vou alinhar esse fio que parece solto um pouco mais adiante.)

O fazer em sala de aula e o gostar de inglês impulsionaram a escolha pela graduação em Letras. Porém, seu fazer na escola sempre esteve associado à música.

3.2 CARREIRA COMO PROFESSORA

3.2.1 Os Alinhavos Profissionais e Ocasionais

De maneira “improvisada”, mas com muitos “ensaios”, o início da carreira de professora começa assim:

[...] no meu trabalho, as coisas foram se encaixando, foram acontecendo e dando certo. Eu sempre gostei de inglês e estudei inglês. Então, estava no ensino médio e já dava aula no Yázigi, fazia monitoria, *mas também sempre toquei e sempre gostei de música. Nunca pedi para fazer aula de música. Os meus pais que me levaram, mas eu sempre gostei, embora tenha sido uma iniciativa deles. Ganhei o teclado e eles me levaram para ter aula.*⁶³ Como eu trabalhava no Yázigi, e precisavam de alguém para as oficinas de inglês e também para música na escola onde eu estudava, eu assumi as duas... (R1a, p. 2).

Sublinhei a frase que faz emergir uma questão que já discuti anteriormente, mas que agora apareceu como um ganho na vida profissional da Renata. A experiência musical que ela “gostava” e que não “pediu” possibilitou a ampliação de seus saberes e a consequente contratação para ministrar as aulas mais “light” (educação infantil) na escola onde estudava

⁶³ Grifos da pesquisadora.

(ensino regular). O fato de sempre ter tocado e gostado de música possibilitou-lhe mostrar esse outro “lado” na instituição de ensino.

Descrevendo dessa forma, é possível imaginar Renata, ainda adolescente, circulando no pátio, no teatro, na sala de aula da escola transbordando fazeres (talvez em alguns momentos combinados com antecedência) para além do conteúdo proposto pelas disciplinas. Esse tocar para além da sala de aula coloca Renata em outro espaço dentro dos saberes: ela é observada pela equipe diretiva da escola e é chamada para integrar o quadro de professores. Renata passa a ocupar outro espaço, ou melhor, passa a ocupar dois espaços (aluna do 3º ano do ensino médio e professora na educação infantil).

As palavras relacionadas à música – “gosta”, mas não “pediu” – também podem significar um reconhecimento pelo incentivo dos pais, uma maneira de mostrar que, se eles não tivessem oferecido e motivado esses fazeres extraescolares, ela não teria tido a chance de assumir as turmas de educação infantil sem ter completado o ensino médio. Tal reflexão não impede hipóteses que já foram discutidas anteriormente, mas representa uma possibilidade real nesse contexto.

Quase ironicamente me deparei com o seguinte pensamento: o que parecia estar além do currículo estava, na verdade, mais “dentro” do que eu imaginava. E, talvez por isso, Renata tenha tido espaço para mostrar esses “dois lados” (música e inglês) na escola. Poderíamos tecer inúmeras páginas sobre essa questão, mas o que realmente interessa para o olhar sobre o cantar de Renata é o lugar que ela estava ocupando, o lugar que ela imaginava ocupar, como estabelecia suas relações através desse fazer musical como aluna e depois como professora, qual é o espaço que a música – mais especificamente o seu cantar – passou a ocupar. Mudou sua relação com a voz cantada e falada; mudaram as relações em várias instâncias de sua vida.

Tudo foi se encaixando ou tudo já estava encaixado. Muito diferente do ingresso para a graduação em música. Renata estava confortável, pois seu falar, seu tocar, seu cantar eram aceitos e convidados a participar do fazer educativo da Escola Rui Barbosa.

Figura 8 – Alunos da escola Rui Barbosa



Fonte: Divulgação/Facebook (2013)

3.2.2. Ser Professora na Escola Rui Barbosa

Ser professora em uma instituição particular de ensino com apenas 16 anos representa uma grande conquista, um grande desafio e muitas responsabilidades. Este é o meu olhar sobre tal situação, e pode ser também o olhar de quem contratou Renata para essa tarefa. Alguns resquícios dessa precoce contratação ainda estão presentes quando ela mesma descreve o olhar que a instituição tem sobre o seu trabalho atual:

Renata: [...] eu sinto lá na escola... vai ser o quinto ano em que eu estou lá, mas parece que eles sempre duvidam. Eles conhecem o meu trabalho, sabem como é, mas sempre existe aquela cobrança, parece que vai fazer alguma coisa para dar errado.

Ana (pesquisadora): Tu estás com que idade agora?

Renata: Com 20 anos.

Ana: E começou com 15...

Renata: É, com 16... ano que vem eu faço 21. Estou no meu quinto ano na escola, entrei muito cedo e acho que também tem isso. Ontem mesmo teve formatura, e ele [diretor] sentou do meu lado na hora do jantar, então eu disse: “O tempo passa, não é, seu Luiz?”⁶⁴ Já faz cinco anos”. Acho que ele pensa: “Ela é muito jovem ainda”. (R1e, p. 7).

Renata não se sente confortável com esse olhar que ainda remete àquela aluna que tocava e falava inglês. Ela cresceu, já concluiu o ensino

⁶⁴ Nome fictício do diretor da Escola Rui Barbosa.

médio, está já se formando em Letras, pensando em sua pós-graduação em música, no nível *lato sensu*. Mas nada disso parece ser visto por seus pares.

3.2.3 Ser Professora de Música na Escola Rui Barbosa

Na Escola Rui Barbosa, a professora Renata trabalha com os conteúdos de inglês e de música, porém a música tem mais abrangência em seu fazer. Ser professora de inglês que sabe música (domina essa linguagem) “é um diferencial, [...] porque há outros professores de inglês”. É importante observar que esse diferencial não está no trabalho musical multi ou interdisciplinar nas aulas de inglês, mas sim nas apresentações artísticas nas datas comemorativas do calendário anual da escola (de quase todas as escolas): “Quando os pais estão em contato com a escola, eles vêm por causa das apresentações. Na maior parte do tempo, é tudo comigo. Eu gosto dessas atividades, mas elas dão um trabalhão, é um estresse, a direção cobra demais” (R1e, p. 6).

Esse trabalho de organização das apresentações com as turmas também cansa, desgasta e esgota o professor de qualquer disciplina; contudo, Renata é a professora de música e precisa dar conta de algumas “questões mais burocráticas”:

Renata: Essas questões mais burocráticas são as que me incomodam. São seis anos, e são cinco músicas para as mães todo ano, daí eu tenho que escolher. Cinco músicas para os pais todo ano, quando não mais. Mais músicas para o Culto de Ação de Graças, que são as apresentações mais importantes. Em seis anos, eu vou multiplicando e às vezes não sei mais de onde tirar. É daí vem aquela história de ter que pensar na aula de canto pensando em apresentação.

Ana (pesquisadora): Acho que é uma dificuldade geral dos professores, não é mesmo?

Renata: E é a professora de música que faz tudo. (R9a, p. 10).

Não vamos aqui entrar na questão relativa ao lugar da música na escola. O que nos interessa é o lugar da música no fazer de Renata como professora de música dessa escola, o que está conectado com as suas práticas músico-vocais. O cantar também entra em seu planejamento e em suas estratégias pedagógicas de ensino.

Na escola, Renata toca, canta e dá aulas de música. Seu cantar⁶⁵ está presente em quase todas as atividades que desenvolve. É outra maneira de se relacionar com o cantar, é outro espaço de formação. E eis que entra a seguinte questão: como Renata lida com o seu cantar (voz falada e cantada) em sala de aula e em outros espaços da escola? Como é o seu cantar nesse espaço? Como se relaciona com a sua voz? Como desenvolve a sua voz? O que não sabe sobre ela? O que precisa ensinar?

Para contextualizar tais questões, é importante apresentar o que a própria Renata pensa sobre o espaço da música e como o professor de música é visto na Escola Rui Barbosa:

É assim: "Que lindo", muitos elogios. Esse é o reconhecimento, mas não sei se é isso que a gente tem que esperar. Fico pensando na professora de outra matéria: termina a aula dela, ok, vai para casa e pronto. Eu tenho todo um desgaste vocal, tenho todo um desgaste em montar apresentação, em pensar apresentação, e estamos ali na mesma posição. Às vezes, trabalhando com os pequenos, a hora/aula é menor ainda [...] Isso que eu considero a Rui Barbosa uma escola que incentiva muito a música. A orquestra funciona bem, tem um grupo de flauta, um grupo de violão. É uma escola que incentiva, que promove vários eventos. A orquestra de sopros [da escola] vai lá e toca junto com eles, faz concertos didáticos, mas mesmo assim... (R9a, p. 11-12).

Na Escola Rui Barbosa, a música está e sempre esteve presente, antes mesmo da determinação por lei.⁶⁶ Conforme salienta Renata: "É tradição. Tem alemão, tem outras línguas" (R9a, p. 13). A música faz parte do componente curricular da escola, e Renata é quase uma professora de música itinerante, pois as "aulas de música são normalmente ministradas na sala diária" (R10e, p. 4). Renata circula pelas salas de aula da escola, deparando-se com várias questões para além de seu fazer musical, levando seu material pedagógico e didático "nas costas", encontrando a sala geralmente em uma disposição física das classes e dos demais mobiliários de maneira nada favorável para trabalhos em grupo, como ela mesma descreve:

Seis períodos de aula de língua portuguesa é muito mais *light*. Porque os alunos trabalham e escrevem mais, eles copiam mais, eles fazem mais exercícios e são momentos em que eu estou mais quieta. O simples fato de estar numa sala e ali ficar dois períodos é muito melhor... Claro, essa troca de ambiente é muito complicada. (R3e, p. 2-3).

⁶⁵ O cantar de Renata na escola refere-se a toda ação sobre a emissão da voz cantada, que pode acontecer em vários espaços e eventos educativos, sociais e formais de sala de aula. É a voz cantada de Renata no espaço da escola.

⁶⁶ Lei Federal nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica no país.

Esse “passear” com a disciplina música também acontece com outros professores e outras matérias. Porém, o que é apresentado pela professora Renata muitas vezes como o maior problema é o espaço sonoro que a música ocupa e que se expande para além da sala de aula, invadindo corredores e outras salas de aula:

Renata: Por exemplo, por ser uma escola muito tradicional, essa questão do barulho, a aula de música é complicada. Então, quase toda aula de música, eles têm uma atividade prática, mas eles têm alguma coisa dirigida. Eles têm um caderno de música.

Ana (pesquisadora): Sim. Tu ensinas notas?

Renata: Não. Eles têm o caderno de música. Um caderno normal em que colocam o material das aulas. Quase toda aula tem alguma atividade, alguma coisa para eles pararem de fazer. Não é uma aula em que eles brincam o tempo todo ou cantam o tempo todo.

Ana: Exploram...

Renata: Não, não é. Porque tem um momento em que eles têm que parar e sossegar cada um por si na sua mesinha. (R10a, p. 5-6).

Hoje, além de ser professora no ensino fundamental, Renata também é professora de flauta e teclado no contraturno da escola, atendendo turmas de até 15 crianças na flauta e teclado em dupla.

3.3 ENTRE CANTAR E DAR AULA

O cantar da Renata permeia vários espaços; na verdade, ele “perfuma” quase todos os espaços pelos quais ela circula, soando e deixando uma impressão. Em vários momentos, podemos imaginar Renata passeando com o seu cantar na escola, no palco, em casa, na igreja e em tantos outros lugares. Quem canta é o mesmo sujeito cantante, mas o seu cantar é diferente, ou seja, o sujeito cantante soa conforme a ambiência⁶⁷ subjetiva e social, o que significa que o cantar tem vários espaços para ocupar ou o cantar tem várias formas de soar.

Antes de explicar qual seria a diferença entre os dois fazeres – ser professora e ser cantora –, Renata fala do que sente mais prazer em fazer ou o

⁶⁷ Ambiência, nesse trecho, deve ser entendida como o espaço que provoca determinada sonoridade.

que seria mais “natural” para ela: “Acho que o canto sai naturalmente. É muito natural, é muito fácil, é muito bom. Se eu tenho que dar aula, tenho que preparar, tenho que corrigir, tenho que falar, tenho que escrever, sei lá, não sei” (R2e, p. 6). São fazeres diferentes, e não uma questão para ser comparada ou confrontada:

[...] a diferença é que eu, como professora, gosto que as pessoas vejam meu trabalho através dos alunos. Eu não gosto de ficar cantando lá na escola, por exemplo. Gosto que os pais vejam o que estou fazendo através deles, dos seus filhos. Quando eu canto, eles estão vendo através de mim, não sei... (R2e, p. 6).

Seu fazer como educadora transparece nessa fala. Renata quer transmitir conhecimento e perceber o reflexo de sua ação nos alunos e também quer que os pais dos alunos e a direção da escola reconheçam o seu fazer em sala de aula. Esse olhar aponta para um lugar diferenciado do seu cantar na escola quando está com uma turma de alunos, ou seja, o seu olhar está voltado ao ensino. Renata não revela a sua forma de pensar sobre como se dá o ensino da música, como pensa sobre a aprendizagem do canto (este não foi o foco da pesquisa), mas mostra que o seu modelo vocal e a sua experiência músico-vocal têm influência nos processos de aprendizagem, assim como definem o seu espaço e o papel profissional na Escola Rui Barbosa.

Ana (pesquisadora): Se tu não cantasses, tu achas que as pessoas te veriam como te veem hoje?

Renata: Eu acho que não.

Ana: Qual é o lugar em que o canto te coloca? [...]

Renata: Ah, eu acho que isso me ajuda muito... sei lá, não sei. [...] O fato de eu fazer uma coisa que nem todos fazem, da forma como eu faço. Muitos dizem “tu canta bem, que bonito”, recebo muitos elogios assim, mas é muito natural. Não sei, não sei... (R2e, p. 6-7).

“Não sei, não sei...”: são essas frases que ecoam na minha mente, pois alinhar a trajetória de um cantar que pertence a um sujeito também me faz pensar que não posso esquecer nenhum espaço que Renata frequentou ou frequenta. Seu cantar vai junto, seu cantar faz parte de seu corpo, de quase todos os seus fazeres e de quase todas as relações profissionais e afetivas que ela mantém. “Não sei, não sei...” é por que não há uma única resposta e muito menos um único lugar ou espaço.

3.3.1 Desgaste Vocal

O que poderia estar entre o cantar e dar aula? Poderia ser apenas os diferentes lugares, as diferentes posturas, os diferentes repertórios. Contudo, como foi citado anteriormente, o “entre” não é uma questão de comparar ou diferenciar. Entre cantar e dar aula está Renata, aquela que canta, que dá aula, que tem uma família, que tem muitas oportunidades, que faz muitas atividades, que tem um corpo que produz sua voz e que também adocece.

Ana (*pesquisadora*): Atrapalha dar aula e tentar montar essa performance? Tu achas que tem como conciliar?

Renata: Sim! Estava atrapalhando no início, quando eu estava trabalhando demais e surgiu a questão da voz, quando eu tive os calos⁶⁸... Esse foi o problema. Eu até te disse: “acho que, se eu tivesse que escolher, eu ia querer cantar”. Mas atualmente são coisas que se completam. É bem bom. Porque eu tenho aquele trabalho e, quando surge alguma coisa, eu vou lá... Só que não tenho muito preparo para um show, por exemplo. (R1a, p. 2).

Entre cantar e dar aula há duas profissões: *ser cantora* e *ser professora*. Hoje a profissão da Renata é ser professora, visto que sua formação e seu salário vêm dessa atividade. O cantar no palco é encaixado em sua rotina com muito carinho e jogo de cintura para dar conta, mas não é a sua profissão. Renata continua gostando de cantar, tendo facilidade com isso e cantando.

A maior crise em relação ao seu cantar surgiu com a cruel realidade de que o corpo adocece. Devido ao excesso de trabalho, ao fato de lidar com muitas turmas e falar demais, ela desenvolveu dois nódulos nas pregas vocais. Como uma assombração – “é meio estranho ver só na câmera. E dá para ver muito bem” (R2a, p. 3) – e de forma invisível, seu som se transformou. Ela não reconhecia o som que saía de seu corpo, não conseguia mais produzir e “exalar” aquele mesmo som. Mais do que perder a voz, Renata não encontrava mais aquela sonoridade que definia e ampliava seus espaços.

Assim, entre cantar ou dar aula, ficou o continuar cantando ou não. Como Renata explicitou: “acho que, se eu tivesse que escolher, eu ia querer

⁶⁸ Sinônimo de nódulos.

cantar”. O cantar parecia estar em xeque.⁶⁹ Contudo, graças à sua jovialidade e à vontade de continuar fazendo o que tinha começado (dar aula), investiu em um tratamento para extinguir os “calos” que sem querer provocou. Talvez esta seja a hora de retomarmos um pouco a rotina vocal da Renata, já que “no meio caminho tinha uma pedra”.⁷⁰

3.3.2 No Caminho Tinha Uma Pedra

Algumas vezes queremos escrever e contar histórias pela ordem cronológica, acreditando que acumulamos camadas de experiências, de informações e de saberes. Outras vezes pensamos que poderíamos evitar alguns trechos do relato, pois ingenuamente acreditamos que algumas coisas acontecem de forma isolada, que elas simplesmente surgiram, aconteceram e não tiveram influência sobre aquilo que queremos contar.

Esta breve introdução tenta representar um trecho da história do cantar de Renata como um “tropeço”, como um acontecimento que fugiu do controle, que foi tratado e poderia ser esquecido. Foi um desvio obrigatório para a sua voz. “Perder” a voz não estava em seus “planos” profissionais nem pessoais. Por meio do tratamento fonoterápico, não foi difícil encontrá-la, mas no simples ato de se distrair e esquecer que o repouso vocal era o seu melhor aliado, a voz transformava-se (ficava rouca e soprosa) ou se desprendia do corpo (afonia). A voz fugia. Ter calos nas pregas vocais freou o ritmo profissional e desviou o percurso. Porém, foi esse desvio que conectou a voz de Renata ao seu corpo.

Apesar da importância que estou apontando para esse episódio, penso que, se dependesse de Renata, esse subtítulo não apareceria como um espaço de formação. Para ela, este foi um período em que a sua sonoridade estava deformada, ou melhor, o seu cantar ficou descontrolado e desconhecido, acontecendo justamente em um momento de muitas conquistas

⁶⁹ “Xeque-mate” é uma expressão usada no jogo de xadrez para designar o lance que põe fim à partida.

⁷⁰ Verso do poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1928.

e desafios. Renata não ficou muda, mas o seu cantar não era mais “natural”, não apresentava mais tanta “facilidade”. Foi um período de estranhamento e insegurança sonora; foram momentos de silêncio e tristeza.

Os nódulos surgiram em 2008. Em 2007, trabalhei estudando de tarde, era aluna da escola. Em 2008, eles quiseram que eu ficasse em turno integral. Então, além de todas essas turmas de música e inglês, fiquei com a educação infantil. Fiquei doente, não fui trabalhar alguns dias, com nódulos, aquele ano foi... (R1e, p. 4).

Aos 16 anos, Renata assumiu uma rotina de trabalho na escola como aluna e como professora, tinha facilidade e conhecimento para os fazeres docente e discente, porém desconhecia suas próprias limitações corporais. Foi um período no qual seu fazer falante e cantante em sala de aula não permitia a escuta da própria voz. No entanto, o estresse vocal e corporal não foi suficiente para alarmar sobre as tarefas e desafios que dessensibilizaram sua percepção sobre a própria sonoridade.

Uma rotina diária que entorpeceu minha imaginação sobre os espaços em que ecoava a voz cantada e falada de Renata. Na verdade, não ecoava, pois não dava tempo de essas frequências se multiplicarem: a voz de Renata não parava de se reproduzir:

Dou essas aulas (na educação infantil), a aula das 7h30 as 11h55; da uma as às duas eu dou aula de flauta; termina 10 para as 5 a aula de tarde. Das 10 para as 5 às 20 para as 6 eu dou aula de teclado. Então eu tenho os meus alunos particulares. Para mim, financeiramente, é o que vale mais a pena. Se não estou na escola, não tenho esse vínculo com eles. É diferente e financeiramente é o que vale. (R1e, p. 4).

O comentário que introduz este parágrafo é mais um desassossego frente à demanda cronológica da vida profissional de Renata. Em geral, calculamos as horas e os minutos do dia em uma perspectiva de soma (às 16h50 ou às 17h40). Renata calcula suas atividades diárias sempre subtraindo (10 para as 5; 20 para as 6). Fiquei imaginando que essa forma de pensar é para conseguir dar conta, para ter a sensação de que ainda está sobrando algum tempo, de que ele ainda não passou. De fato, fiquei impressionada que, além da escola, das aulas no contraturno (ou turno integral), do Yázigi (aula de inglês), da aula na Escola Solfejar (piano e técnica vocal), da faculdade na UNISINOS (graduação em Letras) e de tocar com a orquestra da escola,

Renata ainda tivesse alunos de flauta e teclado na escola que atendia nos intervalos pós-almoço e pré-vespertino, além de alunos de teclado que atende a domicílio após o horário de trabalho.

Ana (pesquisadora): Tu dás aula na tua casa ou na escola?

Renata: Na escola [Rui Barbosa] sim, e são turmas de flauta e duplas de teclado. Este ano eu tinha uns 30 alunos particulares. Então eu acabo não parando, meu almoço é corrido.

Ana: Tu não tens momento de descanso?

Renata: Não.

Ana: Acho que esse é o maior desgaste mesmo.

Renata: Saio 20 para as 6 e 7h20 começa a aula. Se o Eduardo me busca às 10h20, 15 para as 11 eu estou em casa; se ele não me busca, de ônibus leva bem mais tempo. Aquele primeiro ano na escola integral foi “pra matar”, daí eu disse “não dá”. Deixei de atender a educação infantil e comecei a trabalhar até quinta-feira, mas assim eu tinha períodos vagos, trabalhava até na 3ª até 9h10, daí eu ia embora, ia à tarde. Quinta-feira eu não trabalhava de manhã, ia à tarde, já ficou melhor, e esse ano diminuí mais. E assim vai, a cada ano eu tenho menos compromissos. (R1e, p. 5).

Renata está falando de uma rotina que precisa ser freada e reconfigurada. Seu problema não é como administrar o tempo ou como contabilizar os minutos para atender a todas as atividades assumidas. Para Renata, é difícil abrir espaço na agenda, pois precisa acrescentar mais uma atividade que é onerosa para sustentar financeiramente e temporalmente: a fonoterapia indicada pelo otorrino.⁷¹

Na verdade, não tinha nenhuma pedra no caminho; o caminho estava repleto de possibilidades. Acontece que Renata não olhou para o próprio corpo: engolida pelo tempo e pelas tarefas, não percebeu as alterações rápidas e persistentes da voz. Essa fragilidade corporal denunciada por sua sonoridade mudou a relação com a própria voz. Ao assumir a docência como profissão, muda a sua relação com a voz, mudam os espaços e o tempo de uso da voz cantada e falada.

⁷¹ Otorrinolaringologista é o médico especialista no tratamento clínico e cirúrgico da cabeça e do pescoço (ouvido e audição, nariz e respiração, garganta e voz). Disponível em: <<http://www.ouvidonarizegarganta.org.br/index.php/otorrinolaringologia/>>. Acesso em: 28 dez. 2014.

3.3.3 Fonoterapia

Em meio a todas as atividades semanais da atribulada agenda de Renata, mais dois horários foram preenchidos com um intensivo tratamento de fonoterapia para amenizar a disfonia⁷² e, ao mesmo tempo, tratar as calosidades adquiridas pelo demasiado e mau uso vocal em sala de aula. O processo é lento e assusta um pouco:

Estou melhorando assim aos poucos. Agora já estou melhor do que antes. Só que eu vivo naquele efeito sanfona: fico ruim e volto, fico ruim e volto. Daqui a pouco, vai que eu não volto mais? Isso me preocupa. Vou às consultas com a “fono” terças e quartas porque são os dias em que estou mais livre... (R5a, p. 7).

O “efeito sanfona” revela certa falta de controle sobre o próprio corpo que resulta na alteração vocal. Renata sabe que a causa principal está vinculada à forma como usa sua voz na sala de aula, mas não sabe como mudá-la. Essa falta de controle ou de domínio sobre a projeção vocal rouba o brilho e a sonoridade do cantar de Renata, deixando-a afônica ou com a voz soprosa e rouca.

A expressão “fico ruim e volto” lê-se: fico sem voz e depois ela volta. A voz vai e volta; ela foge; ela não vai embora porque foi liberada ou autorizada, mas simplesmente se desprende do corpo cansado. É importante lembrar que o professor em sala de aula usa a voz de maneira diferente da voz usual que utiliza na comunicação entre amigos e colegas. Esse espaço (sala de aula) que agora foi ocupado pela professora Renata exige dela uma projeção vocal⁷³ que dê conta do ruído interno e externo da sala, que possibilite uma comunicação clara e extensiva aos 20 ou 30 alunos que compõem as turmas. Somente para lembrar, outros fatores também podem influenciar sua produção vocal: mobiliário, ar condicionado, produtos de limpeza ou locais úmidos e fechados que provocam reações alérgicas e desconforto vocal.

⁷² “Disfonia” é um distúrbio de comunicação no qual a voz não consegue cumprir o seu papel básico de transmissão da mensagem verbal e emocional de um indivíduo (BEHLAU, M.; PONTES, P. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995, p. 19).

⁷³ Projeção vocal é falar alto, com controle de qualidade da voz, sem sobrecarregar as pregas vocais.

Nesse vai e vem da voz, o som de Renata ou se perde, ou se modifica. Não tem mais a mesma sonoridade porque o seu corpo não consegue mais vibrar da mesma maneira.

Ana (pesquisadora): E tu percebes resultado?

Renata: Ontem eu cheguei lá eu quase não falava, daí nós fizemos uma bateria de exercícios assim de *traaaaa* e... Fiquei bem melhor, melhorou bastante. Temos feito pouca coisa de ressonância porque eu tenho chegado lá sempre ruim.

Ana: Sempre ruim. E o quê que ela fala?

Renata: Ah, o quê ela fala? Eu até disse a ela: “Parece que está mais difícil que da outra vez... Ela disse que não, que a questão dos nódulos é demorada, mas que eu tenho que estar sempre pensando em cuidar.

Ana: Reeducação...

Renata: É! É como se fosse um filho que eu tenho que cuidar com todo o amor. Eu chego ruim, depois melhora, daí eu chego ruim de novo, depois eu melhora. (R5a, p. 7).

Em nenhum momento gostaria de imprimir a ideia de que há coisas que percebemos somente depois que perdemos. Mas a voz é uma dessas coisas que temos, não sabemos como produzimos, aprimoramos auditivamente e continuamos cantando. Quando a “perdemos”, levamos um susto muito grande, pois existe algo desconhecido na voz que nos assombra quando a perdemos: ela existe, ela nos identifica, ela nos subjetiva, embora muitas vezes não nos pertença conscientemente, ou melhor, não percebamos que quem produz nossa voz é o nosso corpo, quem comanda a voz é o corpo que comandamos... ou não.

Nesse processo, ousou dizer, mais uma vez, que a voz da Renata, de forma dolorida e muito assustada, passa a pertencer ao seu corpo. Não vou dissertar sobre a disfonia, ou sobre o que provocou, ou como foi o seu processo terapêutico. O que nos interessa é como Renata passou a se relacionar com o seu cantar depois desse episódio. Começo falando do tempo que dedicou à fonoterapia e aos exercícios orientados:

Renata: Eu tenho ido às sessões. Inclusive mudei meu horário. Estava indo terças e quartas, mas em função do estágio esse mês, eu não ia conseguir ir às quartas, então estou um dia com a fono que sempre me atendeu e, às quintas, com outra fono da clínica, que também já me atendeu algumas vezes. Então, tudo isso é para não deixar de fazer. Porque ela disse: “Bom, se tu estás conseguindo ter algum resultado”... Acho que estou melhor...

Ana (pesquisadora): É ruim parar! Ainda mais que tu estás nessa correria, tu não vais conseguir fazer os exercícios em casa sempre. Pelo menos é um horário em que tu vais estar fazendo, não é?

Renata: É, e orientada! (R7a, p. 7).

Renata conseguiu mudar bastante sua rotina: seu olhar voltou-se para a sua voz e, apesar de manter quase todas as suas atividades, o tratamento fonoterápico deu bons resultados. Contou que, na última consulta com o otorrino, na videolaringoscopia⁷⁴ “apareceu só a fenda⁷⁵, mais nada”, acrescentando: “Não tenho mais ficado rouca” (R8e, p. 1).

Preciso te contar uma coisa que eu havia esquecido. A Dra. Melissa⁷⁶ me liberou, disse que estou bem, e realmente eu não fiquei mais ruim. Foi a primeira vez depois de muito tempo que eu fiquei ruim, mas o motivo agora foi por causa desse show, porque eu cantei demais, mas eu não tenho mais ficado ruim. E ela disse: “SE tu achas que é necessário, tu procuras a Laura,⁷⁷ porque o que eu podia te ajudar em termos patológicos é isso. Tu estás bem. Daqui a pouco a tua professora de canto vai conseguir... não precisar nem ir até a Laura”. Então não estou mais indo. Faz duas semanas. (R4e, p. 4).

Foi liberada pela fonoaudióloga, mas sabe que precisa cuidar da voz “como se fosse um filho que eu tenho que cuidar com todo o amor” (R5e, p. 7). Essa atenção, essa relação com a voz, vai gradativamente se dissipando ou se transformando. Primeiro, porque perdemos a pessoa que nos rege: “Eu não faço mais tanto, porque eu fazia, às vezes ao meio-dia, às vezes no recreio ou outro horário, mas todo dia de manhã eu faço”. Segundo, porque realmente conseguimos alcançar êxito no tratamento culminando na nossa adaptação e aprendizagens na produção vocal diferenciada entre cantar e dar aula: “Estou sentindo a minha voz melhor e até comentei com ela, provavelmente, o período mais crítico é o início do ano até que eu consiga sair (do ritmo) das férias...” (R4e, p. 4).

⁷⁴ A videolaringoscopia é um exame realizado no consultório por um otorrinolaringologista, com o objetivo de visualizar regiões da cavidade oral, orofaringe, hipofaringe e laringe. Procuram-se lesões ou sinais sugestivos de doenças que acometam a boca, a garganta, a base da língua e as pregas vocais, entre outros órgãos. Disponível em: <<http://www.udi24horas.com.br/exames/videolaringoscopia/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁷⁵ A fenda ocorre quando a coaptação das pregas vocais, à fonação, não é completa, resultando na presença de um espaço entre elas. A fenda glotal causa disfonia devido à irregularidade vibratória da prega vocal, ruído de alta frequência devido ao fluxo aéreo turbulento através da posição aberta persistente da glote, redução da amplitude de vibração da prega vocal, resultando em componentes harmônicos reduzidos na voz. Disponível em: <<http://www.cefac.br/library/teses/a3f11d8fd39d1608948cb1ca9e080121.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁷⁶ Nome fictício da fonoaudióloga.

⁷⁷ Nome fictício da fonoaudióloga com trabalho direcionado para o cantor.

3.4 ANSIEDADES NAS AULAS DE TÉCNICA VOCAL

Renata foi minha aluna de técnica vocal, e algumas de suas falas foram retiradas das transcrições dessas aulas. Não era mais aquela Renata que eu havia conhecido na Solfejar com 12 anos; estava com 20 anos quando me procurou. Seu corpo e sua voz transformaram-se e apresentavam-se de forma diferente. Renata soava diferente, e o foco das aulas recaía sobre algumas mudanças que ela sentia em relação à sua voz, mais especificamente às alterações e perdas vocais provocadas pelo abuso e pelo mau uso da voz em sala de aula.

Mesmo com intensivo acompanhamento de fonoterapia, eu estava muito em dúvida sobre o trabalho a ser desenvolvido em relação ao aprimoramento vocal da Renata. Minha estratégia foi a seguinte: Renata precisa ter consciência da produção vocal e domínio técnico sobre essa produção. Não vou justificar esse foco estratégico, porque abordaria questões mais minhas do que da produção vocal de Renata. Como professora dela, eu também estava assustada, pois o fantasma “nódulos e fendas” estavam me assombrando, e eu estava propondo um trabalho que acompanhasse o seu tratamento. Mais do que a Renata, eu queria entender o que estava acontecendo com a sua voz.

Ana (pesquisadora): Eu queria escutar que não havia mais nenhum problema para podermos realmente trabalhar isso.

Renata: Entendi...

Ana: Eu sempre tenho muito cuidado contigo, no sentido de não avançar muito o sinal porque, se tem nódulo, precisamos ter bastante cuidado. Gostaria que tu comentasses, talvez com a tua fono, perguntando qual é o limite na aula de canto. Ou se eu pudesse entrar em contato com ela...

Renata: Acho até melhor.

Ana: Perguntar a ela qual seria o limite nesse momento de tratamento. Não estou avançando porque eu percebo que pode até ter uma questão de musculatura, mas pode ser algo no sentido de que a prega vocal precisa de repouso... Tu entendes?

Renata: Entendi... Até acho melhor tu mesma falar... (R7a, 16).

Esse contato não aconteceu, já que Renata teve um progresso muito rápido no tratamento e nossas aulas começaram a se espaçar cada vez mais. Porém, algumas questões de produção vocal da voz cantada continuavam

persistindo; a principal delas era a pouca projeção vocal na extensão mais aguda e a soproidade na emissão vocal.

Como professora de canto e técnica vocal, uma das primeiras solicitações que faço aos alunos que apresentam um histórico de alterações vocais é a avaliação das pregas vocais por um otorrinolaringologista, visando à compreensão das características vocais do aluno cantor. Renata agendou um horário com um médico otorrino que eu indiquei e convidou-me para acompanhá-la nessa consulta, pois tinha receio de que não saberia me explicar detalhadamente o diagnóstico. Além disso, eu teria oportunidade para esclarecer minhas dúvidas.

Para a “Ana professora da Renata”, essa possibilidade foi ímpar e auxiliou muito no planejamento das aulas, visto que compreendi por que algumas técnicas que eu estava usando nas aulas não traziam o resultado por nós esperado. Após esse acontecimento, provocadas pelo antes, durante e após a consulta com o otorrino, dialogamos e refletimos sobre alguns conceitos e pré-conceitos que permeiam as definições de qualidade vocal, voz saudável e voz ideal para um cantor profissional.

Esse diagnóstico pode ser importante para o professor de canto e para o fonoaudiólogo. Contudo, para o sujeito cantante, pode rotular, encaminhar para um novo tratamento ou simplesmente não significar muita coisa. Por exemplo, eu não percebia nenhum desconforto corporal na emissão vocal de Renata quando estava cantando no palco. Assistia a um cantar “natural” em um corpo espontâneo.

Também foi possível observar que os tratamentos anteriores de fonoterapia estiveram focados em sua reeducação vocal. Renata sabe como sua voz e seu corpo reagem em relação à rotina na escola e estranhou um pouco o fato de que essas questões não tenham feito parte de seu diagnóstico vocal (médico otorrino):

Eu pensei que ele ia falar sobre a mudança de hábitos... Ele não entrou no mérito de eu dar aula, embora eu tenha mencionado isso. Ele não entrou nesse mérito: “Ah, bom, tu podes estar apresentando esse problema por estar forçando ou abusando. Tem que mudar!”. Isso ele não falou, não é mesmo? Achei que o médico tocaria nesse assunto, [...] porque esse é o meu dia a dia (R11a, p. 12).

Mais do que relatar essa experiência, é importante perceber que Renata continua definindo o lugar do seu cantar; sua intenção é conciliar ser professora e ser cantora.

3.5 AULAS DE TÉCNICA VOCAL

Quase de forma ensimesmada e equivocada, o olhar ficou sobre a transformação do cantar em quatro paredes, em orientações que buscaram aderência a um cantar que já existia e ecoava em muitos lugares. Para Renata, cantar é um processo muito simples, sobre o qual não tem muito que explicar. Há questões que precisa aprender a controlar, ou que gostaria de superar: “Por exemplo, quando é uma música muito aguda, pra mim encrencou. Daí... sei lá, vou dar um jeito de baixar o tom...” (R1a, p. 3).

Se nas aulas existe uma “queixa inicial”, a queixa que se repetiu e repercutiu nas aulas e na minha cabeça foi: “Eu não gosto da minha voz aguda porque não sai bem. Eu sei que não sai bem. Não sai como tinha que sair...” (R1a, p. 4). Para mim, como professora da Renata, o que aparece implicitamente em vários momentos dessa escrita é que eu tinha de ajudar a resolver esse “problema”. Eu queria ver uma Renata soando diferente e gostando do que estava escutando.

Mas o que é uma boa voz para Renata? Segundo ela: “É quando eu não tenho nada aqui [na garganta], quando não está saindo nem um chiado [...] É quando ela está limpa” (R7a, p. 6). E como deveria ser a voz da Renata para além do que já cantava e para além de quem já encantava?

É só assim que eu gosto de me ouvir, sabe? Muitas vezes, atualmente, eu tenho me ouvido de uma forma que eu não gosto porque não estou bem, enfim... (R7a, p. 6).

As recorrentes disfonias estavam aliadas ao desgaste e estresse vocal, provocando o efeito sonoro indesejável relatado: a soproidade na voz, a rouquidão em momentos mais estressantes e uma pequena redução na extensão vocal.

O que podemos deduzir: tem alguma coisa que incomoda Renata, que ela não gosta de escutar no seu cantar. E está naquilo que gostaria de reproduzir e não consegue, ela mesma reforça “dá uma vontade de ouvir o que tu sabes que dá para fazer” (R6a, p. 11). Eu percebia que era isso que Renata buscava nas aulas de técnica vocal. Mas ela não tinha muita certeza do que estava buscando – ou não encontrava –, e algumas vezes me perguntava: “O que tu achas, Ana? Ou é coisa da minha cabeça?” (R7a, p. 10-11).

Ah, eu não sei, às vezes é meio... Eu acho que está muito na minha cabeça, mas depois que eu me dei conta, eu acho que a minha voz é assim, que é assim, então agora eu acho que vai... Porque era muito naquela: “Ah, por que eu não consigo? Porque eu tenho nóculo!” E agora eu acho que eu tô mais convencida de que é assim. (R10a, p. 16).

Gostar ou não gostar da própria voz está associado à facilidade de interpretar as músicas conforme a versão original que escutou e que agora tem como referência. Para um professor, seria muito simples dizer (e seguidamente se ouve isso): por que você não modula? Por que você não canta em uma região mais confortável?

Duas opções com apenas uma resposta: a possibilidade de não gostar é muito grande. Se modular, vai descaracterizar a música; se não modular, a música terá trechos agudos difíceis de executar e não vai conseguir a sonoridade que gostaria de ouvir.

3.6 COMO SE PREPARAR PARA O PALCO

Quando assistimos a uma apresentação musical ocupando o lugar do pesquisador, uma das perguntas que permeia nossa escuta é: como este cantor estuda? Como aprende as melodias? Como decora as letras? Como ensaia com a banda que o acompanha? Como escolhe as músicas? Muitas perguntas que emergem com as sucessivas respostas e interrogações.

Com Renata, antes de entrar nessas questões, e já sabendo de sua rotina profissional e estudantil, a primeira indagação foi: e tempo para tudo

isso? Quando ela parava para se preparar?⁷⁸ Ela parava? Como e onde ela se preparava?

Nas entrevistas, evidenciando essa curiosidade, surge a clássica pergunta: “Quando tu vais estudar uma música, como tu fazes?”. Renata fala implicitamente sobre sua atribulada rotina e os encaixes que deve fazer para estudar: “Quando eu tenho tempo, quando eu me antecipo, fico fazendo as minhas coisas e escutando a música. Depois eu pego a letra e vou... marcando. Mas funciona bem melhor quando eu já escutei [a música]” (R1e, p. 8). Fica a impressão de que os elementos “onde, quando e como” escuta a música que está preparando para o seu repertório não são muito determinantes para a efetivação do estudo. Cantar e escutar integram as demais atividades, pois o principal determinante desse modo de estudar é sim o tempo, a agenda lotada e a docência na Escola Rui Barbosa.

Renata conta que uma boa dinâmica para estudar uma canção que está preparando para apresentar em público e que “normalmente funciona bem” é a seguinte: “Escuto um pouco antes algumas vezes. Depois vou para a letra e vou marcando”. Uma suposição de etapas de aprendizagem de uma canção, nesse caso, seria que primeiro ela aprende a melodia da canção e depois, com a letra impressa, encaixa o texto nas frases melódicas que memorizou. Aquilo que ela anota e marca (de forma analógica) nas letras impressas das canções são as partes e detalhes que precisa lembrar durante a execução: “Até o que eu tenho que contar, esperar para entrar, isso tudo eu vou anotando” (R1e, p. 8).

Renata continua estampando seu “gostar” e sua “facilidade” nesse processo de estudo que vamos chamar de preparação antes da apresentação. Penso que o cantar ainda permeia sua atribulada vida porque cantar é muito “natural”. Nesse sentido, montar repertório não representa um problema temporal para a agenda da Renata: “Às vezes, tenho que escutar numa noite para cantar no outro dia, mas eu não tive tempo... aí eu escuto na hora e tenho que aprender, tenho que repetir bastante. Às vezes cantando junto eu consigo e, se tiro a voz, eu já não lembro” (R1e, p. 8). Corriqueiramente falaríamos: “Ela

⁷⁸ “Preparar”, nesse contexto, é praticamente um sinônimo de estudar ou ensaiar seu repertório.

tem muita confiança!”. E, lembrando um pouco da sua história, diríamos: “Mas sempre foi assim!”. Quando Renata compara o tempo e a necessidade de estudo do piano em relação ao canto, deixa claro que o tocar ocupa bem mais tempo de preparação.

Ana (pesquisadora): Canta um trecho de uma música.

Renata: Não sei. Eu não sei as letras. Tem uma que a gente estava tirando para este final de semana. Não sei se vai sair. Acho que é Nando Reis, *Pra você guardei o amor. Pra você guardei o amor, o amor que nunca soube dar o amor que tive nananananan...*

Ana: Tá! Canta o início.

Renata: *Pra você guardei o amor que eu nunca soube dar o amor que tive nananananan..*

Ana: Essa música é fácil de cantar?

Renata: Em termos de agudos e graves, é sim.

Ana: Eu estava pensando como é que tu aprendeste essa música?

Renata: Essa música tocava na hora do alongamento no *Spinning*. Eu disse pro Eduardo [marido]: “Que música bonita, vamos tirar? Então eu nem aprendi direito. Tu conheces? Ela é bem bonita!

Ana: Ela é bonita sim. Então, tu aprendeste fazendo alongamento?

Renata: Fazendo alongamento. É, depois, até a letra não está certa ainda, não encaixei, por isso eu não sei se a gente vai fazer, porque eu nem peguei para olhar a letra e tal, mas ela é sempre assim.

Ana: Sim, eu conheço essa música. Ela é a duas vozes.

Renata: *Tata tarara...* Tem essa parte mais aguda, mas... *quer um coração nanaranan...* mas ela é bem bonita! (R11a, p. 13).

O cantar da Renata vai com ela em todos os espaços. Ela se apropria do cantar de tal modo que todos os espaços são propícios para estudar e apresentar. No entanto, não podemos pensar que há vários cantares e que olharemos para várias Renata's. A Renata é uma só que circula em muitos espaços; a voz que a ela pertence e da qual se apropriou soa nesses inúmeros espaços.

“Eu não sei as letras”: essa afirmação está relacionada ao tempo de estudo. Renata geralmente pega as letras quando vai ensaiar com a banda, ou com a orquestra, com violão, ou quando ela mesma se acompanha no teclado. Para exemplificar tal relação, segue uma pequena fala quando está em um processo de montagem de repertório para a Banda Rege:

Temos muita música pra tirar, então o que aconteceu? Fazemos dois ensaios por semana e, às vezes, eram quinze músicas por ensaio, músicas novas. E umas músicas que eu nem conhecia. A gente vai escutando, eu deixo rodando enquanto estou fazendo outra coisa. É vai entrando assim. Quando eu pego a letra, a melodia já está mais ou menos na cabeça! (R1a, p. 3).

Quando “escuta” a música, estaria perseguindo a linha melodia da canção? Percebe e integra a harmonia, o andamento, os timbres? Como seria essa montagem?

Ana (pesquisadora): Normalmente se tu fosses aprender uma música, como é que tu a aprenderias?

Renata: Ah, eu ia escutar.

Ana: Tu ias escutá-la.

Renata: Como, por exemplo, agora: eu te escutei algumas vezes e acho que já entendi mais ou menos. Não está muito firme ainda, mas...

Ana: O que falta? A harmonia te ajudaria a entender alguma coisa?

Renata: Ajudaria, com certeza.

Ana: Primeiro tu escuta...

Renata: Ah, eu escuto, eu deixo tocando e vou fazendo outra coisa. Até quando eu tenho que fazer uma partitura para algum aluno; assim, eu escuto primeiro e depois vou lá e toco. (R10a, p. 21).

É duvidoso afirmar que aprecia de um jeito ou de outro, mas é visível que esse processo é minucioso, pois Renata não está falando de qualquer escuta que fica implícita na frase “eu deixo tocando e vou fazendo outra coisa”. Talvez a “outra coisa” sejam atividades que permitem uma concentração no processo de aprendizagem da canção.

Renata: Nesse casamento de sábado, eu tenho que cantar duas músicas que eu nunca tinha cantado. Eu só as escutei ontem à noite; peguei as cifras para tocar junto, porque eu já estou com elas na cabeça, mas não que eu ensaie...

Ana (pesquisadora): E que músicas são?

Renata: Uma é do Cidadão Quem, *Dia especial*, como é que é a música, *laralararara... me faça bem. Hoje é um dia especial. Saber...* (R11a, p. 14).

Renata parece aprender uma nova canção com muita facilidade, mas a palavra “facilidade” está mais relacionada à sua coragem de subir no palco com tão pouco ensaio. O que a faz ter tanta segurança? Como sabe que vai conseguir lembrar a melodia? Acredito que o alinhavo continua sendo a sua relação com o próprio cantar e com quem está ouvindo.

De fato, o cantar da Renata está em todos os espaços, e essa rápida troca às vezes confundem meu olhar, criando vácuos. Alguns episódios deixam a impressão de que Renata lidava diferentemente com o seu cantar, que estudava de modo diferente, que tinha grau de importância diferenciado. Mas, por enquanto, é somente impressão, pois acompanhei alguns ensaios e

apresentações que ela fez com a Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo (OSNH). Cantar com a orquestra é um espaço muito apreciado e valorizado por Renata, e o repertório, a apresentação e os esquemas de ensaios são diferentes do seu usual (com a banda e/ou com o acompanhamento de violão ou teclado). O ensaio é apenas para passagens das músicas (repertório escolhido pela orquestra) para definir entradas, andamento e questões de interpretação. Por saber disso, eu perguntei como ela se preparava para tais apresentações.

Ana (*pesquisadora*): Tu tivestes só esse ensaio. Como é que tu aprendestes as músicas [...] não é o repertório que tu aprecias, tu tivestes que aprender quase todo o repertório?

Renata: Eu não escutava. Nós fomos conversar sobre nomes, porque eu sabia que ia ser Beatles, mas não sabia o que ia ser. A gente falou sobre nomes uma semana antes. Foi quando conversamos do ensaio e eu disse que não poderia voltar. Daí ele começou a me mandar os MIDIS. Nós tínhamos umas três ou quatro que já tinham sido feitas para o dia 10, mas não saíram. Nós não ensaiamos e não saíram no show. Então a maioria não tinha escutado nem nada. Daí o Eduardo [marido] foi para a praia depois de mim e levou num *pen drive*. Como eu não tinha mais muito tempo e era praia, férias, daí eu também fiz as letras, mandei para ele, ele imprimiu e trouxe para mim. [...] Normalmente o que eu faço em casa? Ah, eu vou cantar tal dia eu tenho que escutar... Eu escuto as músicas e faço as minhas coisas escutando até ela ficar mais conhecida e daí depois eu vou pra letra e faço marcações e depois é tranquilo. Essas músicas eu peguei a letra junto na hora lá e fui fazendo... (R2e, p. 1).

O que diferencia nesse caso? A urgência, a novidade e a necessidade de estar mais preparada, pois no ensaio não tem espaço para ensaiar, é apenas uma passagem para encaixe da “letra” e das “marcações”.

É, mas eu vou dizer assim... eu não fico uma semana estudando um monte... Não! Eu escuto a música: “Ah, então é isso e está pronto!”. Normalmente eles me mandam um MIDI. Quando o arranjo é fiel ao original, eu escuto o original e canto. Se precisa alterar o tom, eu falo alguma coisa, mas em geral eles me mandam o MIDI do arranjo. Então eu chego ao ensaio já ensaiada pelo arranjo, escuto o arranjo e monto... Mas é tudo muito rápido, não tem muita coisa. E a letra eu acabo decorando no ensaio, acabo cantando ou até de escutar... (R1a, p. 2).

A montagem desse repertório deu um pouco mais de trabalho do que o usual, mas fala apenas de detalhes que teve de resolver através dos MIDIs, pois alguns detalhes estavam diferentes das versões originais dos Beatles em função do arranjo das músicas para orquestra e o pouco tempo para escutar e estudar como de costume.

Ana (pesquisadora): Geralmente tu escutas primeiro a melodia, tentas pegar a melodia e depois tu vais para a letra?

Renata: Sim! Eu escutei muito pouco a letra. Quando eu tinha alguma dúvida de divisão, eu olhava... Quando eu achei que estava sabendo, eu peguei o MIDI, já em casa, na quarta à noite, peguei o MIDI para... porque às vezes volta, às vezes repete, é diferente da original, mas foi basicamente isso. O que eu gosto de fazer é escutar quando eu não conheço a música e depois ir para a letra, mas dessa vez eu peguei a letra tudo junto, já fui marcando. Pode ver que as minhas letras dos Beatles estão bem mais riscadas do que qualquer outra porque eu fui vendo enquanto eu não sabia bem ainda a melodia. (R2e, p. 1-2).

Figura 9 – Renata em ensaio com a OSNH



Fonte: Próprio Autor (2013)

Ao escrever como Renata estuda as músicas para cantar com a OSNH, a primeira tendência foi pensar que é diferente em relação à banda e ao violão/teclado. Porém, o que ela apresenta de diferente nesse processo refere-se apenas aos recursos para a preparação do repertório, que são as gravações dos arranjos em MIDI's, dando a possibilidade de acompanhar a melodia com partitura que auxilia em uma definição intervalar mais precisa da melodia.

Ana (pesquisadora): Sim. E tu cantas... antes de ir com a orquestra tu cantas só a melodia ou tu sempre cantas em cima do MIDI ou com harmonia? Tu chegas a cantar só a melodia, só com a voz?

Renata: Não!

Ana: Tu nunca cantas só a voz?

Renata: Só quando eu tenho dúvidas. Por exemplo, numa das músicas eu não estava conseguindo bem o que eles fazem... porque tem umas partes que parecem meio... sei lá, semitonada, não sei bem. Daí eu fui para o piano, peguei o MIDI, olhei que nota era, fui para o piano e fiz. Consegui memorizar pensando nas notas, RÉ, LÁ, DÓ. Não esqueci mais, mas é só quando eu tenho dúvida que é difícil assim. (R2e, p. 2).

O processo de aprendizagem de uma nova música para cantar com a orquestra “geralmente é mais de ouvido do que olhando partitura”. Os arranjos para orquestra e a parte da voz eram enviados para estudo em MIDI, porém o computador de Renata não tinha os programas para abrir todos os arquivos e somente escutava a gravação. Os últimos que foram encaminhados puderam ser abertos e apreciados, pois o novo computador dela tinha o programa Finale⁷⁹ instalado, que reproduziu o som concomitantemente à visualização da execução na partitura, e isso facilitou o processo: “Eu enxergo a partitura no MIDI, dá para acompanhar assim mais fácil. Antes eu só escutava, eu nunca abri em programa nenhum assim, eu só escutava o MIDI” (R2e, p. 2).

Como Renata usava a partitura (a partir dos MIDIs) para compreensão da melodia, imaginei que ela estudasse as músicas à capela⁸⁰, ou pelo menos algumas frases, para escutar a voz sem o acompanhamento dos instrumentos ou das gravações, uma forma de escutar somente a sua voz e buscar um aprimoramento. Porém, isso não acontece no processo de montagem do seu repertório. Ela ouve para aprender e para reproduzir a canção, como ela mesma diz: “Parece que eu escuto e tento encaixar”.

O “encaixar” também traz consigo alguns reflexos sobre como Renata lida com as possibilidades de estudo; por exemplo, através dos MIDI’s, é mais para tirar dúvidas. Essa é a relação que Renata também estabelece com a aprendizagem e a apresentação da música com partitura:

Renata: É, por exemplo, aquela vez que eu cantei *I Dreamed a Dream*⁸¹ com a Orquestra de Sopros, que é uma ópera. Nem sabia que era de *Os miseráveis*. Daí eles me deram a partitura. Eu não vou cantar com partitura! E não é porque eu não sei olhar a partitura, mas... aí eu escutei ela e... porque tu ficas presa, não é? A impressão que eu tenho é que tu ficas presa ali, notinha por notinha.

Ana (pesquisadora): O que tu sentiste?

Renata: Como assim?

Ana: Tu sentistes que ficavas presa?

Renata: Não, eu... quando tu estás lendo ou cantando pela partitura, tu ficas pensando na divisão e em quando vai cantar... ah, eu não fico pensando assim... Então eu gravo na minha cabeça a melodia e canto. (R4e, p. 9).

⁷⁹ Software de notação musical.

⁸⁰ Expressão de origem italiana (a cappella) que designa uma interpretação musical sem qualquer acompanhamento instrumental. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/69/artigo249157-1.asp>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁸¹ Música: *I Dreamed a Dream*. Compositor: Alain Boublil (do filme *Os miseráveis*). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/I_Dreamed_a_Dream>. Acesso em: 22 nov. 2014.

A partitura de Renata é a letra da música com as suas considerações e marcações sobre o papel branco com a poesia da música. A melodia está impressa em sua mente e é executada por seu corpo.

3.7 PREPARAÇÃO NOS ENSAIOS

Gostaria de apresentar um pequeno esquete⁸²: nele, Renata é um instrumento que integra uma banda e encaixa a melodia da canção durante a execução da música em grupo. A banda não acompanha a voz de Renata, mas Renata encaixa a sua voz na “malha sonora” da banda. Parece que a sua voz vai preenchendo e ocupando espaços nessa paisagem sonora⁸³ até sentir-se parte integrante daquela sonoridade. O que mais se sobressai nesse momento de reflexão é o verbo “acompanhar”. Acompanhar musicalmente pode dar a sensação de que os instrumentos estão atrás ou ao lado, acompanhando a voz da Renata, e nunca de forma integrada ou “encaixada”. É isso que ela fala o tempo todo, ou seja, que os instrumentos não acompanham a sua voz, mas ela encaixa a voz na trama harmônica do arranjo musical.

Por isso, as perguntas “Tu não cantas só para ouvir a tua voz, para ver como é que ficou? Tu não cantas só com a tua voz?” não fazem muito sentido para Renata. A montagem do repertório e a preparação das músicas estão integradas na execução da música em conjunto. Renata afirma que “não” estuda a melodia da canção isolada da execução instrumental (ensaio ao vivo ou gravação) e que esse processo ocorre durante o ensaio: “Normalmente, na segunda vez em que eu canto no ensaio, eu já acho que ficou melhor. Parece que eu escuto e tento encaixar. Não sei, é estranho. A primeira vez parece que não fica muito...”. E retoma que a escuta é o primeiro passo desse processo para aprender as músicas novas: “Quando é uma música muito crua, muito nova. É que muitas vezes eu não lembro porque acabo imitando o cantor. Eu não lembro bem como ele fazia e tal, mas parece que eu vou encaixando assim” (R2e, p. 3).

⁸² No teatro, no rádio e na televisão, esquete é uma peça de curta duração e poucos atores.

⁸³ Percepção dos sons do ambiente.

Em vários momentos Renata falou que não escutava diversas vezes a música antes de ensaiar com a banda ou até mesmo para se apresentar. Isso reforça que ela estuda as músicas no ensaio e, se tem alguma dúvida, dispõe de vários meios para resolver essas questões.

Ana (pesquisadora): Pegar uma música que tu não aprendeste muito bem ainda não é problema?

Renata: Como assim?

Ana: Tu não tens problema de mostrar a voz, de cantar?

Renata: Mesmo não sabendo bem assim? Não, até porque no ensaio...

Ana: É que geralmente há pessoas que jamais cantariam... Nesse sentido.

Renata: É que, na maioria das vezes não dá tempo de ensaiar... Ninguém consegue tirar direito, daí vai tirando todo mundo junto ali.

Ana: E o ensaio da banda já serve também pra tirar algumas músicas então?

Renata: Sim, porque eu não sento pra tirar... (R11a, p. 14).

Renata demonstra ter “facilidade” para montar seu repertório, aprendendo de forma rápida e prática (escuta de gravações e ensaio com a banda) para encaixar tal montagem e atuação (na banda, na orquestra, em casamentos e tantas outras apresentações) na sua intensa agenda profissional:

Renata: Normalmente eu tenho facilidade para aprender uma música nova. A gente ensaiou esses dias, daí no dia mesmo eu peguei, como estou de férias, eu peguei aquela música da Adele, *Someone Like You*, da novela, e dei uma escutada e no ensaio já cantei e tem coisas ainda pra ver, mas...

Ana (pesquisadora): Sim, mas é rápido.

Renata: É rápido, sempre é. Tenho receio, nunca deu nada de errado, mas vai que na hora me foge a melodia... eu morro de medo disso assim. Qualquer hora me foge tudo, uma música nova, mas nunca aconteceu... (R2e, p. 2).

O ensaio é o um espaço de aprendizagem de músicas novas e de montagem de repertório: “No ensaio, eu sei que se eu errar... Vou ver lá essa parte, não sei bem essa parte, não sei bem. Na segunda vez já me lembro mais ou menos e já faço. Normalmente eu termino o ensaio com a música pronta. Vou lembrando...” (R3e, p. 5).

Além disso, associado à escuta que faz da canção original⁸⁴, a banda ajuda a Renata a rememorar a melodia, e o que facilita o “encaixe” de sua voz é a reprodução fiel do arranjo instrumental da versão original: “Eu sinto muito quando é diferente a harmonia... Mesmo que eu não tenho estudado muito, eu lembro... Ah não, mas aqui tem uma parada diferente, aqui a bateria fazia um

⁸⁴ É a versão da música que a Renata toma como referência para estudo (escuta).

negócio diferente... Isso tudo eu lembro! Então, quando eles estão bem...”. Para o ensaio “render”, ou para Renata conseguir aprender mais músicas, o processo também depende do estudo anterior dos “guris” que tocam na banda: “Os guris tinham tirado bem as músicas com solo, com tudo pronto, isso ajuda muito para ir lembrando” (R3e, p. 5).

É, eu vou ouvindo. Lá a gente passou, sei lá, três vezes a música dela até ficar boa, ficar ok! A terceira vez eu já cantei melhor que na primeira, e na segunda fui retocando o que eu escutei e não gostei, fui fazendo diferente. (R3e, p. 5).

A principal diferença entre um ensaio e uma apresentação está na possibilidade de experimentar e poder repetir. O ensaio, como já diz o nome, é um “ensaio”, é um espaço de tempo que não volta mais, mas que pode ser repetido. É permitido voltar, e é nesse espaço que podemos tirar dúvidas, experimentar e escolher a melhor forma de cantar. Este é o espaço em que Renata experimenta como vai “encaixar a voz”.

3.8 REPERTÓRIO

Até pela “facilidade” e “rapidez” que tem de integrar novas músicas ao seu repertório, Renata conhece muitas músicas, já cantou muitos estilos. Seu repertório eclético justifica-se pelos variados locais em que se apresenta. Ela adapta seu repertório ao estilo do evento e local de apresentação.

Ana (pesquisadora): Que músicas tu tens curiosidade de experimentar?

Renata: Não sei... As músicas que eu não canto, essas mais populares, é porque ainda não deu tempo de acrescentar no repertório e ensaiar.

Ana: Sim, porque tu tens que cantar e ter o repertório pronto.

Renata: Sim, e sempre vai faltar uma música que outra e cada vez vai faltar mais [...]. (R4e, p. 11-12).

Contudo, algumas músicas que não agradam a seus ouvidos. Cantá-las não parece ser um grande problema, mas ouvi-las de forma desencaixada em relação a sua concepção músico-vocal e autopercepção do seu próprio cantar faz com que Renata não goste e até considere feio.

Um “estilo de música que” ela “não gosta de cantar” é o de bandinhas.⁸⁵ A questão não é porque sua voz não fica bem para esse estilo, mas sim porque existe certa aversão: “Eu não suporto” e “eu acho um saco” (R4e, p. 11-12). Porém, às vezes canta, pois, dependendo do lugar em que está se apresentando, esse estilo agrada e é esperado pelo público.

Outro tipo de música de cujo resultado vocal Renata não gosta são “as mais faladas”. Ela lembra:

Uma vez, tive que cantar uma e ficou horrível. Parecia que tava desafinada. Eu não sei o que é. E daí aquelas cantoras mais dance e começa mais gritado. Eu acho bonito até algumas músicas, mas eu não consigo, eu não gosto. O que é mais falado, que é mais gritado, eu não gosto. (R4e, p. 11-12).

De forma pensativa, acrescenta:

Renata: Acho que eu nunca cantei jazz. Acho que não. Que eu lembre...

Ana (pesquisadora): Tem curiosidade?

Renata: Talvez, não conheço muito. Eu gosto de música popular brasileira... de rock, assim, muita coisa pra mim é ruim porque é muito agudo. (R4e, p. 11-12).

Segundo um antigo ditado popular, “a gente faz o que a gente conhece”. Esse simples dizer emergiu com a mesma simplicidade e obviedade quando Renata falou em relação ao jazz, estilo que nunca cantou e que “talvez” cantaria, mas que não conhece “muito”. O meio no qual ela transita não solicita que ela cante e escute este estilo.

O ouvir e o cantar da Renata estão em muitos lugares. A montagem do repertório se dá a partir do que escuta na “mídia” (exemplificadas pela música da novela, música na academia e a música que permeia quase todos os espaços que circulamos) e a partir da demanda dos shows, casamentos e apresentações para as quais recebe convites e, muitas vezes, predeterminam a *checklist* que terá de ouvir e executar.

Renata: Dia 20, que é na sexta, eu tenho um show só de Roberto Carlos, que eu odeio, mas me convidaram pra fazer e a gente vai fazer.

Ana (pesquisadora): Como é que tu fazes pra ensaiar músicas de que tu não gostas?

Renata: Eu fui viajar no feriado e botei no meu celular. Enquanto esperava no aeroporto, fiquei escutando. Não é que eu não goste, eu acho sem graça.

Ana: Mas tu gostas de cantar as músicas dele?

Renata: Nunca tive muita experiência. É preciso saber viver? Sei lá, não é umas das minhas preferidas! (R7a, p. 4).

⁸⁵ Gênero musical popular típico da região Sul do Brasil, conhecido como *bandanejo*.

Há muitas questões para além do gostar e do precisar⁸⁶ na montagem do repertório: o gostar de se ouvir, o gostar da sonoridade do cantar, o gostar da própria voz. Isso significa que o gostar ou não de determinada música não depende somente do estilo, mas também está vinculada à sonoridade vocal, isto é, como Renata se escuta cantando tal música. Quando considera que o “timbre” de sua voz “não combinou muito”, ela diz: “Não gostei da música. Isso acontece. Tem música que eu não gosto de cantar...” (R2e, p. 4).

Não sei se eu posso dizer isso... mas tem músicas de que eu não gosto, mas acho que a voz fica legal. Não sei se é isso, acho que é. E tem músicas de que eu não gosto, porque eu acho que a minha voz não está soando bem, e não depende se estou rouca ou não, porque eu sempre acho feio. [...] Ah, não sei! Não gosto da música, mas gosto de mim cantando, não sei assim, tenho que pensar. (R2e, p.4).

O que Renata aprecia é um grande desafio e, ao descrever, provavelmente muitos aspectos não apareceriam. Porém, conforme a descrição de como aprende músicas novas, já podemos ter uma breve noção de que acompanha muito do que circula na mídia. Mostra que sua escuta musical atenta está vinculada às atividades que desenvolve (seu fazer como professora, cantora e outras atividades pessoais). Por exemplo, precisa escutar muitas canções para as aulas de música, para as apresentações da escola, para seus alunos particulares, para cantar nos casamentos, para cantar com a orquestra, para cantar nos eventos e para cantar na churrascaria.

O que Renata assiste é mais fácil de acompanhar, pois tem local, horário e dia certo para apreciar, mas é muito eclético também. Vou pincelar algumas apresentações a que ela assistiu e comentou durante o breve período das gravações das entrevistas para a pesquisa. A primeira, e de que eu não lembrava, é que Renata assistiu a um recital de canto e piano que eu apresentei no Foyer do Teatro São Pedro em Potro Alegre. Talvez tenha sido no período em que ela era minha aluna na Solfejar: “Eu fui te ver uma vez no São Pedro. Foi uma apresentação ao meio-dia” (R5a, p. 13). E, no mesmo estilo, Renata assistiu ao show de Carla Maffioletti⁸⁷ na OSPA: “Aquele vez ela

⁸⁶ Refiro-me à *checklist* das contratações artística que Renata cumpre.

⁸⁷ Soprano coloratura, violonista clássica, compositora, arranjadora e produtora musical. Brasileira radicada na Holanda. Desde 2002, é solista do violinista André Rieu e de sua

cantou com um tenor que ficava ‘OOOOOO’ um tempão. A música durava 10 minutos e eles sabiam tudo aquilo” (R4e, p. 10-11).

Também foi a São Paulo assistir ao show do André Rieu⁸⁸ e contou, muito impressionada, como foi a experiência, apresentando detalhes técnicos de sonorização, gravação, performance, público e tantas outras questões que pôde absorver nesse “passeio cultural”:

Renata: É muito lindo! Eu iria de novo se desse porque é o DVD. Não tem nada de maracutaia [sic]. É aquilo que tu enxergas no DVD, só que a emoção de estar vendo ali... Então, desde os pequenos detalhes, do tipo o show era às 9, 1 [minuto] para as 9 ele aponta ali na porta do ginásio e daí começa a tocar uma música. Então eles entram e 9 horas estavam no palco tocando, sabe? Aqueles efeitos que a gente vê, que cai neve no público, tudo acontece e é perfeito. Primeiro lugar, é um som baixinho, é um som agradável, entendeu? Aqueles shows em que tu sai surda, não! Tem que fazer silêncio para escutar. E afinação... aquelas cantoras, o que é aquilo? A Carla Maffioletti estava lá! Perfeito... é lindo, de chorar, me emocionei. Muito, muito lindo. Começou às 9, daí até às 10, aí teve 15 minutos de intervalo, depois até 11 e pouquinho assim foi o show. Lindo! Eles tocaram algumas no final, brasileiras, mas fizeram essencialmente valsas, teve uma do piano da Balada, ficou lindo também. É emocionante, mas é o DVD. É o que a gente vê no DVD, porque tem dois telões enormes nas laterais. A imagem do telão é a mesma qualidade do DVD, como se tivesse olhando em casa. É lindo, é lindo. [...] Sem contar as roupas... tem um telão todo em 3D atrás. Eles estavam tocando a *Valsa do Patinador*, daí tem uma neve enorme atrás com os patinadores na neve. É simplesmente lindo. A Carla Maffioletti fez aquela [música] da boneca... é muito legal. Foi emocionante. Só que eu e o Eduardo éramos os “bebezões” lá! É quase só vovozinhas que tinha. [...] Mas vale muito a pena. Nossa, se ele vem a Porto Alegre com certeza eu quero ir. E lotado. E nós fomos no sábado. Acho que mais por isso também.

Ana (pesquisadora): Isso foi aonde?

Renata: No Ibirapuera.

Ana: E o som perfeito?

Renata: Nada! Nada!

Ana: A gente não sabe o que é isso, né?

Renata: Não deu um apitinho. Como é que pode? A gente estava olhando o ginásio todo, tem umas placas em cima para a acústica. O Eduardo [marido] me explica tudo. Que vai que volta... umas coisas assim. E daí toda a sonorização, era um som tão agradável, não era alto, sabe? Tu podias sentar e ouvir... E até me impressionei com a educação do público e tal porque no Brasil... Eles estão acostumados lá na Europa. Mas o show foi nota 10! (R4e, p. 5-6).

Orquestra Johan Strauss, executando memoráveis interpretações de árias de ópera e opereta como Olympia. Disponível em: <<http://www.carlamaffioletti.com/en/pages/31-bio>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁸⁸ Violinista e maestro europeu. Apresenta shows mundialmente conhecidos com sua Orquestra Johan Strauss, que existe desde 1987, composta por mais de 50 músicos. Em maio de 2011, apresentou o seu primeiro concerto no Brasil, uma série de 30 concertos em São Paulo, todos com lotação esgotada, durante os meses de maio, junho, julho e setembro, que levou a um recorde de mais de 180.000 espectadores. Disponível em: <<http://www.andrerieu.com/pt/andre-jso/biografia>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

Observo, pela descrição de Renata, o que ficou dessa experiência musical: as aprendizagens e o lugar que o cantar dela teria nesse gênero (ou) estilo musical.

Renata: Ah, eu acho que... o André Rieu é lindo, de chorar... aquelas cantoras..., mas não é pra mim. É e a Sala São Paulo, pensado em orquestra... Não! Eu acho legal pra conhecer... Muito lindo. A questão histórica e também musical, mas ali, não! Cantar, acho que não!

Ana (pesquisadora): Não, eu pensei no sentido de continuar a produzir mesmo. Até porque é outro estilo... Isso dá mais vontade ou não muda?

Renata: Não sei! Não muda, é. Não muda! Até porque o meu sogro, que é apaixonado pelo André Rieu, mas eu nunca assisti a nada. Então foi... me surpreendi porque achei muito... Ele conhecia todas as músicas, o Eduardo conhecia todas as músicas que estavam tocando, eu não. Eu fiquei, ahhh! Porque era a primeira vez que eu estava ouvindo. Mas é alto nível. Nossa! Acho que esses caras que estão falando mal do André Rieu têm que... porque eu pensava que tinha muita assim produção aqui, conserta ali... as coisas acontecem cada uma no seu lugar, e isso é natural. E sabe o que é legal? Porque eu pensei: Ah, no DVD eles combinam em tal hora tu faz assim pra tela, sabe? O tempo todo o telão pega, eles fazem caras e bocas conforme a música e conforme a situação o André Rieu faz assim, o pessoal faz assim e é perfeito, sabe? Parecia muito montado olhando no DVD, mas não é. Está acontecendo e é muito natural. E ele falando... Ele falava em inglês e português e nossa, o cara deve ser muito inteligente. Todo lugar a que ele vai ele fala... (R4e, p. 8).

Durante essa mesma viagem, Renata também conheceu a Sala São Paulo e relata um breve comentário de pessoas que relacionaram a apresentação de uma orquestra na OSESP com a apresentação a que assistiu na noite anterior no Ibirapuera:

A gente não foi ao concerto. A gente só foi para a visita monitorada, que era à uma da tarde, e o concerto era às 11. Quando a gente chegou lá, tinha um monte de gente saindo. Foi muito engraçado que daí eles disseram: "Que coisa mais horrível, eu tava dormindo com essas músicas, que música mais horrível!". Daí a outra: "Também, né, tu veio do André Rieu, quer assisti isso aí. E os caras da Osesp criticando o André Rieu e dizendo que... até no Faustão assim... O Faustão falou que estava recebendo muitas críticas. Mas foi engraçado porque as pessoas tinham ido ao show do André Rieu e tinha ido à Osesp e disseram: "Quase dormi porque tava muito chato!". (R4e, p. 6).

Essa citação não tem o objetivo de valorizar mais ou menos um estilo, ou comparar uma performance com a outra, e muito menos para avaliar o que Renata gosta mais ou menos. O que interessa é a forma como ela percebe isso, as diferenças que percebe, a relação que estabelece com o que já havia escutado na mídia e o modo como percebe a reação do público.

Na sala onde teve as aulas e fiz algumas entrevistas, havia muitos cartazes de divulgação para ingresso nos coros ou instrumental. Sempre perguntava sobre essas atividades e formas de participar e, quando conseguia associar com alguma experiência dela, ou material que conhecia, trazia como contribuição: “Já assististe à Orquestra de Teutônia⁸⁹? Eles gravaram um DVD. Tu assististe ao DVD? Nossa! Achei muito bonito. E daí eu lembrei assim... Tem solista... Muito bonito” (R10a, p. 8-9).

Shows ao vivo com cantores populares, devem ter muitos, mas vou descrever apenas o que conversamos sobre essa experiência:

Renata: Fui ver Zélia Duncan. Tirei foto com ela. Muito querida!

Ana (pesquisadora): É? Foi bom o show?

Renata: Maravilhoso. Achei excelente. Ela canta muito. Ah, eu acho bonita a voz dela. E o show tu não ouve nada fora. Achei muito bom. [...] Ela tem uma baterista que toca muito! (R12a, p. 1-2).

3.9 COMO IMAGINA A FORMAÇÃO VOCAL

Ana, tu escutaste essa voz da “boneca”?⁹⁰
O que é, né? [...] E ela [cantora Carla Maffioletti] começou a aprender a cantar depois que ela entrou na faculdade. Vai entender. Parece que ela canta desde bebê! (R4e, p. 10-11).

Começar com essa fala é proposital para refletir sobre como Renata imagina que ela e as outras pessoas aprendem a cantar. A “boneca” é a cantora Carla Maffioletti que, em entrevista concedida a um canal de TV, comentou que começou a aprender a cantar depois de ter ingressado na faculdade. Para Renata, isso não condiz muito com o que pensa, pois acredita que a sua voz é como é (como se formou): “Na verdade, eu sempre cantei porque gostava de cantar. Não comecei a estudar música por pensar em ter uma profissão, ou poder ganhar dinheiro, nunca por isso” (R2e, p. 8).

⁸⁹ Orquestra da cidade de Teutônia (RS). O grupo conta com 25 músicos, distribuídos em naipes (saxofone, trompetes, trombones, teclados, guitarra, baixo elétrico, bateria, percussão e vocais). Apresenta um repertório variado de MPB, jazz, temas musicais do cinema mundial, música latino-americana e folclore (gaúcho, alemão e italiano). Disponível em: <<http://www.orquestradeteutonia.com.br/orquestra>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁹⁰ Aria da Boneca Olympia – Les Contes d'Hoffmann.

O cantar sempre esteve presente na vida de Renata e continua ocupando o lugar do “gostar”. No entanto, “eu sempre gostei” remete ao fato de ela sempre cantou e sempre gostou de cantar. Nesse sentido, Renata acredita que a formação do cantar começa desde cedo [“desde bebê”] e que precisa gostar disso, um fazer presente e “natural”. A fim de tentar descobrir como a própria Renata percebe a sua formação, instiguei da seguinte forma:

Ana (pesquisadora): Do jeito como tu cantas hoje, o que tu achas que te ajudou mais?

Renata: Ah... as aulas de técnica vocal.

Ana: Mas tu não fizestes muito tempo.

Renata: Eu fiz em 2002, eu fiz um tempo com o Ronaldo⁹¹, eu acho que eu parei um ano, meio ano, não lembro, porque era sempre aquela função de horário. Mas eu fiz sempre, fiz bastante, sempre gostei, tanto que agora estou...

Ana: Mas tu achas que a gente aprende mais na aula ou cantando?

Renata: A gente aprende cantando, mas... eu me escuto cantando com 15 anos e percebo hoje bastante diferença. Continuei cantando, continuei estudando também... Se eu continuasse cantando sem ser orientada, acho que não ia cantar como eu canto... (R1e, p. 7).

Minha primeira impressão é de que estava tentando significar as aulas de técnica vocal, e isso não é necessariamente negativo; bem ao contrário, é tudo que um professor de técnica vocal gostaria de ouvir de um cantor. Porém, vale salientar que essa afirmação isolada contradiz seu pensamento (anteriormente descrito) sobre como se aprende a cantar. Seguindo sua linha de raciocínio, Renata intui a importância das aulas de técnica vocal na formação como cantora. Ela foi orientada a respeito das aprendizagens técnicas, sinalizando o fazer de alguém que a escuta e dá um *feedback* de sua produção vocal.

Quanto à auto-apreciação de seu próprio cantar, por meio de gravações com 15 anos e gravações atuais, Renata afirma que sua voz modificou-se bastante e oferece alguns exemplos para poder falar mais de sua percepção sobre a importância das aulas de técnica vocal em seu aprimoramento como cantora.

⁹¹ Nome fictício do professor de técnica vocal na Escola Solfejar.

Ana (*pesquisadora*): Quantos anos tu tens?

Renata: 20.

Ana: Então, nesses 5 anos... O que tu relacionaste nesses 5 anos?

Renata: Ah, é claro, eu fui praticando, fui cantando, mas tem a ver com o que eu aprendi nas aulas... Até porque tem gente que canta com 30 e foi praticando a vida toda e eu não acho que cante bem. Não sei se faz sentido o que é cantar bem, não sei. Mas, às vezes, ouço pessoas com 25 anos, digamos, que nunca fizeram técnica e cantam e, por mais que venham a praticar, eu não acho que está bonito. Às vezes, parece bem afinado, mas não acho bonito. Parece que falta alguma coisa. [...] Como aquele dia na orquestra, havia aquela menina cantando *Maria, Maria*, eu não achei que estava desafinado, mas não gostei muito. Sei lá, faltava brilho... Parecia que era tudo meio jogado, só cantado, não sei... É isso! Não sei se dá pra dizer que ela não tem técnica vocal; porém, por mais que estivesse afinado e tal, eu não gostei muito. Então, por isso é que eu acho que tem a ver com as aulas. (R8b, p. 6-8).

Gravar para se escutar é uma estratégia presente na vida da Renata desde muito cedo – ela tinha apenas 2 anos quando o pai gravava sua voz em fitas-cassete. Também já foi comentado anteriormente que a intenção desse recurso pode ter tido várias motivações. Hoje eu acredito que a gravação ainda é feita com o intuito de registrar, mas está integrada às estratégias de marketing do cantar da Renata. Porém, é inevitável a apreciação pós-gravação e, para o ouvido de Renata, isso significa um processo de auto-avaliação que geralmente é transformado em estratégia de aprimoramento vocal e/ou musical.

Ana (*pesquisadora*): Como é que tu te escutas? Tu gostas da tua voz?

Renata: Às vezes sim... Às vezes eu não gosto, especialmente quando eu me escuto. A gente gravou bastante, agora tem um estúdiozinho em casa. A gente gravava bastante com a banda, então eu gravava uma vez e conseguia melhorar bastante. Eu gosto da minha voz, mas às vezes eu não gosto, não sei bem... (R1e, p. 10).

A comparação entre o cantar jovem e o cantar mais maduro é inevitável, principalmente por meio de filmagens, quando a imagem corporal também denuncia nosso crescimento e nossas mudanças:

Renata: Tem um DVD, que dever ser... faz tempo, de 2004, eu acho, em que eu cantei essa música no Centro de Cultura. É muito diferente me ver cantando... Na outra gravação que eu te passei, que eu gravei esses dias... É muito diferente. Não tem nem comparação. É diferente. Eu assisti pra te dizer onde é que tava cada uma e fiquei apavorada, a mesma música.

Ana (*pesquisadora*): O que tu achas que mudou?

Renata: Ah, eu não sei. É diferente! Nossa! É muito diferente.

Ana: Pra começar, a gente se vê diferente lá, né?

Renata: É! Nossa, bem pequeninha, magrinha.

Ana: Tu achas que a voz diz o que é o corpo? Como a voz “pequeninha”, tu eras menor. Tu achas que a voz acompanha o crescimento do corpo?

Renata: Sim, Sim. É. E foi diferente ver de novo, porque eu assisti muitas vezes naquele período o DVD e muitas coisas eu achava meio assim e daí eu olhei e achei legal agora. Gostei. Umas imagens de quando eu era pequena. (R1e, p. 12).

O tempo também muda a forma de avaliar e de perceber. Penso que existe uma grande diferença entre assistir a uma gravação atual e a uma gravação mais antiga. Quando assistimos a algo que aconteceu recentemente, nosso julgamento recai muito mais sobre o que precisamos melhorar e a receptividade do público. Apreciar gravação mais antiga é lembrar-se do que foi esquecido, é tentar se transportar no tempo sem julgamento, pois já estamos em outra fase, com outros conceitos e preconceitos.

Ana (pesquisadora): Quantos anos tu tinhas em 2004?

Renata: Em 2004, tinha 14.

Ana: Imagina! Nossa! Muito legal isso. Por que tu achas que a voz mudou de lá pra cá?

Renata: De lá pra cá eu cantei aquela música, por exemplo, muitas vezes. Então, a cada vez eu acho que... Se tu tens oportunidade de te escutar, tu escutas uma parte que não achou legal, então se pode fazer diferente. Essa é uma música que eu cantei há muito tempo. (R1e, p. 12).

Renata apresenta nesse relato duas estratégias que utiliza no processo de aprimoramento na execução de uma canção: 1) a repetição (cantar “muitas vezes” refere-se a cantar no palco e nas apresentações); 2) a apreciação da gravação da execução no palco (“Se tu tens oportunidade de te escutar, tu escutas uma parte que não achou legal, então se pode fazer diferente”).

Algumas gravações têm causado alguns desgostos para Renata, que muitas vezes não escuta a voz que gostaria de escutar. E esse não gostar não combina com o seu “gostar” de cantar e ter “facilidade” para cantar. Após o episódio dos calos nas pregas vocais, que surgiram gradativamente e que não é um problema tão estanque quanto parece, o processo de “diluição” e readaptação vocal é gradual e lento. E isso também não combina com o seu ritmo de vida. Esse descompasso reflete-se em sua execução vocal e nas gravações: o que é denunciado passageiramente torna-se permanente.

Ana (pesquisadora): Tu não gostas de cantar ou de ouvir?

Renata: As duas coisas, pois não parece bonito. Aquela gravação *Como nossos pais*⁹² não sei se tu chegaste a escutar? Ela está pela metade, porque a gente queria mandar um material de divulgação para Gramado e eu tinha que gravar com o Eduardo. Cheguei depois da aula, era 11 da noite e eu cheguei lá para gravar, e eu simplesmente não consegui gravar, eu estava rouca e fiz forçando até um pedaço. Deixamos como se fosse uma “demo”, foi baixando o volume e ficou por isso, porque não tinha voz mais. (R1e, p. 10).

3.10 PALCOS

Os palcos onde Renata se apresenta são vários, assim como o repertório também é variado. Na Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo, faz solos, mas geralmente se apresenta em conjunto com a Banda Rege. As apresentações acontecem na praça⁹³, no Centro de Cultura⁹⁴ de Novo Hamburgo, nas escolas municipais e em outros espaços que tenham estrutura para comportar a instalação da orquestra. O formato da apresentação pode mudar muito, o que depende da demanda e do convite. Como exemplo, segue um breve comentário sobre a apresentação alusiva ao aniversário da cidade, que aconteceu na praça:

Ana (pesquisadora): No todo, a performance foi muito boa!

Renata: Dessa vez eu não estava concentrada. As músicas iam saindo assim porque a maioria eu sabia de cor, mas eu ia ouvindo e ia indo. Estava meio no piloto automático.

Ana: E foi tudo muito improvisado?

Renata: Total.

Ana: Isso eu percebi, assim de vocês procurando músicas, combinando com maestro, combinando com a banda...

Renata: Total, total. E eu te digo assim: a impressão que eu tenho é de que foi ainda um pouco melhor do que no ano passado. Ano passado foi um caos. Eles não tinham nem pensado em tocar outros tipos de música e começam a tocar aquelas músicas enormes, como mambo. Quem é que vai dançar mambo no baile da prefeitura? (R5a, p. 6).

Casamentos e eventos são bem mais variados e, segundo Renata, às vezes se acumulam: “Semana que vem eu tenho bastante coisa porque eu

⁹² Música de Belchior, interpretada por Elis Regina, álbum *Falso Brillante* de 1976. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/elis-regina/discografia/falso-brilhante.html>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

⁹³ Praça do Imigrante, localizada no centro da cidade de Novo Hamburgo (RS).

⁹⁴ Centro Municipal de Cultura de Novo Hamburgo (RS).

tenho a [churrascaria] Schneider⁹⁵ sexta, sábado e domingo, quinta a gente vai fazer clássicos do ABBA. Lá no Villa D'Assisi⁹⁶ em São Leopoldo” (R1a, p. 3-4). “Dia 20, que é na sexta, eu tenho um show [com músicas] só de Roberto Carlos, que eu odeio, mas me convidaram pra fazer e a gente vai fazer. Na outra semana eu tenho um show que é só ABBA. Num baile na Santa Cecília⁹⁷, não sei se é Dois Irmãos” (R7a, p. 4).

Figura 10 – Renata e Banda Rege em apresentação na Villa D'Assisi



Fonte: Divulgação/Facebook (2010)

Renata também fez uma surpresa para seus pais, pois estava preparando uma música para a homenagem a eles na sua formatura em Letras: “Eu acho que tem que ser bem lenta, até porque vai ser a hora em que os pais estarão recebendo a homenagem... Eu tenho que me cuidar, porque meu pai e minha mãe não sabem” (R8a, p. 14). Essa surpresa relembra em parte aquela que preparou para o seu pai quando cantou pela primeira vez na apresentação da Escola Solfejar. Seu cuidado é para manter a surpresa e o que significa cantar para os pais – ou o que imagina que significa para eles escutar a sua voz nessa homenagem.

⁹⁵ Churrascaria Schneider, filial São Leopoldo (RS), inaugurada em 1989. Oferece em seu cardápio churrasco gaúcho, comida típica germânica e frutos do mar. Disponível em: <<http://www.churrascariashneider.com.br/index2.asp?Cidade=sleo&menu=index2>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁹⁶ Espaço cultural e restaurante, localizado na cidade de São Leopoldo (RS). Disponível em: <<http://www.villadassisi.com.br/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁹⁷ Sociedade de Canto Santa Cecília da Cidade de Dois Irmãos (RS).

Figura 11 – Renata em homenagem aos pais em sua formatura



Fonte: Divulgação Entrevistada (2011)

A Banda Rege, que tem um contrato fechado com a Churrascaria Schneider, apresenta-se no último final de semana de cada mês: “Sexta de noite, sábado de noite, domingo de meio dia e é bastante tempo, são 3 horas e meia, 4 quatro horas de música. Temos alguns intervalos, mas é muito repertório” (R1a, p. 3). As apresentações para além do contrato com a churrascaria variam muito, pois dependem de convites e de visibilidade de marketing.

Figura 12 – Renata e Banda Rege no palco da Churrascaria Schneider



Fonte: Divulgação Entrevistada (2011)

3.10.1 Como É Cantar na Churrascaria

A Banda Rege tem uma programação muito intensa na Churrascaria Schneider, o que provoca em Renata um forte estresse vocal associado ao desgaste vocal na escola. Não é possível afirmar qual das atividades provoca mais ou menos estresse, mas é possível ver a forma como Renata lida com sua voz, com o seu cantar, com a banda e com a escolha do repertório que será apresentado.

Ana (*pesquisadora*): Eu vi a divulgação no blog.⁹⁸

Renata: Quinta, sexta, sábado e domingo, daí no domingo eu já não tinha mais voz. Cantei na quinta e dormi na sexta. Cantei na sexta e dormi no sábado. Cantei no sábado, mas não dormi no domingo, porque saímos de lá à 1h15 da manhã e às 11 horas estávamos de volta para tocar na hora do almoço. Então foi bem puxado... (R2a, p. 1).

Pela descrição, penso que deva ser muito cansativo, e Renata realmente confirma essa minha impressão. Naquele final de semana, foram quatro noites cantando 4 horas com 15 minutos de intervalo entre as horas: “no total, de 15 em 15, dá uma hora de intervalo. Então é muito apertado. É muito tempo” (R2a, p. 2). Porém, cantar na churrascaria tem suas vantagens, e uma delas é a divulgação do trabalho da banda: “Vale a pena só pela vitrine porque muita gente pega cartão e tudo, mas...” (R2a, p. 2).

A maior desvantagem é, sem dúvida, perder a voz. No entanto, Renata lida muito bem com isso: o que não perde é o controle de sua voz, pois sabe bem quais são seus limites, mesmo não gostando deles. Por exemplo, há músicas que entram no repertório, mas são executadas “uma vez na noite e no domingo eu não canto essa música”. Renata tem uma combinação séria com a banda: “Três horas da tarde no domingo: vamos fazer...? Não. Vamos fazer *Como Nossos Pais?* Não!” (R3e, p. 18). Nem sempre, contudo, é possível “não fazer”, ou é necessário tentar fazer e superar algumas barreiras.

⁹⁸ Disponível em: <<http://seueventomusical.blogspot.com.br/>>.

3.10.2 No Palco

O palco é um espaço no qual Renata se sente muito bem para cantar e para falar. Ela acha engraçado quando fala da associação que as pessoas fazem em relação ao cantar e falar no microfone, já que na verdade ambos tratam de um se apresentar, de um subir no palco: “Ah, como tu cantas, então lê isso aqui pra mim no microfone, então fala isso pra mim no microfone [...]. Eu tenho bastante facilidade de ler, não tenho problema de ler em microfone...” (R2e, p. 13). Apesar disso, para Renata, existe uma grande diferença entre ler no microfone e falar improvisadamente ao microfone:

Ana (pesquisadora): Mas é mais natural o que, ler ou cantar?

Renata: Ah, se eu leio alguma coisa no microfone é muito natural.

Ana: É muito natural falar também. É que algumas pessoas precisam ter o que vão ler.

Renata: É mais fácil.

Ana: Improvisar já é mais...

Renata: Eu não gosto... Atualmente é tudo assim, na hora eu vejo o que falo, porque a gente vai se acostumando, vai falando... (R2e, p. 13).

Renata está falando da relação de sua voz com o palco, que não é fixa, que se modifica. Penso que falar de aprimoramento seria um pouco difícil, pois estamos falando de uma relação, de uma forma de lidar e de construir novos laços de confiança. Já foi apresentado, bem no início da trajetória, sobre a confiança e a segurança que a Renata tinha quando cantava com o pai e também se apresentava. Penso que essa mesma relação continua, que ainda se firma e reflete no palco. Contudo, vale lembrar que a segurança inicial estava construída sobre o cantar, ou seja, era a Renata “que canta”: “Não sei se tem a ver, mas por muito tempo eu ficava quietinha e cantava. Achava que era isso o show” (R3e, p. 14).

A relação mudou, ou melhor, ela muda dependendo do espaço. Renata está mais confiante para além de seu cantar e consegue comunicar-se mais com o público.

Renata: Hoje eu vejo que preciso interagir com o público, conversar com ele, bater palmas. Antes eu não costumava fazer isso. Também acho que é costume, mas eu era essencialmente a voz no palco. Hoje em dia é um pouco diferente, porque fui obrigada a conversar mais, a interagir mais. Mas sempre foi assim para mim.

Ana (pesquisadora): No início, tu imaginavas...

Renata: Sempre imaginava que eu me dou bem cantando na Schneider porque eu estou lá pra cantar, e quem não quiser interagir não interage, e se não quiser pedir uma música não pede... (R3e, p. 14).

Renata define melhor essa relação do seu cantar com o palco e a comunicação com o público com o seu cantar:

Renata: [...] talvez por ter só a preocupação com a voz, com o tempo eu consegui desenvolver, não sei, aprimorar isso, eu não me preocupo em... porque a gente vê muito cantor fazendo...

Ana (pesquisadora): Malabarismo.

Renata: Malabarismo no palco, mas a voz está lá, tudo desafinado, tudo feio! Para mim, era muito difícil, andar, caminhar, falar... o meu negócio era cantar. (R3e, p. 14-15).

3.10.3 Os Palcos e os Cantares: Diferenças

A sala de aula não deixa de ser um palco no qual a professora Renata fala e canta; a churrascaria é um palco no qual ela canta e fala; o auditório é um palco no qual ela canta.

Ana (pesquisadora): Fala um pouco da sensação de quando tu estás no palco. É diferente de quando tu estás na sala de aula?

Renata: É diferente... Na sala de aula, eu não cuido muito de nada. Eu canto, os alunos cantam errado, a gente mostra... Muitas vezes eu levo CD, porque levar o teclado sempre é impossível, e tem músicas que eles querem muito cantar, mas é um tom horroroso, que pra mim é horrível de cantar, pra eles também fica feio, porque muitos alunos têm noção de altura e são afinados. Às vezes eu canto um pouco agudo, daí eu já mudo de oitava, o que eu vou fazer? (R1e, p. 10-11).

Na sala de aula, a estética vocal e musical não está em evidência. Como Renata já mencionou anteriormente, na escola ela gostaria que os pais dos alunos a vissem como professora, pelo trabalho que ela desenvolve com os filhos deles, e não pelo fazer artístico dela como cantora. Esse “eu não cuido muito de nada” está ligado ao seu fazer como cantora, é nesse fazer que está a

sua cobrança por uma execução perfeita⁹⁹ e que depende dela. Também está ligado ao seu fazer como professora que trabalha o canto com crianças e jovens, que sabe da heterogeneidade da turma em relação a esse fazer, que busca atender à demanda de turma, que usa estratégias para ensinar as canções e que se depara com suas características vocais. Mesmo com um pouco de “culpa estética”, ela respeita os limites de seus alunos.

“Mas no palco é diferente”, a diferença está em “eu tenho que ter todo o cuidado pra fazer certo” (R1e, p. 10-11). A relação de Renata com o público se dá pelo cantar definido e bem-executado. Ela e o público querem escutar um cantar afinado e próximo da interpretação do cantor original. Esta é uma relação conhecida e segura para Renata, visto que ela sempre buscou ser aceita pelas pessoas que a escutam dessa forma: o *link* se dá pela voz encaixada na malha sonora da banda, da orquestra ou do instrumento que toca com ela. Todavia, o palco da cantora Renata aos poucos mostra outros desafios que estão para além da interação com o público através do seu cantar:

[...] eu tenho um pouco de dificuldade de interagir com o público, isso pra mim é um problema, se tenho que falar ou convidar para bater palma... e vai que eles não batem, daí o que eu vou fazer? Quando tu vês que está todo mundo bem animado, daí sim, a impressão que eu tenho é que quem está escutando, na maioria das vezes não “tá nem aí”... se a música agradou, está lá fazendo festa. É a impressão que eu tenho. (R1e, p. 10-11).

“É diferente de uma apresentação, de um recital, por exemplo, que está todo mundo lá...” (R1e, p. 10-11). As reticências falam do silêncio da plateia que está lá, no teatro, para ouvir o seu cantar.

Como investigar aspectos que parecem estar tão cristalizados no senso comum de cantores do universo da música popular? O cantor vai dizer que sempre foi assim, que tem facilidade, que gosta de cantar e que não sabe o que pensa ou se pensa em alguma coisa:

⁹⁹ A “perfeição” refere-se aqui aos parâmetros de que Renata dispõe para avaliar o que foi uma boa ou má execução.

Eu sempre gostei de... desde pequeninha, se eu tinha que cantar ou se eu tinha que ler alguma coisa, eu ia lá e fazia. Nunca tive problema com isso. Acho que tem gente que tem vergonha... não sei. A minha mãe nunca subiria num palco pra cantar porque ela não canta. Mas eu não sei o que eu penso na hora. Acho que eu penso na música. Sei lá! (R1a, p. 2).

O cantor vai falar de questões técnicas, de músicas e de sonorização, que é a atenção que despende para cantar em público:

Renata: Eu fico esperando a gente escolher a primeira música e ok... vamos lá.

Ana (pesquisadora): Tu escutas o acorde e pegas o andamento.

Renata: Tem a introdução, às vezes começo sozinha, às vezes eles me dão o tom. É engraçado, mas acho que eu penso sim. (R4e, p. 4-5).

Renata: Eu só me certifico de que não tenha pigarro, nem nada...

Ana: Sim.

Renata: Só isso. Então eu já me preparo.

Ana: É claro, alguma coisa já pensa, viu?

Renata: Não.

Ana: É claro, tem uma preparação.

Renata: É, mas no mais...

Ana: Mas como é que tu sabes que vai sair daquele jeito?

Renata: Sei não... se vou cantar o certo... não sei... (R3e, p. 8-9).

A ideia de trazer essas respostas está em concluir que não existe um grande segredo:

Ana (pesquisadora): Todo aquele público ali na frente, e a Renata tem que cantar. Não vem nada?

Renata: Sem problemas! Vamos cantar! Eu gosto. Não sei... (R5a, p. 15).

O que existe é um domínio músico vocal muito bem compreendido e uma experiência positiva de cantar para alguém, para muitos “alguéns”. E o resultado disso é o seguinte: “É, mas lá na hora a gente não pensa em nada” (R3a, p. 8).

3.10.4 Formas de Interpretar

Quando um cantor faz *cover*¹⁰⁰, quem está no palco para a plateia? Quem canta ou quem é a referência vocal (o cantor original)? É importante

¹⁰⁰ Ação de executar ou gravar novamente uma composição já existente, mantendo-se fiel à gravação original. Disponível em:

pensar que Renata sabe muito bem quem está cantando. É ela que está no palco com o microfone na mão, com o retorno da própria voz indicando se está ou não se aproximando da voz que quer escutar, e também se autorregulando vocalmente para cada vez mais se aproximar da sonoridade que ela grava na “sua cabeça” (R4e, p. 9).

Ana (pesquisadora): Tu te lembras da letra quando estás cantando?

Renata: Agora, assim? [estala os dedos para indicar a lembrança imediata]

Ana: Não... na hora de cantar.

Renata: Ah! O que significa? Não. Dificilmente eu penso no que significa.

Ana: Pensei que, em função de tu saberes inglês, não tem isso?

Renata: Não, dificilmente. [...] Eu sei o que as músicas querem dizer, mas eu não penso muito para cantar.

Ana: Pensas mais na melodia mesmo?

Renata: É.

Ana: Tu segues a ideia da cantora original?

Renata: É isso aí!

Ana: Tu tentas seguir a melodia?

Renata: Sim. Até se ela faz alguma coisa, eu tento fazer parecido. (R3e, p. 12-13).

E a questão que fica no ar: por que é importante “fazer parecido”? É porque Renata quer fazer, ou é porque o público quer escutar?

Ana: Por que tu achas importante cantar como a Adele¹⁰¹?

Renata: Ah, não sei se tem que ser como a Adele. Mas, por exemplo, quando a gente tem que modular muito, parece que a música perde a característica. Às vezes, não é o tom ideal pra mim; por exemplo, eu queria cantar uma música em Sib e ela é em DÓ, e é uma música muito conhecida, daí eu optei por fazer em DÓ mesmo não sendo o que eu mais gostava... Sabe, fica muito estranha, pra não descaracterizar, eu acho que é mais ou menos isso. Então, por exemplo, a música da Adele no tom original eu acho um pouco aguda, mas eu optei por fazer pra não descaracterizar, porque o pessoal ouve na novela todo dia e a gente vê o pessoal... o pessoal lá na Schneider [churrascaria] canta junto. Eu acho tão chato... eu percebo muito... às vezes tem uma cantora cantando quando ela erra a letra e uma música que eu conheço. Eu tento tomar cuidado. (R2e, p. 3).

Penso que Renata quer cantar como “grava na cabeça”, e o público quer ouvir como “grava na cabeça”.

Ana: As pessoas identificam a música também pelo tom que tu escolhes?

Renata: Acho que, às vezes, um tom ou meio nem eu às vezes percebo comparando. Mas, quando muda muito, descaracteriza.

Ana: Tu gravas aquele jeito, tu gravas o todo da música. Seria mais ou menos assim?

Renata: Essas músicas mais pop, que tocam muito na mídia, eu acho que o pessoal acaba...

Ana: Acaba gravando assim?

Renata: É! (R2e, p. 4).

<http://scholar.google.com.br/scholar?q=musica+cover&btnG=&hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5>.

Acesso em: 22 nov. 2014.

¹⁰¹ Cantora inglesa Adele Laurie Blue Adkins.

Renata canta para alguém, para muitos “alguéns”. Seu cantar está ligado àquilo que seu público quer escutar, e a sua principal fonte de referências para a escolha de repertório vem do que está tocando na mídia, do que as pessoas estão escutando, do que mais está ecoando ou repetindo nos lugares por onde circulamos.

Existem várias questões relativas a um querer escutar o que conhecemos, a querer ouvir o que não é muito estranho para nossos ouvidos. Quase tudo pode ser uma questão de aproximação: o ouvinte aproxima suas lembranças sonoras e a cantora aproxima sua voz da versão original. Essa discussão é necessária, pois parece evidente que não é possível criar todo o seu repertório respeitando a fidelidade à interpretação do cantor original.¹⁰² Em suas falas, é perceptível que tem esse cuidado na montagem e no que quer ouvir, mas isso faz parte do processo de montagem do repertório, o que se dá dentro e fora do palco.

Renata: Na última apresentação [churrascaria] eu cantei... Fiz o que ela [cantora] faz no DVD, porque a Adele está na mesma situação de nódulos. Então, no DVD dela, quando eu escutei aquilo, eu pensei: “Ah, eu vou fazer assim!”. Ela faz uma variação ali que não precisa ser aguda, e eu tenho feito assim. Na última apresentação [churrascaria], eu estava ruim.

Ana (pesquisadora): Estava ruim?

Renata: Eu não sei se eu estava ruim, ou como eu estava e não saiu, só sei que eu fiz assim.

Ana: É claro! Tem que saber lidar com essa situação...

Renata: Se até a Adele faz...

Ana: Sim, todo mundo faz!

Renata: Até me chamou a atenção porque é música dela que fez sucesso. Ela é gravada de uma forma e, nos shows, a Adele não faz igual... (R12a, p. 7).

Se a cantora famosa pode mudar a forma de cantar a própria música respeitando seus limites (sejam momentâneos, sejam permanentes), por que Renata não poderia fazer isso? Porém, para tanto, não precisa de autorização ou exemplo. Esse cuidado é automático e constante, Renata se preocupa com a tonalidade, principalmente se ela alcançar os agudos: isso faz parte da escolha e da montagem do repertório.

¹⁰² O cantor original, neste trabalho, diz respeito à gravação de referência que Renata escutou no processo de aprendizagem da música.

Ana (pesquisadora): O que me deixa curiosa é quando tu escutas a música e cantas junto. Tu já te imaginas cantando ou não? Tu consegues imaginar o teu timbre, a tua voz na música?

Renata: Eu me preocupo com a tonalidade, se eu vou alcançar. Sempre alcançar pra cima [agudos], sempre é o meu medo, mas não sei se eu imagino. (R2e, p. 4).

Em várias falas, é possível perceber que existe uma aproximação que algumas vezes quase se confunde com uma imitação, mas são processos diferentes. Para imitar, é preciso ter uma voz parecida:

Ana (pesquisadora): Tu te lembras mais da melodia, ou tu te lembras do todo da música?

Renata: É.

Ana: Tu te lembras do todo, da harmonia, da melodia...

Renata: Mas eu tenho a voz... Eu tenho o timbre dela, eu tenho na minha cabeça. A Paula Fernandes¹⁰³... eu até disse ao Eduardo: "Agora eu vou fazer como ela, pensei em cantar com a boca fechada, dá muita diferença e fica muito mais parecida com ela!". [...] Perguntei: "Quer ver como vai ficar bem parecido com a Paula Fernandes?". Ele sempre diz: "Tua voz é muito parecida". Agora vou fazer como ela. Mas eu acho que perde muito...

Ana: Eu também acho que perde.

Renata: Com a boca fechada. Esse negócio de cantar muitos cantores e muitos estilos está me fazendo perceber algumas coisas. Por exemplo: "Ah, eu quero fazer como a Paula Fernandes! Vou fazer assim, ela faz assim com a boca e dá diferença". (R3e, p. 5-6).

Quando canta uma música interpretada por alguma voz masculina, torna-se evidente a aproximação mais musical do que vocal:

Quando eu entrei na banda, faz muitos anos, os guris já tocavam, era rock, eu comecei a cantar Guns N' Roses¹⁰⁴, AC/DC¹⁰⁵, que não tem muito a ver comigo, e eu estranhava muito o timbre que saía. Eu achava muito diferente da gravação original e achava a minha voz diferente, mas... eles nunca comentaram nada. Pra eles, isso parecia ser tão natural e eu achava estranho. Então hoje eu tenho essa liberdade de cantar e, bom, essa é minha voz e é isso que vai sair. (R2e, p. 4).

¹⁰³ Cantora brasileira de música sertaneja.

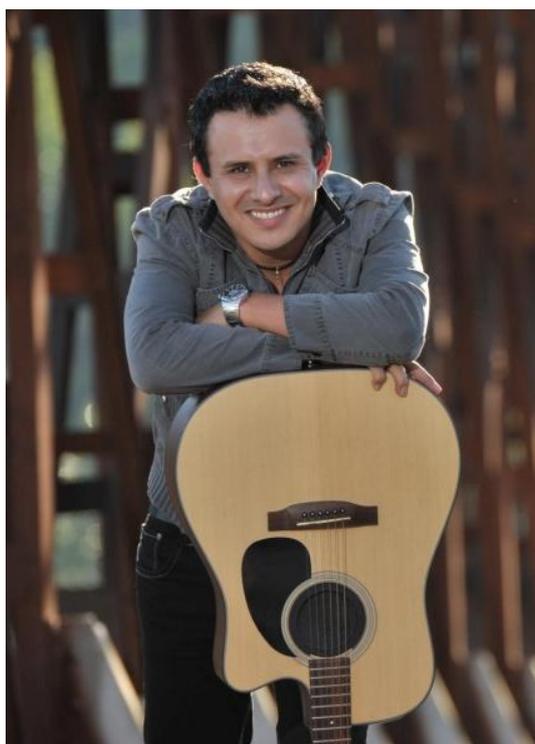
¹⁰⁴ Banda americana de hard rock, formada em 1985. A banda já lançou seis álbuns de estúdio, três EPs e um álbum ao vivo. O cofundador e líder Axl Rose e o tecladista Dizzy Reed são os únicos membros da formação clássica no atual Guns N' Roses. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guns_N%27_Roses; <<http://www.gunsnroses.com/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹⁰⁵ Banda australiana de rock formada em 1973 pelos irmãos Angus e Malcolm Young. Costuma ser classificada como hard rock e ser considerada uma das pioneiras do heavy metal. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/AC/DC>>; <<http://www.acdcbrasil.net/a-banda/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

4 ESTUDO DE CASO 2 – ADRIANO

Apresentação: a voz que traduz um Adriano

Figura 13 – Adriano



“O canto é minha vida.
Eu não me vejo não cantando!”

Fonte: Divulgação/Facebook (2012)

Adriano, de 32 anos, é casado e tem uma filha de 14 anos. Natural de Ijuí (RS), ainda criança sua família mudou-se para Sapiranga (RS), cidade que

viu a transformação de seu cantar, a constituição de sua família e a formação de sua trajetória profissional.

Cantor com 16 anos de carreira em bandas de bailes, Adriano tem várias facetas: é instrumentista autodidata (violão e baixo); trabalha como músico (cantor e compositor); é promotor de eventos da sua produção solo (música sertaneja) e de bandas em que é cantor e sócio. Quando pensa sobre a sua carreira profissional em música, Adriano afirma: “Pode ser que eu arranje outro trabalho hoje, mas vou cantar sempre!”.

Adriano chegou até mim, como professora de técnica vocal, em função da alteração vocal que observou depois de um tratamento fonoterápico. Meu primeiro contato com ele ocorreu no curso de extensão de técnica vocal (módulo I), oferecido pela Universidade Feevale¹⁰⁶ no segundo semestre de 2009. A indicação foi de um amigo.

Em um escritório montado em sua casa, ornamentado com alguns quadros e um disco de ouro que lembram a sua trajetória em bandas de baile, sua voz cantada repousa, mas seu corpo e sua capacidade comunicativa e empreendedora não descansam. Seu dia a dia é alternado com a banda de baile na qual ingressou recentemente e cuja programação depende dos contratos assumidos.

Há semanas em que canta quase todas as noites mais os finais de semana; em outras, consegue acompanhar um pouco mais a família. Como cantor e sócio dessa banda, sua função vai além do cantar. Segundo Adriano, “é o cantor que leva a banda”; então, ele pensa e projeta a ascensão do grupo, preocupa-se com a “gurizada mais nova” que toca, com os cachês e as determinações que o mercado e a mídia impõem principalmente as rádios e demais contratações promocionais.

Em 2011, deu início à carreira solo como cantor sertanejo, seu estilo de música predileto e, em janeiro de 2012, gravou seu primeiro CD e investiu em divulgação (site¹⁰⁷, fôlder e materiais de brindes para serem distribuídos e doados às rádios e aos demais parceiros). Também adquiriu uma aparelhagem

¹⁰⁶ A Universidade Feevale é uma instituição de ensino localizada na cidade de Novo Hamburgo (RS) que atua em todos os níveis de formação.

¹⁰⁷ Disponível em: <www.adrianovidalshow.com.br>.

de som para tocar em pequenos eventos, fazendo o estilo voz e violão. Nessa mesma investida, atualmente conta com uma banda própria para eventos maiores.

De março a julho de 2012, iniciou uma forte divulgação para a composição e a gravação de jingles para os candidatos à administração pública dos municípios durante o período eleitoral. Além disso, compõe, arranja e grava. Naquele mesmo ano, solicitou minha ajuda para montar um projeto educacional, pois desejava ter contato com escolas do município de Sapiranga (RS). Gostaria de tocar suas músicas e falar de sua trajetória para os alunos, dando testemunho de sua vida como músico, das dificuldades e das conquistas.

Com 15 anos, começou a trabalhar em bandas como cantor e instrumentista tocando baixo durante dez anos. Sua caminhada como cantor iniciou na segunda banda de baile, há oito anos, e relembra que, quando criança, já se imaginava com um microfone na mão, cantando e fazendo performance.

Adriano começou a animar encontros e bailes, construindo sua história sobre as rodas de ônibus coloridos (Banda JM, Banda Toque de Mágica, Estrela D'alva, Banda Ébanos, Banda Capital) e equipados que conduziram seu cantar em muitos cantos do estado e do país. Hoje, já sonha com um futuro mais tranquilo para ele e sua família. Pensa em atuar em outras áreas se for preciso, mas nunca deixará de cantar, de imprimir a sua "identidade" nas interpretações.

4.1 EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

4.1.1 Primeiras Experiências Com a Música

A trajetória do cantar do Adriano também passeia como os ônibus coloridos das bandas de baile.¹⁰⁸ É um cantar que soa, mas que absorve

¹⁰⁸ Bandas com um vasto repertório eclético que animam festas e bailes.

sonoridades e formas de se projetar por onde passa. O cantar e a sua formação estão presentes no seu discurso, nos seus atos, na sua vida e no seu sustento. A profissão do Adriano é instrumentista e cantor. Essa opção profissional imprime a busca de aprimoramento em muitos espaços, em todos os espaços onde sua narrativa permite aderir a sons musicais e letras sonorizadas.

Seu apaixonamento pela profissão e pelo cantar está presente desde muito cedo. Sua “vontade de ser cantor” parece reger a sua trajetória desde que ele consegue se lembrar, quando tinha “7 ou 8 anos” (A8e, p. 1).¹⁰⁹ Os fatos que marcam essa lembrança estão vinculados à sua convivência familiar, registrando a própria voz e dublando cantores com “um gravador, um National¹¹⁰ daqueles muito antigos. Apertava, abria, colocava a fita cassete¹¹¹ e gravava” (A1e, p. 6). Essa prática de registrar e gravar é mencionada de várias formas:

Com sete anos eu já me gravava cantando, minha mãe gravava... Eu cantava “Maria, mãe dos caminantes, *em cima*”, em vez de ensinal! [risos] Então, desde os 7 anos, eu já gravava a minha voz. (A8e, p. 1).

Tais recordações não soam mais através das fitas magnéticas, pois esse material existia “até pouco tempo atrás” e, nas palavras de Adriano, as fitas cassetes “com o tempo estragam e acabaram estragando” (A8e, p. 1). As músicas, a sonoridades, a maneira de gravar e quem gravou aquelas fitas cassetes ecoam em sua memória. Adriano começa a contar sua formação “bem lá atrás, aos 9 anos”, porque começou “cantando na igreja”, “cantando nas missas”, “indo lá pra frente cantar” [na frente do altar]. Reforçando essas lembranças, Adriano conclui: “Comecei cantando assim, sempre gostei de cantar e comecei a gravar já desde essa época” (A1e, p. 6).

¹⁰⁹ Forma de fazer referência ao recorte das entrevistas transcritas. Por exemplo: (A8e, p. 1) é o recorte feito da página 1 da entrevista 8 de Adriano ([A] Adriano; [8e] entrevista 8; [p.1] página da entrevista transcrita).

¹¹⁰ Marca do gravador e toca-fitas.

¹¹¹ A fita cassete ou compact cassette, também abreviada como K7, é um padrão de fita magnética para gravação de áudio que surgiu em meados dos anos 1960. Sua invenção difundiu a possibilidade de gravar e reproduzir sons. Essa forma de gravação foi suplantada pelos meios digitais. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete>. Acesso em: 02 jan. 2015.

Apesar de não estar bem definida a idade com os fatos relatados, é possível perceber que, entre 6 e 9 anos, Adriano gravava sua voz e tinha um desempenho vocal, apresentando-se na missa e dublando seus cantores preferidos. E é nesse contar que expressa a determinação sobre o seu fazer como cantor e sobre o próprio cantar.

Por volta dos 10 anos, no mesmo aparelho que gravava sua voz também “botava as cassetes e pegava [algum objeto] como se fosse um microfone e ficava, como se estivesse dublando junto, dublando a performance de palco” (A8e, p. 2). Para Adriano, este não era apenas um sonho, nem apenas uma imitação ou um faz de conta. Nesse brincar, ele já era cantor e já se apresentava em seus palcos imaginários.

Essa “performance imaginária” configura-se de maneira muito real. Em sua fala, a experiência apresenta-se de forma atemporal, como se o modo como segurava o microfone, a expressão corporal e a voz que ouvia no toca-fitas ainda soassem e estivessem presentes, de maneira consciente, em sua formação: “E isso só fui usar de oito anos pra cá, porque até então eu era instrumentista também e não tinha como ter uma performance como cantor, porque tinha um instrumento junto comigo” (A8e, p. 2).

Adriano “queria ser cantor, queria cantar, queria tocar” (A1e, p. 6). Essas palavras estavam gravadas na cabeça do menino que mudou de cidade. Na “mudança” estavam seus desejos e suas determinações, que não se extraviaram no percurso entre Ijuí (RS) e Sapiranga (RS), tamanha era a convicção de que nenhum meio de transporte poderia levá-lo tão longe quanto um violão:

E, chegando aqui, eu queria um instrumento e não tinha. e então, o que que eu fiz? Tinha uma bicicleta e troquei por um violão. Só que meu pai não deixou... Tive que ir lá e devolver. Devolvi o violão e peguei a bicicleta de volta. (A1e, p. 6).

Adriano corria para alcançar seu sonho. Em vários momentos, tento imaginar o que passava na cabeça desse menino de 13 anos, pois sua convicção, nessa idade, chama a atenção nos relatos:

Eu cheguei em Sapiranga em [1992] e já tinha aquele sonho de tocar, desde pequeno eu queria cantar, aprender um instrumento. Morava em Ijuí, vinha de família muito humilde... Foi uma das questões que nos fez vir embora, a falta de emprego. Nós somos em três irmãos menores, e eu queria ser músico, queria cantar... eu já sabia o que eu queria. (A1e, p. 6).

“Eu já sabia o que eu queria” – reitero essa frase na intenção de levantar um questionamento: de onde vinha tanta convicção de que era isso que Adriano queria fazer? Onde ele encontrou essa certeza de que o seu cantar, a sua voz, a sua performance teriam espaço e seriam valorizados? Ele tinha essa certeza ouvindo as gravações do toca-fitas? Do retorno das pessoas que o assistiam quando cantava na missa? Da mãe que gravava?

De forma hipotética, mas firmada em minhas percepções sobre o seu discurso, penso que Adriano tem uma maneira peculiar de lidar com a música e com o seu cantar, a qual se mescla com o seu jeito de lidar com as coisas. Talvez eu esteja falando de uma questão mais ligada ao seu comportamento, mas sua persistência e sua determinação ao falar que “se aprende cantando e fazendo” desmistificam, de certo modo, um cantar que já está pronto e que vem com o sujeito cantante.

Embora visse sua trajetória como solitária e desprovida de recursos financeiros, alguns olhares e apostas acompanhavam Adriano. Ele ganhou do bisavô seu primeiro violão, um instrumento que já havia perdido sua função musical e, de forma quase “animada”, foi jogado nas mãos de quem iria cuidá-lo e dedicar-se para fazer reviver o soar de seis cordas:

Quando chegamos de Ijuí, ficamos uma semana em Campo Bom. Meus primos tinham ganhado esse violão do meu bisavô. Eles brincavam de Pepe Legal¹¹², de El Cabong¹¹³, e jogavam aquele violão prá lá e pra cá. Então eu disse pro meu bisavô: “Bah, eu querendo tanto um violão e eles estragando esse”. Meu bisavô respondeu: “Fui eu que dei pra eles... só bota as cordas”. Então pensei: “E agora, cordas?”. (A8e, p. 13).

¹¹² Desenho animado de Hanna Barbera exibido no Brasil a partir da década de 1960. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Quick_Draw_McGraw>. Acesso em: 30 dez. 2014.

¹¹³ Identidade secreta de Pepe Legal, que veste uma capa e empunha um violão, sua poderosa arma para combater qualquer vilão apenas com uma batida do instrumento musical na cabeça, seguido da palavra “Kabongo”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Quick_Draw_McGraw>. Acesso em: 30 dez. 2014.

A passagem pela casa do bisavô foi rápida, e talvez a melhor lembrança que tenha ficado foi a imagem de um violão sem cordas. Um violão salvo por sua vontade de querer ser músico.

Adriano e sua família então se estabeleceram na cidade vizinha, e não demorou muito para fazer amizades e perseguir seu sonho. Encontrou seu primeiro instrutor de violão, que lhe “ensinou os primeiros acordes” e auxiliou na colocação das cordas e nos demais reparos necessários:

Ele [o instrutor] pegou o violão e disse: “Vou lá comprar as cordas”. Comprou as cordas, mas não achamos a pestana¹¹⁴, então fizemos de escova de dente onde se apoia as cordas. Ele me ensinou SOL, DÓ e RÉ. Assim comecei a cantar as primeiras músicas. (A1e, p. 6).

Começou a tocar e cantar aos 13 anos e, quando conta esse início, ele mesmo retoma seus primeiros ensaios com o gravador National e seu microfone improvisado de quando tinha 10 anos. Com isso, tinha a impressão de que estava começando a realizar seu sonho de ser cantor:

Então, tudo aquilo que eu ensaiei naquela época, que eu tive um momento quando comecei a cantar aqui em Sapiranga. Cantei mais ou menos meio ano em barzinho, lancheria, restaurante. Cantava com mais um cara, era voz e violão. [...] a gente era atração, porque eu era um guri, minha voz era aguda pra caramba, então pra cantar sertanejo, na época, eu me lembro, eu cantava com facilidade. (A8e, p. 2).

Cantar música sertaneja provavelmente fazia parte do repertório de performances que Adriano ensaiava com o toca-fitas. Ele relata que seu gosto pelo sertanejo “tinha uma influência” porque seus pais “sempre escutavam muito o sertanejo e Roupas Nova¹¹⁵, por isso hoje eu gosto muito, porque sempre escutaram muito isso na nossa casa” (A1e, p. 7).

É possível observar que, enquanto aprendia a tocar violão, Adriano já cantava, já era atração e sua voz já imprimia um estilo vocal e musical. Como aprendeu? Estava preocupado em buscar um aprimoramento vocal? Posso

¹¹⁴ Pequena barra de osso, plástico ou madrepérola, fixada entre o início do braço e a cabeça do violão. Serve para apoiar as cordas na extremidade do braço. Possui um pequeno sulco entalhado para a passagem de cada corda que permite o posicionamento correto das cordas. Disponível em: <<http://www.violaobrasil.com.br/partes-do-violao/>>. Acesso em: 16 dez. 2014.

¹¹⁵ Banda brasileira de música pop, rock e MPB, formada no início da década de 1980 no estado do Rio de Janeiro. Com mais de 30 anos de carreira, conta até hoje com os integrantes originais em sua formação. Disponível em: <http://www.roupanova.com.br/a_banda> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/Roupa_Nova>. Acesso em: 16 dez. 2014.

presumir que a maior defasagem em sua performance musical – voz e violão – era a execução instrumental. Adriano cantava sobre as vozes reproduzidas pelas fitas magnéticas, experimentando o próprio cantar, mas não tinha um violão para exercitar e estudar.

4.1.2 Trabalhar, Estudar e Tocar

Quando Adriano começou a tocar e cantar aos 13 anos, “já trabalhava e estudava”. Conforme seu relato: “Surgiu a questão de ou eu parava de tocar, porque não tinha como trabalhar, eu não podia parar de trabalhar porque precisava, ou parava de estudar. Parei de estudar. Já estava terminando o ensino fundamental, mas eu parei e continuei trabalhando” (A1e, p. 7).

A grana não dava... Tive que fazer uma escolha. Eu trabalhava na fábrica de calçado. A gente era muito pobre, recém tinha chegado de Ijuí... Um dia, minha mãe estava caminhando no centro e passou em frente a uma lotérica. Tinha um cartaz que precisavam de... Tinha vaga pra trabalhar dentro da lotérica. Só que eu tinha 13 anos. Minha mãe foi lá e disse: “Ah, eu tenho meu filho...”. A dona da lotérica respondeu que precisava de alguém com no mínimo 16 anos. Minha mãe pediu: “Por favor, dá uma oportunidade, tu vai ver que ele é bom menino!”. Daí eu fui trabalhar. Fui fiz o teste e passei. (A5e, p. 15).

Continuou trabalhando na lotérica e tocando, mas esse também não foi um processo tranquilo, apesar do esforço da mãe e dos conselhos dos mais velhos:

Eu já tocava. Estudava e fazia uns bailezinhos... Só que sábado de manhã tinha que trabalhar. Eu fazia os shows, chegava em casa 1 hora da manhã, 2 horas, e no sábado de manhã tinha que trabalhar. Atendia no caixa com 13 pra 14 anos. Um dia, a dona me disse assim: “Ah, assim não tem como”, porque eu dava troco errado, estava sempre com sono e tal. Recebi um ultimato: “Tu vai ter que escolher: ou tu segue a tua vida, que tu quer cantar, ou se dedica ao trabalho aqui. Vou te dar cursos, tu volta a estudar” e começou a me falar essas coisas. “O gerente da Caixa [Econômica] trabalhou aqui com a gente, o do Banrisul também. A gente ajudou ele a se formar. Tu vai ter o que precisar pra estudar e ser uma pessoa bem-sucedida. Mas tu vai escolher: se quiser continuar com a gente, tu vai ter que parar de tocar”. (A1e, p. 7).

Adriano, porém, “queria ser cantor, queria cantar, queria tocar” (A1e, p. 6): “Então eu paro com vocês e vou continuar a tocar. Como eu tinha parado de estudar no colégio, fui estudar violão. Meu professor era ‘meia-boca’, mas eu fui estudar e assim comecei” (A1e, p. 7).

Penso que, para tomar essa decisão, uma das questões que não podem estar fragilizadas é a certeza do que queremos e do que gostamos. Naquele momento, emergiam para Adriano questões para além do gostar e do querer. O momento de instabilidade financeira da família, a necessidade de sustentar e ser sustentado, provocou alguns desconfortos e momentos de incompreensão.

Agradei à dona da lotérica e disse que ia seguir o meu sonho. Minha mãe queria me matar! Eu ganhava 20, 30 reais por baile. Então, quando entrei nessa banda, aumentou a dificuldade pra estudar. O que aconteceu? Meu pai ficou brabo. Eu tocava os bailezinhos, ganhava, por exemplo, um salário por mês fazendo isso, tinha que chegar em casa e dar pra eles. Como é que eu ia estudar? (A5e, p. 15-16).

Trata-se de uma escolha difícil, um momento de decisão para um jovem de 14 anos, para uma família que não via muitas perspectivas nessa aposta em sua carreira musical:

Meu pai não queria que eu fosse músico e me disse assim: “Você quer ser músico? Vou te dizer uma coisa, não é na brincadeira e na farra que você vai... Se você quer ser músico, seja profissional, não é brincando... Tá achando que músico é...”. Ele tinha muito medo disso, de bebida. Naquela época ainda não se falava muito em drogas, mas em bebida e mulher principalmente. (A6e, p. 10).

Adriano trabalhou em muitos lugares para conseguir dar conta de suas despesas e ajudar em casa. Todas essas experiências aparecem junto à sua formação como cantor, principalmente no que se refere à comunicação:

A vida também me ensinou. Tudo isso me ajudou a conviver com outras pessoas, os lugares onde eu trabalhei, porque eu trabalhei de pintor, de servente de pedreiro, em escritório de advocacia, no INSS, em escola de música, lotérica. Trabalhei com todo o tipo de público, por isso hoje eu não tenho medo. Se chegar lá na mesa do presidente, eu não tenho medo. Não que eu não vou ter medo, mas vou me... Então daqui um pouco... por isso que eu digo que os cantores crus, que são verdes, é nesse sentido, sabe? (A7e, p. 13-14).

Esse relato suscita uma reflexão sobre como Adriano pensa a questão “ser cantor”. Para ele, ser um profissional da voz cantada vai muito além de cantar. Embora cantar esteja presente o tempo todo em seu fazer como cantor, a palavra “cantar” está diluída nas inúmeras experiências de vida por que já passou. Ele fala da composição de um sujeito cantante que tem como profissão o canto, pois seu cantar está sempre presente, e o que ele busca são novos espaços e maneiras de valorizá-lo.

A “vida ensina” ou o cantar e o “querer ser cantor” permeia todos os espaços por onde Adriano circula e circulou? Ele decidiu ser músico profissional, decidiu batalhar para se manter, decidiu que conseguiria vencer com a voz que tem.

4.1.3 Autodidata: Aprender Tocando

Como Adriano aprendeu a tocar e cantar? A partir dos relatos que contam sua trajetória, parece que o canto sempre esteve “pronto” e que o tocar foi um processo autodidata: “Aprendi a tocar violão sozinho, de olhar os outros tocando” (A6e, p. 10); “Nos bailes, eu ficava na frente do baixista. Quando terminava, eu perguntava: tu fez um lance assim... o que é aquilo?”; “E os caras iam me passando” (A5e, p. 16). Observar o desempenho de outros profissionais ao vivo, visando à compreensão do que assistimos, é um processo de aprimoramento.

No entanto, Adriano também está falando de uma postura de aprendiz, uma postura curiosa de quem quer entender, de quem busca uma dica, de quem quer fazer igual – ou até mesmo melhor. Esse relato complementa o discurso de que esta era uma maneira de aprender mais sobre o instrumento ou sobre a performance em função da falta de recursos para custear aulas e orientações profissionais. É uma afirmação do entrevistado, contudo, sabemos que, para além da necessidade, essa postura “curiosa” é uma característica do Adriano e pode ser reflexo de sua determinação, que transborda nas experiências “interdisciplinares” que ele vai relatando.

O processo de aprimoramento da voz a partir da observação de cantores no palco era diferente de observar os instrumentistas: “Voz era mais difícil, porque instrumento tu podia pegar, mas voz tu só via cantores. Era mais difícil e comecei a perguntar aos outros: “Como é que tu faz pra cantar?” (A5e, p. 16). Essa pergunta é muito comum, e eu acredito a resposta já foi dada pelo próprio Adriano: “a voz tu só vê os cantores”, ou seja, a voz é pessoal e subjetiva.

Sem querer ser repetitiva, aponto que, ao observar uma performance e perguntar “como é que tu faz pra cantar”, o olhar está muito mais voltado ao desempenho do cantor do que a querer aprender a cantar. Adriano já cantava; é importante salientar que ele queria “ser cantor”, e essa frase é muito forte pelo fato de ter sido pronunciada inúmeras vezes e “desde muito cedo”. O foco de Adriano eram os palcos, as bandas e o sucesso. Ele teve sorte: um belo dia encontrou um cantor que respondeu à pergunta “como é que tu faz pra cantar”:

Até que um dia um cara disse assim pra mim: “Tu quer aprender a cantar? A melhor maneira de aprender a cantar é cantando. Não adianta tu procurar uma aula pra aprender a cantar que tu não vai aprender nunca. Agora começa a cantar!”. Ele me falou isso, e eu fui pegando tudo assim. (A5e, p. 16).

Seguindo uma linha de reflexão sobre a escrita e os relatos, fico inclinada a pensar que Adriano já sabia disso, e era justamente isso que ele pensava, pois já cantava e seu processo de aprendizagem baseava-se em suas vivências. Ele aprendeu e aprimorou seu cantar na prática, ou seja, cantando.

Figura 14 – Adriano e sua banda atual



Fonte: Divulgação/Facebook (2015)

4.1.4 Formando Um Cantor

Adriano observava a performance do cantor em palco e a reação do público: “Uma vez eu vi um cara que... Nossa! Ele cantava numa banda e o cara ganhava o público só na [comunicação]... daí eu disse assim: ‘Oh, cara,

como é que tu faz pra ganhar isso? ”Cara eu crio algumas brincadeiras que eu sei que deram certo e eu uso elas sempre” (A5e, p. 16).

Para se tornar cantor, o sujeito cantante precisa comunicar-se no palco e fora dele, apresentar boa fluência no discurso, ser desprendido, ter domínio de improviso para “ganhar o público” e falar nos meios de comunicação [principalmente rádios] para divulgar a banda.

Tudo isso eu comecei, o lance do microfone... Eu era muito tímido na comunicação, tinha vergonha, não sabia o que falar, tinha que pensar no que falar. Só que daí depois disso tudo, depois de uns 6, 7 anos mais começou a vim o lance de disco, de gravar disco e aí tem que narrar. Foi quando eu voltei a estudar. Faltava um ano pra terminar o ensino fundamental, então eu fiz o 2º grau. Só que eu não terminei também, porque eu fazia por matéria e faltaram algumas. Então fiz um curso de dicção, iniciei um curso de locução para trabalhar em rádio, comecei a ler alguns livros, assistir algumas palestras, tudo coisa rápida assim, porque não podia perder muito tempo, pra poder desenvolver a parte de comunicação, que também é o que a gente usa mais, pois conversa muito, né? Aí foi, acho que um pouquinho da história é isso aí. E estamos aí até hoje. (A1e, p. 8-9).

Relendo algumas passagens que apontam para trechos de formação para além do cantar, tenho a impressão de que as questões paralelas que constituem um cantor de baile foram mais desafiadoras do que o cantar em palco, a montagem de repertório, as gravações de CD – aprendizagens necessárias para a manutenção do cantor na banda e no “coração”¹¹⁶ do fã.

Leio muito jornal... tu tem que ler e vai experimentando. Quando eu tive a chance de cantar, eu tinha que dar o “boa noite”, eu não sabia nada disso. Fiquei uma semana... escrevi: “Boa noite, pessoal!”. Fui decorando, decorando, e fui vendo que eu tinha que ganhar na malandragem. Ia aprendendo aqui, errando e acertando, e foi indo... Então aprendi muito! Comecei a me espelhar nos outros, a pensar “o cara lá conversa tri bem”! Comecei a buscar umas palavras mais difíceis porque as palavras fáceis todo mundo usava, né? Por exemplo, “um privilégio”. Eu lembro que ninguém dizia “pra nós é um privilégio”. Todo mundo dizia “pra nós é um prazer estar aqui”. Comecei a buscar as palavras mais difíceis que tinham o mesmo sentido, mas que fossem mais... como é que eu vou te dizer... com uma postura diferente. Comecei assim. (A5e, p. 16).

¹¹⁶ Expressão usada por Adriano.

4.2 CARREIRA

4.2.1 Início da Carreira em Bandas: Como Tocar e Cantar

No início, com o violão que ganhou de seu bisavô, foi grande a dedicação de Adriano ao instrumento, mas na verdade o que mais fazia era cantar: “Que nota é essa música? Essa música é em SOL, DO e RÉ, vou cantar. Acho que no primeiro ano eu já sabia todos os acordes, já arranhava algumas músicas, e recebi um convite pra tocar num restaurante da cidade. Tocava um pouco de sertanejo, Roberto Carlos. Na época era ‘tiro curto’, 1 hora e meia, 2 horas, enquanto o pessoal jantava”. O começo foi nesse local às sextas-feiras e, logo depois, começou a cantar aos sábados e domingos com outro músico que tocava teclado: “Ele tocava teclado e eu enganava no violão, mas mais cantava” (A1e, p. 7).

Depois recebeu a proposta da banda na qual tocou durante 10 anos. A banda estava procurando um músico que cantasse e tocasse contrabaixo. Mesmo sem saber tocar o instrumento, Adriano aceitou o desafio, preparou-se para o primeiro ensaio sabendo “mais ou menos” as músicas e sentia muita dor na mão, pois não tinha uma técnica adequada para executar o instrumento. Naquela ocasião, Adriano lembra que “tinha dois ou três músicos que foram contra” e justifica: “Eu era bem menos que inexperiente e multiplica ainda”. Porém, o músico “que fazia o som”, e hoje cunhado do Adriano, decidiu investir no garoto de 15 anos: “Vou te dar uma chance, uma oportunidade. Tu tem seis meses pra te puxar, porque eu preciso de um cara que cante”. Pensei: “E agora? Então comecei!” (A5e, p. 15).

O sonho de Adriano, porém, não era ser um instrumentista cantor; ele queria ser cantor. Tocou contrabaixo e cantou durante seis anos até que decidiu: “Não quero ser instrumentista, porque ou vou ser instrumentista ou vou ser cantor, as duas coisas não têm como. Prefiro ser o cantor da banda” (A1e, p. 7). Surge, então, a sua primeira oportunidade: a banda contratou um baixista e Adriano “começou a cantar”. A partir desse momento, ele começou a se desenvolver mais como cantor e conseguiu desprender-se do instrumento: “Eu

tinha que pensar em várias coisas. Tinha que tocar um instrumento, tinha que cantar, tinha que comunicar, enfim, eu tinha que fazer várias coisas!” (A1e, p. 7).

4.2.2 A Trajetória nas Bandas

Adriano começou a “brilhar” com 12 anos em uma banda formada na escola, chamada Os Brilhantes. Em sua avaliação atual: “Era só uma gurizadinha, eu tenho uma fita até hoje guardada, era horrível, eu nem mostro aquela fita” (A8e, p. 13). Sua passagem por esse grupo foi rápida, pois “foi uma banda que não teve muitas apresentações... foi uma gurizada do colégio que montou uma banda” (A8e, p. 13).

Apesar de informal, Os Brilhantes trazem lembranças de sua adolescência, músicas que tocavam na época, que agradavam ao público, que colocava a banda da “gurizada” em um lugar de sucesso na cidade e, principalmente, na escola. Em sua fala, emerge a sensação que tinha em relação às escolhas musicais e ao sentimento de insegurança vivenciado quando ingressou nessa banda:

Tocava de tudo: música de baile, gaúcha, rock pra galera, tipo Pink Floyd¹¹⁷; Guns N’ Roses, na época, era o auge. Imagina, era 1994, o auge do rock, o Erasure¹¹⁸... A galera gostava porque a gente tocava de tudo. E era isso, o movimento da época era o rock’n roll, a gente fazia de tudo, me lembro que fazíamos Beatles¹¹⁹, e era muito legal, gravava áudio. E as guriinhas nos achavam “os tais!” (A8e, p. 13).

Como estreia em bailes, Adriano apresenta a Star Som: “Tocar na minha primeira banda mesmo – quando eu fui ganhar alguma grana e tal – mas como instrumentista, para tocar” (A8e, p. 2). O início de uma carreira profissional vem

¹¹⁷ Banda de rock inglesa formada em Londres em 1965. Gênero musical: rock progressivo e rock psicodélico. É um dos grupos de rock mais influentes e comercialmente bem-sucedidos da história, tendo vendido mais de 250 milhões de álbuns. Disponível em: <<http://www.pinkfloyd.com/history/biography.php>> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pink_Floyd>. Acesso em: 03 jan. 2015.

¹¹⁸ Duo britânico de *synthpop*, formado na cidade de Londres, em 1985, pelo tecladista e guitarrista Vince Clarke e pelo vocalista Andy Bell. Disponível em: <<http://www.erasureinfo.com/>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Erasure>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

¹¹⁹ Banda de rock britânica, formada em Liverpool em 1960. Disponível em: <<http://www.thebeatles.com/>> e <http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Beatles>. Acesso em: 04 jan. 2015.

à tona com a remuneração do trabalho, com a possibilidade de se sustentar tocando e cantando, ainda que não como vocalista principal: “Toquei 10 anos, trabalhei 10 anos cantando, mas como instrumentista” (A8e, p. 2).

A Star Som era uma extensão familiar: a banda pertencia aos seus cunhados, e Adriano permaneceu com o grupo por quase 10 anos. Conta que, nos primeiros dois anos, era mais tranquilo e que depois “o negócio começou a ficar mais sério”. A banda começou a imprimir um trabalho próprio e a se projetar no mercado: “Começamos a nos distinguir e começou a vir o reconhecimento” (A8e, p. 2). Com a intensificação de apresentações e contratos, surge a necessidade de registro do trabalho, ou seja, a gravação de um CD.

A primeira banda trouxe consigo a gravação do primeiro CD. Adriano conta como essa perspectiva na década de 1990 era distante para ele e para a banda na época: “Gravar um CD ou disco, na época, era muito distante... Em 1998, eu gravei o meu primeiro disco, já era em CD” (A8e, p. 13).

Após o primeiro CD, gravado em 1998, vem o segundo dois anos depois em 2000 e o terceiro em 2004. Nos depoimentos de Adriano, gravar CD, para uma banda, naquela época era como imprimir um certificado de sucesso:

Gravamos o CD. Com a banda nas festas da comunidade, a gente tocava tudo, era a banda da cidade! Nós começamos a gravar e as músicas começaram a rodar, dali a pouco a gente era o fenômeno da cidade, animava as festas, ganhava super bem. (A8e, p. 14).

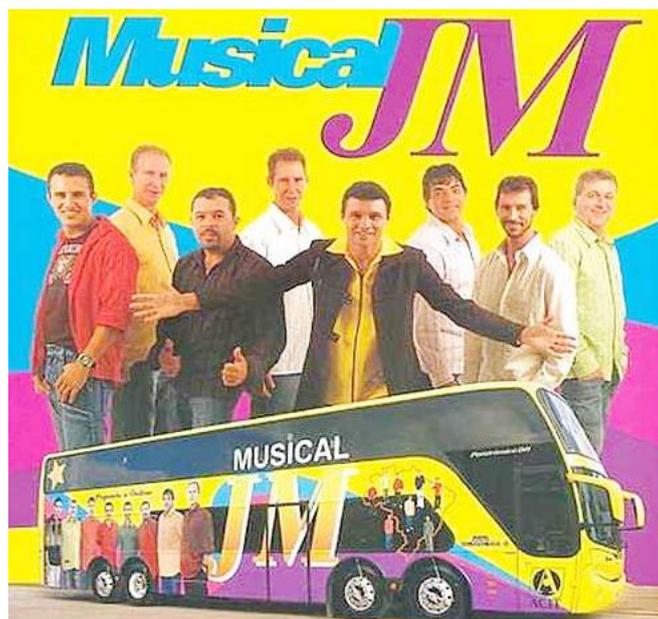
Sair da primeira banda causou também suas primeiras decepções sobre o mercado de trabalho. A Star Som tinha um empresário que cuidava da agenda e dos contratos. Segundo Adriano, “ele começou a ‘passar a perna’ [enganar] nos músicos” (A8e, p.14) e, ao se posicionarem, o empresário “caiu fora”, difamando a banda e boicotando novas contratações com as casas de baile. Esse foi um dos grandes motivos da decadência da banda, conforme revela Adriano:

O [cara] que cuidava da agenda, ele saiu fora e ligou pra todos os contratantes dizendo, a banda fechou, não existe mais. Detonou com nós, daí começou, daí os meus cunhados, daí nós entramos em desavença, daí não tinha baile pra tocar porque nós ligava pro contratante e ele não, fechou a banda, mas não, ele falou não fechou a banda, a banda não é a mesma, a banda não é boa pra contratar e tal, ficamos sem baile (A8e, p. 14).

Logo após a gravação de seu terceiro disco em 2004, Adriano saiu da Star Som no final daquele ano. Em seus relatos, ele comenta que não foi uma saída muito tranquila, pois envolvia pessoas da família, a banda estava passando por um período complicado, porém precisava avaliar e fazer uma opção profissional. Surgiu, então, um convite da Banda JM:

Eu ganhava 500 “pila” [reais] por mês em 2004 pra tocar e recebi uma proposta pra ganhar dois [mil]. Então eu não pensei duas vezes! A amizade já não era mais a mesma, foram bons aqueles 10 anos, mas vou estruturar o meu caminho. Entrei na Banda JM e fiquei até 2009. (A8e, p. 14).

Figura 15 – Musical JM



Fonte: Arquivo Entrevistado (2004)

Na Banda JM, Adriano era um dos cantores. Fez muito sucesso, receberam um disco de ouro com o CD *Porto Alegre é longe*. Segundo ele, a banda estourou e começou a ganhar muito dinheiro; porém, em sua fala, deixa claro seu olhar atento às mudanças e a um empreendedorismo sempre presente: “Passado esses primeiros cinco anos, vi que o negócio começou a

cair, mas eles não queriam mudar, achavam que time ‘que tá ganhando não se mexe’, e eu queria colocar as minhas ideias” (A8e, p. 14).

Adriano saiu de uma “banda estourada, com nome no mercado” para entrar em uma “banda de médio porte”. Sua passagem pela banda Toque de Mágica foi como cantor e sócio, pois ele queria colocar suas ideias em prática e desenvolver um trabalho com essa banda. Além de acompanhá-la como cantor, assumiu também o papel de empresário:

Tive que fazer todo um trabalho, e essa é a minha bronca, o lado ruim, porque eu tinha todo um trabalho pra fazer, trabalhar como louco, tocava de quarta a domingo, trabalhava no escritório, fazia divulgação, trabalhava com as vendas. Dava um bom dinheiro, mas também me esgotou. (A8e, p. 14).

Figura 16 – Banda Toque de Mágica



Fonte: Divulgação/Fonomídia (2008)

Do sonho de ser cantor até ser sócio e produtor de banda, trata-se de um percurso repleto de vivências e desafios. Seu relato é rico em experiências contadas com um sentimento de superação. Acredito que a sua constituição como cantor foi literalmente se dando no palco e nos estúdios. As aprendizagens nesses espaços não se restringiam a questões musicais e vocais: ele sonhava em ser cantor principal de uma banda. Para tanto, deixou de cantar somente para investir seu tempo também em promoção e produção, tornando-se sócio de uma banda. Sua caminhada profissional é permeada de

muitas experiências, mas todas estão agregadas à sua aprendizagem e ao seu empreendedorismo na área musical. A formação desse profissional está alicerçada na prática.

4.3 PERFORMANCE E APRENDIZAGENS MUSICAIS

4.3.1 Espaços de Aprendizagem

Eu não tenho “formação”¹²⁰ vocal. Tudo o que eu tô aprendendo contigo, às vezes coisas que pra ti não têm aquela importância, pra mim, tudo tem importância. Como a gente já falou nas aulas, eu pego as coisas muito no ar, eu sou rápido pra pegar as coisas. (A1e, p. 2).

“Eu pego as coisas no ar” é uma expressão que reporta aos sons que permeiam os espaços em que Adriano transita. Pensando melhor, em quase todos os espaços por onde transitamos, se aguçarmos o ouvido, perceberemos que estão repletos de sons.

Mas o que seria para Adriano “pegar no ar” questões técnicas, modos de interpretação, melodias? Seria uma formação vocal informal? Qual a diferença de compreender a técnica vocal dentro de uma sala de aula, na frente de uma banda de baile ou assistindo a um programa de televisão?

A citação que segue apresenta um comentário que ele fez com seu colega, também cantor de baile, que participou do curso de extensão de técnica vocal oferecido pela Universidade Feevale:

Eu sou um cara que eu consigo absorver, tem pessoas que eu vi que não aprenderam, não ouviram, não entenderam nada, o meu colega Adolfo¹²¹ também, ele desistiu no meio do caminho, ele chegava lá, ah não tô entendendo nada, não ajuda em nada. Eu disse: pô cara, como que não, pra mim tá ajudando muito, pra caramba. (A6e, p. 26).

Para Adriano, esse curso de técnica vocal trabalhou questões importantes para o seu aprimoramento vocal. Porém, segundo seu relato, nem todos os participantes aproveitaram igualmente. Acredito que o que muda seja

¹²⁰ A expressão “entre aspas” foi falada e gesticulada pelo entrevistado.

¹²¹ Nome fictício.

a forma como o sujeito cantante escuta, envolve-se, adquire e posteriormente transmite o que foi trabalhado naquele espaço do curso. Os passos parecem simples, mas o que o Adriano acrescenta é a maneira como ele se apropria da técnica vocal. Quando afirma “pra mim tudo tem importância” *versus* “coisas que pra ti não têm [importância]”, eu traduzo assim: não existe necessariamente uma ordem para aprender a técnica ou, ainda, a ordem que você usa não é a mesma que eu estou usando para aprender.

A vida é feita de contatos, eu que não tive um curso superior pra conseguir as coisas, mas eu tenho o curso da vida. Aprendi tudo vivendo porque eu tô na noite desde os 12, né? Então desde os 12 eu já comecei a conviver com gente malandra, com gente que sabe de negócios, tudo. Então eu fui aprendendo desde cedo. Eu falo pra minha filha, foi tudo precoce. Eu comecei muito cedo. (A6e, p. 9).

Neste curto relato, Adriano faz emergir muitas questões sobre o ensino do canto e da música. Essa citação foi mantida na íntegra para não se perder a linha de raciocínio do entrevistado. Porém, essa mesma citação criou várias fissuras na minha linha de pensamento.

“A vida é feita de contatos”: a aprendizagem está na relação com o outro, na possibilidade de observar situações diferentes e de ter espaço para experimentar. Adriano está falando não somente do contato que teve comigo, mas também com todas as pessoas desde os 12 anos. “O curso da vida”: todos nós temos, mas não é esse curso tão generalizado que aparece nas considerações de Adriano. Ele está falando do “curso para cantores” no qual ingressou aos 12 anos e que não tem previsão para concluir. Inclino-me a formular a seguinte reflexão: o que o Adriano aprendeu, ao longo dessa caminhada de formação, está mais ligado a uma forma de organizar os conteúdos e as estratégias que percebe nos variados espaços em que vivencia a música e o canto.

Em alguns momentos, estabelece comparações entre o que ele vivenciava diariamente e o que ele imaginava acontecer na universidade:

É que vocês têm uma visão bem diferente da minha. Meu convívio com a música é bem diferente do teu convívio com a música. Por exemplo, a partir do momento em que tu passa a acompanhar a nossa vida de trabalho, como é a estrutura, tu vai ver

que a necessidade faz com que tu cante de tudo e aí é que entra esse detalhe: como é que tu vai cantar de tudo? (A1e, p. 2).

A palavra *necessidade*¹²² esteve presente, implícita ou explicitamente, em quase toda a trajetória descrita. Em vários momentos, o seu significado determinou as escolhas de Adriano; direcionou, por exemplo, os espaços de aprendizagem e ensinou-lhe como poderia organizar o seu próprio processo de aprendizagem do cantar. Além disso, é explícita a maneira como o sujeito cantante Adriano apresenta o aprimoramento do seu cantar nos inúmeros espaços por onde transita. Acredito que isso seja comum, porém diferente, para todos os sujeitos cantantes.

4.3.2 Interpretar É Diferente de Aprender a Música

Figura 17 – Adriano em performance



Fonte: Divulgação/Facebook (2014)

Para Adriano, “não tem como pegar a interpretação de alguém, porque cada um interpreta de uma maneira”. As etapas para uma boa interpretação

¹²² Grifo da pesquisadora.

seriam as seguintes: “Eu tenho que conhecer [a música] e saber cantar, decorar a letra, saber a letra, saber o que ela tá falando, o que as pessoas querem ouvir” (A5e, p. 4).

Nessa descrição, Adriano apresentou a forma como aprende a maior parte das músicas que ele canta. Conhecer a música seria aprender a sua melodia e decorar a letra para compreender melhor o que ela quer transmitir para o ouvinte. Todavia, a interpretação está além desse processo, e emergem questões subjetivas em torno de cantar: “Tenho o meu jeito de interpretar” (A5e, p. 4).

Mesmo após argumentar que “não tem como pegar a interpretação de alguém”, Adriano fala de questões de interpretação que observa em outros cantores e que gostaria de aprender:

Eu não considero o Roberto Carlos um grande cantor. Não acho que tenha uma voz linda, mas tem música dele que eu ouço e que eu choro, porque a maneira de interpretar... ele passa aquela mensagem de uma maneira que entra direto lá dentro de ti... Ele tem esse dom, mesmo que a voz dele não seja aquilo tudo. A voz dele é bacana e tal, mas eu admiro mais a maneira dele de interpretar do que a maneira de cantar ou a voz dele. (A5e, p. 4).

Adriano fala de uma identidade vocal própria, traduzida por “não imitar ninguém”, e explica: mesmo que tenha de aprender uma música que não é do seu estilo, ele vai se adaptar, tentando “cantar como o cantor”, mas vai usar a sua própria “inspiração”, “interpretação” e “maneira de cantar”. Considera que é “muito fácil tentar imitar alguém” e que, em um primeiro momento, pode “não conseguir”; contudo, se escutar bem, em pouco tempo vai estar “imitando”, e é por isso “que tem muitos imitadores”, “pessoas que imitam” e que são confundidas com os cantores “originais”. Adriano defende que “a identidade começa por aí”, criando-se “uma identidade”, respeitando-se a própria “maneira de cantar” e “de não querer ser igual ao outro”. Ele resume: “Não adianta eu querer ser igual a você” (A4e, p. 13).

Adriano refere-se não apenas a diferenças de timbres, mas também a uma “maneira de cantar”, ou seja, toda a sua formação e todas as estratégias de que lançará mão para criar uma sonoridade que ele aprecie, levando em

conta o público ou não. Porém, o não imitar (ou criar uma identidade própria) também está ligado a uma boa percepção da própria voz.

Sempre gostei do meu timbre e nunca imitei ninguém. Procuo escutar a música, cantar como ela é e então adaptar o meu jeito de cantar. Não posso querer cantar igual ao cantor porque eu não vou conseguir. Ninguém vai conseguir cantar igual. (A1e, p. 10).

Conhecer o próprio timbre é uma forma de buscar a sonoridade que se imagina. Adriano ouve e ouviu muito a própria voz, sabe como é o seu “jeito de cantar” e interpretar. Ele domina a própria voz e tenta imprimir uma identidade que é dele. Ele quer ser um cantor. Ele quer criar uma identidade para o “Adriano cantor”.

Então assim, eu interpreto do meu jeito, da minha maneira, [se] eu [pegasse] todos os discos que eu tenho e tentasse fazer uma análise de outros cantores. Tu ia ver que eu não imito ninguém [...]. Eu canto da minha maneira, do meu jeito, eu não imito ninguém. (A8e, p. 8).

Em casa, Adriano ouve “de tudo”, gosta “um pouco mais de sertanejo”, mas também gosta “de ouvir outros estilos, principalmente de olhar os shows nos DVDs”. Sempre gostou “de tudo”, de “ouvir de tudo” e de “cantar de tudo”, acreditando que foi esse perfil eclético que originou a sua “identidade” vocal (A1e, p. 3-4).

“Eu gosto de tudo. Sendo música boa, eu canto! Gosto de interpretar as músicas” (A1e, p. 4). Quando fala em “música boa”, ele está se referindo às músicas que gosta de ouvir, que são sucesso e que prepara para interpretar. Penso que a escuta, na maioria das vezes, está vinculada à possibilidade de apreender e interpretar. Imagino que seja uma escuta que mescla a voz de quem canta [cantor original] com a voz de quem escuta [Adriano].

4.3.3 A Escolha do Repertório

Adriano aprendeu cantando e escutando, ou seja, a sua formação vocal está atrelada à montagem do repertório:

A minha formação vocal vem disso, de eu ouvir de tudo, de eu cantar, de não ter um gosto assim, de me focar... eu canto só isso, eu gosto só disso e nada mais. Não! A necessidade fez com que eu cantasse de tudo. (A1e, p. 4).

A “necessidade”, nesse contexto, está atrelada ao vasto repertório que as bandas de baile da região sul desenvolvem. O cantor dessas bandas tem o compromisso de estar com um repertório atualizado, pois ele precisa “ensaiar” e “acertar a parte musical”. Nas palavras de Adriano: “Hoje o mercado lança música toda hora e as bandas que estão no mercado têm um repertório atualizado, que toca o que o povo gosta”, por isso o cantor “está sempre buscando isso” (A4e, p. 5). E acrescenta: “Tu não sabe definir o que é música das bandas de baile. É um pop sertanejo, é um pop rock, é uma mistura de tudo” (A6, p. 6).

É uma cultura que foi criada aqui [no sul do país] das bandas de baile. É uma mescla da música alemã com o country americano, o country rock’n roll, o sertanejo rock’n roll que vem dos Estados Unidos, com a mistura da música alemã, com a mescla do sertanejo, com sotaque gaúcho. É uma mescla de tudo isso! (A6e, p. 6).

Para Adriano, essa “mistura” de estilos garante a presença das bandas de baile nas casas de show [no sul do país]. Em “qualquer evento dançante”, são “as bandas de baile que vão tocar por causa do próprio repertório, por tocar de tudo”. Essa passa a ser uma questão de sobrevivência, pois “hoje tem que tocar de tudo” (A6e, p. 6).

Às vezes, tinha que cantar música tradicionalista. Eu não tenho voz pra cantar música tradicionalista, que é aquela voz mais encorpada, mais aveludada, mais grave, mas eu tentava cantar. Quando eu tinha que cantar as músicas de mulher, que eu cantei durante muito tempo, principalmente na época do carnaval, eu tinha que cantar as da Ivete Sangalo, da Claudia Leitte, que são músicas muito altas [agudas]. (A1e, p. 3).

Ser cantor de banda de baile exige certa versatilidade vocal e musical. Cada estilo imprime uma sonoridade peculiar. E foi isso que Adriano apresentou em relação à música tradicionalista e às demais músicas, com ritmo de carnaval, interpretadas por cantoras. O cantor é sempre o mesmo, mas os estilos são muitos. Adriano comenta que hoje os cantores já vêm com essa “pegada diferente”, mas ele teve de se adaptar:

Hoje o meu ouvido tem essa percepção de ouvir, até porque eu comecei a tocar outras músicas também. A música em si teve uma evolução, os músicos já vêm com uma pegada diferente. E o lance do baile, tu toca de tudo, tu não toca só uma coisa, isso te ajuda também. Então eu tenho essa percepção. Mas, quando iniciei, eu não tinha. (A1e, p. 13).

O sonho de ser cantor também está vinculado ao desejo de cantar as músicas próprias, de que gosta, mas essa realidade ainda precisa ser trilhada:

Tu não consegue definir uma banda e tocar só as tuas músicas, como alguns artistas fazem. Tu até pode tocar as tuas músicas, mas precisa ter várias “cartas na manga” pra poder fazer os eventos e arrecadar. (A6e, p. 6).

A escolha do repertório tem uma relação muito estreita com o público. Adriano fala sobre essa aproximação com o público que ele conhece e com o estilo ao qual está mais familiarizado, bem como de seus fãs: “Conheço o meu público e sei do que ele gosta” (A6e, p. 12). Além disso, apresenta algumas dicas de como escolher um repertório que esteja bem-adaptado à ocasião e que agrade ao público, mesmo que não seja o “seu” público:

Primeiro tenho que saber qual é o meu público pra não chegar tenso, nervoso e me apresentar mal. Então eu procuro sempre conhecer o público antes. Onde eu vou tocar? Quero tocar em tal lugar. Como é a casa? Como é o público? Quem vem? O que eles gostam de ouvir? Eu preciso conhecer o público. Não posso chegar com medo, encolhido, porque na verdade eles estão numa expectativa. “Como é o cara? Dizem que é ‘o cara’ mesmo, que toca bem”... Não posso decepcionar. Então eu procuro já pensar em tudo isso antes. Não sei se eu tô certo, mas eu procuro... [acertar] (A6e, p. 12).

Um repertório bem-escolhido dá segurança ao cantor, ou melhor, um repertório que agrada ao público proporciona um retorno positivo ao cantor. Esse retorno, que vou chamar de comunicação entre o cantor e o público, é recíproco e faz parte da formação do cantor. Nas bandas, sob um olhar mais direcionado para o mercado musical, a escolha do repertório está vinculada à aceitação do público, ao sucesso das músicas mais tocadas nas rádios, à venda de CDs e ao público que frequenta os bailes.

Na banda, eu penso muito no lado comercial. Eu tenho que pensar no público. Não posso gravar a primeira música que é bonita e eu gosto. Então a gente pensa: será que o público vai gostar? Será que o disco vai vender? Será que vai rodar na rádio? Tem tudo isso. Se o público não aceitar e não rodar no rádio, estamos ferrados. (A1e, p. 6-7).

A música sertaneja acompanha a trajetória do Adriano desde muito cedo e, para compor o repertório do seu CD solo¹²³, *Adriano Vidal*, prevaleceu esse estilo. A escolha se deu “mais porque é o que gosta de tocar e porque gosta de música sertaneja” (A3e, p. 5-6). A questão não está em Adriano não gostar “de cantar outras músicas”, mas nesse momento prevaleceu seu gosto pela música sertaneja, que também está em evidência na mídia. O músico revela: “Eu sempre toquei com banda de baile, mas sempre tive esse lado sertanejo, nunca me afastei dele. Então, se eu parar hoje e tocar numa banda de baile, eu toco sertanejo” (A6e, p. 5). Seu gosto reporta-se às primeiras dublagens com o toca-fitas. Por um lado, tocar e cantar em bandas projetou o cantor e músico Adriano; por outro, também adiou esse sonho.

Mesmo gostando do estilo sertanejo e de já ter cantado vários estilos de música nas bandas, Adriano fala de um aprimoramento vocal e musical para “não ficar limitado”, razão pela qual não pode “ficar limitado num estilo só”. Segundo ele: “Uma coisa é tu ser limitado e saber que não passa daquilo ali. Outra coisa é saber que tu pode sair daquilo ali e que aquilo vai te abrir uma série de outras coisas [possibilidades]” (A4e, p. 10).

4.3.4 Estudo [ensaio] Fora do Palco

Quando Adriano está em casa, a sua maneira de cantar [ensaiar] é mais “voz e violão”. Ele tem um equipamento de amplificação que às vezes liga para “ensaiar” e ou “brincar”, mas, conforme pondera, “não dá pra ficar ligando toda hora” (A4e, p. 6). E quando quer “tirar” uma música que nunca cantou? Primeiro passo: “baixar” a música [internet]; segundo passo: “escrever a letra”; terceiro passo: “com o fone [de ouvido] cantar junto pra ir decorando”. Ele complementa que, apesar de não serem “difíceis” as músicas que canta, esse processo é “mais é pra decorar a letra”. Depois de aprender a melodia, “tira os acordes” e “toca no violão” para poder “firmar” a voz cantando sem os fones de ouvido. E completa: “Uma coisa é ouvir o que o cara tá cantando e tentar

¹²³ *Adriano Vidal* – CD solo. Produzido por Sandro Coelho. Gravado no estúdio SVAUDIO, em Porto Alegre, nos meses de novembro e dezembro de 2011 a janeiro de 2012.

reproduzir. Outra coisa é cantar em cima do violão. Então geralmente eu faço assim” (A4e, p. 6).

Segundo Adriano, para ser reconhecido como um “artista”, o cantor precisa chegar em qualquer lugar e ser reconhecido tanto pessoalmente [sua presença] quanto auditivamente [percepção de timbre], reconhecendo “a tua voz quando toca no rádio” (A7e, p. 4). Tal reconhecimento vem da formação músico-vocal do cantor e da sua experiência de palco. Ele fala um pouco sobre esse percurso:

Como eu vou chegar até lá? É só pegar um microfone e cantar? Claro, a melhor maneira de aprender a cantar ainda é essa. Mas tu precisa ser lapidado. A maioria dos cantores não toca nenhum instrumento [...] não sabe nem o que é técnica vocal, não tem performance de palco, não tem conduta de palco. (A7e, p. 4).

Não é só “pegar um microfone e cantar”. Mais uma vez, surgem as provocações reflexivas que a fala do Adriano faz emergir desde o início desta análise: um cantor é formado integralmente. Ele pode cantar bem, mas o contexto em que o cantor de baile está inserido exige-lhe formação em inúmeras áreas, as quais são definidas por Adriano como “aprendi na rua” e “tenho a escola da vida”.

Mas o que seria lapidar uma pedra bruta nesse contexto? Nas aulas de canto, geralmente essa expressão é utilizada quando o professor busca transformar uma pedra [aluno de canto] que já brilha em um brilhante que soe em espaços definidos e que valorizem esse novo cantar [a aplicação da técnica vocal]. O que Adriano falou é muito parecido; porém, trata-se de um lapidar que o mercado e o público definem e que se apresenta como um lapidar mais abrangente e rápido, que acontece no palco e não pode esperar.

Desde os 13 anos, Adriano cantava e tocava simultaneamente, ou seja, poucas vezes pôde largar o instrumento e apenas cantar. No entanto, o sonho torna-se realidade, e o menino que dublava com o toca-fitas ganhou um microfone de verdade.

Foi muito estranho, porque eu parei numa sexta-feira de tocar com essa banda e, na outra sexta, comecei cantando. Fiquei todo errado, não sabia nem como segurar o microfone, porque eu cantava, mas com o instrumento aqui. E cantar só com o microfone é outra coisa... Eu não sabia nem onde colocar a mão... E como parar no palco? Não sabia se eu largava o microfone ou se ficava com ele... Pensei: “E agora?”. (A7e, p. 11).

Diante desse novo desafio, Adriano buscou alternativas para melhorar o desempenho de palco assistindo a “alguns vídeos”, cantores dos quais gostava e que considera ter uma performance maravilhosa de palco. Assim, começou a assistir aos vídeos e a observar “outros cantores de banda, cantores de baile daqui da região”. Foi a partir daí que ele começou “a cantar mais”.

Percebe-se que desafios não assustam Adriano e que ele logo busca soluções para resolvê-los. Como é um sujeito cantante aprendente,¹²⁴ lançou mão de estratégias que já apareceram em outras experiências com o cantar. Sempre muito observador, aprimorou seu desempenho como cantor estudando outros cantores e apropriou-se de conhecimentos que julgou congruentes com a performance que pretendia (e imaginava) desenvolver.

Na época, Adriano considerava-se “fraco” na área da comunicação. Nas bandas de baile, o cantor é aquele que faz os solos e que se comunica com o público, com as rádios, com os empresários. Para se preparar, Adriano começou a “ler muito”, adquiriu algumas apostilas para “melhorar a dicção”, para a “pronúncia sair melhor”. Aumentou o seu vocabulário usando “palavras que não usava”, ensaiava “em casa” e tentava entender seus significados para “na hora não enrolar” (A7e, p. 11).

Essas aprendizagens fazem parte da “formação” que ele desenvolveu depois que começou a cantar. No final de 2004, largou o “instrumento” para “só cantar”; já cantava, “mas com o instrumento junto”. Segundo Adriano, foi “aprendendo e observando quem se destaca no mercado”. Começou a ver o histórico que os cantores tinham “por trás” da performance, se estudavam, o que faziam para chegar ao sucesso. Adriano sabia que “tudo aquilo ia refletir no meu palco” (A7e, p. 12).

¹²⁴ No sentido de autorreflexão sobre o próprio processo de formação.

Outra questão que interfere na interpretação das músicas e na performance do cantor é a escolha de um tom adaptado às características vocais do sujeito cantante – um tom confortável. Em seus relatos, é possível observar que mudar o tom original das músicas não é um processo que aconteça facilmente nas bandas. A percepção do Adriano sobre essas alterações nas músicas *cover* reside muito mais nas características do instrumental: “Se baixar meio tom da música, muda a cara do instrumental” (A1e, p. 12).

Quando o tom das músicas não é muito apropriado para o cantor, algumas vezes existe a opção de passar para outro músico da banda: “Tem um cara, o baixista, que canta mais agudo do que eu. Como algumas músicas são muito agudas, eu passo pra ele, porque sei que ele vai cantar” (A1e, p. 12).

A rotina das bandas de bailes consiste, em média, de 3 a 4 horas de música por noite. Tanto a ordem quanto os tons das músicas do repertório acompanham essa rotina para não prejudicar principalmente o cantor: “No baile, vou me arrebentar cantando! A primeira noite eu canto, a segunda vou ‘de arrasto’, a terceira eu não vou cantar as músicas mais altas, como eu tenho uma voz mais aguda” (A1e, p. 12).

A escolha do tom de uma música, na opinião de Adriano, apresenta três aspectos importantes a serem considerados: 1º) “Eu procuro sempre encontrar um tom confortável, que mantenha o meu timbre e que eu consiga cantar bem” [nas gravações em estúdio]; 2º) “O lance do baile [desgaste vocal], que depois a gente vai se matar cantando”; 3º) “As bandas que, às vezes, vão tirar uma música e, se estiver com um tom muito agudo, preferem não tirar aquela música porque é muito alta” (A1e, p. 12). Segundo ele, esses três elementos são fundamentais na hora de escolher o tom.

4.3.5 Performance de Palco

A carreira de Adriano como cantor divide-se em dois momentos: o instrumentista que toca e canta e o cantor da banda que desenvolve uma performance. Nos primeiros 10 anos de banda, ele foi instrumentista e cantor:

“Eu não tinha como desenvolver uma performance como cantor, porque tinha um instrumento junto comigo” (A8e, p. 2). Na sequência, explica melhor:

Eu só fui fazer performance depois que eu larguei o instrumento, porque vem todo aquele detalhe de como usar a voz, de como se portar, de como colocar o corpo e a voz soar diferente. Pelo menos é assim nos agudos, na maneira de interpretar. (A8e, p. 2).

Nesse depoimento, Adriano reflete sobre questões performáticas de como agir no palco, associando o uso da voz à expressividade do corpo, trazendo elementos técnicos para obter notas mais agudas e diferentes formas de interpretação. Para ele, existe uma “maneira de postar a voz junto com o corpo”, o que ele começou a fazer depois que “largou” o instrumento. Conforme suas palavras: “Antes eu não tinha como desenvolver uma performance, porque tinha que cuidar do instrumento e da voz” (A8e, p. 2).

Como também já foi mencionado anteriormente, Adriano relaciona a formação dessa performance às suas primeiras imitações, que fazia aos 10 anos na cidade de Ijuí, usando um microfone improvisado e gravações em fitas cassete para imitar a performance dos cantores. Para ele, essas experiências fazem parte de sua formação como cantor. De forma quase saudosista, conta essa história, dizendo que sempre observou e percebeu o jeito como os cantores faziam, mas que só conseguiu colocar “em prática depois que largou o instrumento” (A8e, p. 4). É como se o seu sonho de ser cantor começasse a se concretizar no momento em que abandona o instrumento.

Segundo os relatos de Adriano, além de cantar, o cantor de uma banda tem uma função muito importante, que é a comunicação com o público. É o cantor que geralmente divulga o trabalho, que dá entrevistas e, no caso de Adriano, que já foi cantor e sócio, tem um envolvimento muito grande com a parte de marketing, publicidade, promoções e contratações. É interessante observar que essas questões comunicativas são citadas por ele como partes constituintes de sua formação como cantor, sendo apresentados como espaços de aprendizagem os primeiros empregos que levava paralelamente com o início de sua carreira como cantor. Adriano cita vários lugares e experiências, bem como a importância de conhecer a linguagem tanto do “povão” quanto de

“pessoas importantes”. Em síntese, “pessoas de todos os patamares de vida” que contratam seu trabalho e ouvem o seu cantar:

Eu trabalhei com várias pessoas. Por exemplo, trabalhei com o povão, então eu conheço a linguagem que o povão fala. Depois fui trabalhar com uma advogada, era uma linguagem bem diferente, então eu tinha que me adequar àquela linguagem. A gente trabalhava em um escritório, então vinha gente de todos os patamares de vida, desde pessoas mais simples até pessoas importantes [...] e eu tinha certa maneira de falar com eles. Talvez hoje, pra mim, tudo isso seja muito natural, sei lá se é natural, eu tenho o meu jeito e falo igual com todo mundo. Mas, na época, eu cuidava muito disso, as palavras que o público usava, às vezes o vocabulário que era usado no escritório. (A8e, p. 2).

Comunicar-se no palco também é uma aprendizagem, pois exige percepção do evento como um todo, do comportamento e da reação do público, do tipo de público que está prestigiando, além de certa experiência para improvisar e tornar-se comunicativo no palco. É assim que Adriano analisa sua evolução no que se refere à comunicação com o público:

Eu me lembro que não era comunicativo. Nos bailes, principalmente, eu era mais um cantor, começava e ia naquele “trancão” até o fim, e as pessoas dançavam e terminava. Depois de certo tempo, as coisas começaram a mudar, aí entra a parte da comunicação. Então, se tu vai comunicar, tu tem que ser criativo, tem que pensar rápido, tem que sentir a energia de cada ambiente pra desenvolver essa comunicação. (A8e, p. 2-3).

O palco, para um cantor de baile, significa muitas horas de performance, já que pode durar até 5 horas. Fica-se com a impressão de que isso representa muito tempo, de que os músicos ensaiam todas as músicas e de que é preciso fôlego, domínio e muita improvisação, embora com certeza seja um espaço de muitas aprendizagens. Exemplos apresentados por Adriano: o jeito de cantar no palco ou a forma de conseguir alcançar os agudos com o corpo inclinado. Perguntei o que ele considera que se aprende no palco. Sua resposta está vinculada ao inusitado de cada apresentação, de cada local, de cada banda, das condições físicas e psicológicas dos músicos e do cantor, do público, da tecnologia de sonorização da banda, dos operadores de som e da interpretação da música.

No meu caso, tô sempre aprendendo! Eu tive três experiências: saí de uma banda, montei uma banda pra mim, hoje tô em outra banda. Então, essas três bandas, cada uma tem uma sonoridade diferente, tem uma maneira de tocar, uma maneira de interpretar. (A8e, p. 7).

Adriano reflete sobre a interpretação das músicas e, por mais que elas se repitam nos vários bailes em que canta, ela nunca será igual. Fala não só de sua interpretação como cantor, mas também dos demais músicos que compõem a banda.

Por mais que seja a mesma música que eles estão tocando, cada um tem a maneira de cantar, interpretar, tocar. Assim como tu nunca vai interpretar igual, nenhuma apresentação é igual à outra. (A8e, p. 8).

Ao relatar que procura não repetir o mesmo jeito de cantar uma música no palco, Adriano refere-se a improvisações e exploração vocal. Durante a performance, Adriano sente-se à vontade para experimentar. O que chama a atenção em seu relato é que o público quer ouvir a música que se repete em todos os bailes, mas o cantor Adriano quer transformar essa música, ele quer ouvir novas interpretações, ele não quer repetir do mesmo jeito.

Eu já sou assim: às vezes eu enjojo de cantar uma música, isso eu aprendi também, hoje eu canto de um jeito, amanhã eu canto de outro, eu não mudo a letra, não mudo a melodia, mas eu interpreto de maneira diferente. (A8e, p. 8).

Para Adriano, o palco mostra que a “sonoridade de cada banda” e que cada músico “tem uma maneira de tocar”. Segundo ele, “pode-se pegar as mesmas músicas e dar pra três bandas tocar; cada uma vai tocar de um jeito e eu vou interpretar com cada uma de um jeito, não vou interpretar igual” (A8e, p. 7).

Nessa afirmação, aparece a necessidade de a voz do cantor integrar-se ao conjunto musical. A banda tem uma performance, que é a reunião de todos os “jeitos” de tocar e interpretar dos músicos. Essa performance exige do cantor o encaixe da voz em uma complexidade sonora que lhe dá, inicialmente, o andamento e o tom. Visualizar o cantor em performance suscita a imaginação dos aspectos musicais e vocais que são acionados a cada instante de execução.

A interpretação do cantor no palco está diretamente ligada às condições físicas, à produção vocal e à qualidade vocal vinculada à saúde vocal. Adriano reconhece: “Tem dias que tu pode tá às mil maravilhas e tu não consegue interpretar do jeito que tu queria, às vezes pelo cansaço, ou porque a voz não vai” (A8e, p. 7).

Outra aprendizagem que ele destaca é sobre o que representa ser cantor, o que o público espera desse cantor, a necessidade de reconhecer seus limites além das questões vocais e musicais, de se reconhecer como um sujeito que canta, uma voz que sai de um corpo de carne e osso e que adocece, que sente e que deseja.

Se eu não tô bem, eu não fico disfarçando, eu canto, eu faço a minha parte, porque eu já disfarcei demais, entendeu? Eu parecia o cara mais feliz do mundo, mas não era. Então, como qualquer outra pessoa, às vezes tu não tá bem, a gente tem problemas, eu vivia disfarçando isso... daí tu canta pior, tu tem que interpretar conforme a tua mente, o teu corpo, então tu vai interpretar, isso eu também aprendi no palco. (A8e, p. 7).

Na aprendizagem do canto, a imitação¹²⁵ é uma estratégia bastante utilizada pelo cantor aprendente. Adriano também imitava seus cantores: mesmo que nesta entrevista ele apresente apenas a imitação da performance, a aproximação vocal sobre as canções gravadas na fita cassete é quase inevitável. Suas características vocais para a interpretação de músicas sertanejas também tiveram algum modelo inicial. Hoje, porém, o cantor Adriano consegue falar de uma interpretação própria, de características vocais e de domínio técnico. Escuta outros cantores sertanejos e sabe identificar as suas características vocais, talvez use timbres, formas de interpretar trechos musicais, mas agrega a sua maneira de cantar. De fato, Adriano apresenta uma caminhada que lhe permite dizer que tem uma identidade vocal própria.

Isso também eu aprendi: tem o cantor e o *cover* lá do fulano e do sicrano. No meio sertanejo tem muito disso, não sei se em outros gêneros tem, no meio sertanejo eu vejo assim, mas eu canto da minha maneira, do meu jeito, eu não imito ninguém. (A8e, p. 8).

O “jeito” de interpretar de Adriano é próprio e, provavelmente, representa uma textura sonora que agrega muitas experiências, muitas formas de cantar e interpretar, muitas sonoridades vocais diferentes. Seu cantar pode ser uma composição de fragmentos que apreendeu em seu percurso de formação e, assim, busca imprimir ao seu cantar uma identidade vocal própria. Cantar sem imitar outros cantores, apresentar características vocais próprias e improvisar

¹²⁵ SPECHT, Ana Claudia; BÜNDCHEN, Denise Sant’Anna. A atividade de apreciação na construção do cantar. In: BEYER, Esther; KEBACH, Patrícia. (orgs.). *Pedagogia da música: experiências de apreciação musical*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2009. (p. 69-77)

no palco demonstra que ele tem domínio vocal e musical. O domínio técnico de Adriano faz com que ele goste mais de sua voz, permita explorar a extensão vocal que tem, pois conhece seus limites vocais e “abusa¹²⁶” de sua extensão aguda nas interpretações. A voz aguda é muito valorizada no estilo de música sertaneja e, desde que começou a cantar em bandas, já explorava essa extensão.

Às vezes, percebo que eu abuso bastante dos agudos. Quem me vê cantar, também percebe que eu abuso mesmo, porque eu tenho altura [extensão da voz], então as pessoas, os outros cantores ficam impressionados. Eu sou afinado, eu tenho facilidade quando eu quero colocar, então eu abuso muito desse lado às vezes, de estender uma frase assim, final de frase que às vezes não tem na música, eu estendo e vou lá em cima, eu tenho essa fascinação. Quando eu tô bom assim, meu Deus! (A8e, p. 8).

Segundo Adriano, a opinião crítica das pessoas é sempre maior para o vocalista, de uma perspectiva de aprimoramento técnico e musical, pois o público dificilmente vai dizer que o instrumentista desafinou, mas a voz é percebida e criticada: “As pessoas não criticam tanto o instrumento, elas criticam mais a voz” (A8e, p. 9). Dessa forma, ele acredita que a voz não é mais fácil nem mais difícil de ser aprendida, porém expõe mais quem executa se comparada com a execução instrumental. Em suas palavras:

Pra dominar a voz e chegar “naquele” ponto, as pessoas criticam muito. Por exemplo, é mais fácil dominar a voz depois que tu tem toda uma base que tu sabe dominar. O instrumento também, depois que tu conheceu o instrumento, tu domina, e a voz também, eu acho que não é mais fácil, menos fácil, eu acho que é parecido. (A8e, p. 9-10).

Mesmo considerando “parecido” o processo de domínio instrumental ou vocal, Adriano complementa sua ponderação falando de uma exigência maior no aperfeiçoamento da voz em função da percepção do público ouvinte:

Exige também, só que a voz é mais criticada porque, no contexto geral da música, tu ouve mais a voz. Ninguém diz: “Olha só a guitarra do cara”... A primeira coisa que se pensa sobre uma música é: “Ah, esse cara canta bem, esse cara canta mal”, e não o guitarrista tá desafinado, [...] a voz é a mais criticada, te exige aperfeiçoar mais. (A8e, p. 10).

Mais uma aprendizagem que acontece no palco é referente à sonorização da banda, sendo um trabalho que acontece antes e durante a

¹²⁶ Expressão usada por Adriano.

performance. São muitas as variáveis que se efetivam desde a montagem do equipamento até a sua equalização. Entre essas variáveis, Adriano aponta algumas, como a montagem técnica de cada apresentação, a ambiência de cada local e a mudança na montagem e passagem de som quando o local está vazio e na apresentação quando o local está lotado com o público. Adriano descreve essa rotina e também a apresenta como mais um momento da performance que proporciona aprendizagem em sua formação como cantor:

Às vezes, não tem quase ninguém e aí a gente passa o som. Depois, na hora do show, na hora da apresentação, tá cheio, a ambiência muda, porque o volume do retorno já aumenta, o batera já tá tocando, ele passou o som ali, mas ele já vê que a galera tá curtindo, tá tocando com uma pegada, então isso eu aprendi há pouco tempo, de saber, às vezes, que o retorno não tá bom, o cara não acerta, cada lugar é um lugar. (A8e, p. 7).

Por ter experiência em palco e sempre trabalhar com a voz amplificada, Adriano destaca que “cada apresentação é uma apresentação” e que a “sonoridade de ambiência muda muito”. Para poder resolver isso, o cantor não pode depender somente do técnico; ele também precisa “ter um bom ouvido” para “passar ao operador o que precisa”. Revela que aprendeu há pouco tempo a distinguir o que deveria ser modificado no retorno¹²⁷: “O meu retorno não tá bom! E o técnico perguntava: Mas do que tu precisa? No início, eu dizia: Não sei... não tá funcionando” (A8e, p. 7).

Hoje Adriano consegue dizer ao operador o que está sobrando ou faltando no retorno da sua voz e da banda: “Tira um pouco do agudo, bota médio grave, isso eu aprendi, e tu só vai sentir isso no momento de subir no palco e começar a cantar” (A8e, p. 7). Um cantor como Adriano precisa dar conta tanto de seus ressonadores internos, aqueles que dão o timbre e caracterizam sua voz, quanto dos ressonadores externos, que são a ampliação mecânica de sua voz envolvendo principalmente seu retorno, o que escuta da sua voz que está sendo projetada para além de seu corpo e de seu domínio.

O palco é um espaço de muitas aprendizagens para Adriano e passou a ser mais significativo em relação ao seu cantar depois que iniciou sua carreira

¹²⁷ Os retornos de palco ajudam a amplificar a voz para que os cantores possam ouvir melhor como sua voz está soando. Além disso, auxiliam na escuta da própria voz e transmitem os sons dos outros instrumentos musicais da banda.

de cantor, liberando seu corpo do instrumento musical e realizando o sonho de infância. Sua característica autodidata permite muitas aprendizagens em um espaço que exige não só desempenho vocal e musical, mas também comunicação com o público. Sua formação em termos de performance dá a nítida impressão de que seu cantar foi agregando experiências vividas em tempo real e na preparação para estar em palco.

4.3.6 Gravação Como Forma de Aprimoramento

Adriano gravava sua voz desde os 7 anos, registrando o que cantava na igreja e em casa. Conta que gravava as músicas para decorar [as letras] e para “ver se estava cantando certo” (A1e, p. 6). Mesmo depois que aprendeu a ler, “não queria ficar com o livro lendo”.

Penso que este foi o início de um “jeito” de aprender a aprimorar a própria voz e de construir o “Adriano cantor”. Ele se utilizou muito do recurso de gravação para registrar o seu desempenho e, posteriormente, avaliar-se. Aprendeu desde cedo que a voz que escutava era dele e que somente ele poderia modificá-la.

Eu acho que, com o passar do tempo, tudo vai mudando. Tudo muda... E com a voz não é diferente. Quando eu pego gravações bem antigas, das primeiras gravações... Eu tenho uma fita da primeira banda que a gente montou no colégio. Eu tenho uma gravação em K7. Nossa, parecia o Pato Donald, eu cantava muito pelo nariz. Eu ainda tenho dificuldade no MI. O MI ainda sai nasal e eu já corriji bastante, principalmente em gravações eu tenho que cuidar muito. (A5e, p. 13).

As gravações eram feitas com o intuito de obter *feedback*. Adriano “gravava os bailes” em que ele cantava, “porque sempre via os outros cantando e não gostava quando escutava a própria voz” (A8e, p. 1).

Nesse sentido, considera que o aprimoramento vocal, a mudança de timbre (que muitas vezes não agradava ao seu ouvido) e a concepção vocal devem-se ao processo de gravação: “Um dos pontos pelo qual eu sempre cresci foi gravando e me ouvindo”. Exemplifica com a mudança que sente em relação à “implicância” que tinha com o “MI”, com o som “nasal” que não

conseguia tirar quando cantava esse fonema. Hoje, em processo de gravação em estúdio, ele já consegue deixar o som menos nasal, mesmo que “às vezes” gravando “uma vez, duas vezes, três...”, mas consegue “fazer melhor” (A8e, p. 1).

Sobre as gravações atuais, Adriano percebe sua voz “bonita, como gosta de ouvir”:

Hoje, depois de muitos anos, eu já consigo me escutar e gosto de me ouvir cantar, porque eu gravei músicas que me senti à vontade pra cantar, me senti bem, com músicas que eu praticamente escolhi, dentro do estilo que é o meu estilo. Teve disco que eu cantei na pressão do patrão, querendo ou não, acaba atingindo o aspecto psicológico. Mas eu sempre gravei. (A8e, p. 1).

Adriano acredita que sua identidade vocal está baseada principalmente nas gravações, conforme justifica: “Sempre gravei, gostava de gravar e ouvir a minha banda, de me ouvir cantando os erros. Quando acontecia um erro, ficava brabo, principalmente no início” (A8e, p. 3-4). Ainda hoje a “percepção” sobre a voz gravada e o intuito de “corrigir” o que não lhe agradou ou não acertou ainda estão presentes no fazer profissional e na sua fala: “Eu me cobro muito, é difícil admitir que estou rouco, que não vou mais alcançar aqueles tons que eu costumava cantar” (A8e, p. 3). Ele mesmo reconhece a respeito de suas primeiras gravações: “Com o passar do tempo, tudo vai mudando” (A5e, p. 13).

Figura 18 – Mesa de gravação



Fonte: Autora

Para Adriano, entrar em um estúdio para gravar a voz é um processo bastante conhecido, pois já gravou dois DVDs e nove CDs com as bandas. O CD gravado durante a coleta de dados foi o décimo de sua carreira e o seu primeiro CD solo. Para agilizar as gravações, fez uma “pré-produção”:

Gravo antes, ou gravo só voz e violão pra ver se eu tô afinado, se eu tô conseguindo fazer a escala que tem certinho pra não ficar perdendo tempo no estúdio, porque no estúdio tu tá com fone, vem todo o instrumental e acaba cansando o ouvido. (A1e, p. 6).

Eu sei que a produção é difícil... então eu mesmo já peguei as músicas. Meu violão sempre tá comigo, então eu pego as músicas. Ensaio muito com voz e violão. Depois analiso: “Aqui tem aquela parte em que eu vou ter que destacar bem aquela frase, porque ela tem que soar bem pra quem vai ouvir”. Tudo já foi meio pronto. (A3e, p. 3).

Gravar em estúdio “é diferente de cantar um baile”. No estúdio, Adriano “se preocupa com um monte de coisa e acaba ficando tenso”, embora acredite que tal pressão é válida, pois, em relação ao disco solo *Adriano Vidal* o “resultado ficou conforme esperado, tanto na parte vocal quanto na parte instrumental” (A3e, p. 4).

Essa gravação foi feita em um período em que o Adriano não estava cantando em bailes, mas sim investindo na carreira solo. É importante observar que, na sua percepção, ele gostou mais da própria voz e acredita que a sua qualidade melhorou em função desse breve afastamento da rotina de cantor de bailes, já que sua voz não estava desgastada.

Até pela questão de eu ter parado de tocar baile, desde o dia 6 de novembro, eu consigo dormir bem, me alimentar nas horas certas... Isso tudo ajudou, porque meus shows não passam de duas horas. (A3e, p. 4).

Cantar no palco facilita a interpretação, enquanto “o estúdio te prende, [mas] te dá muito mais da escuta” (A8e, p. 4). O público é um grande motivador para a interpretação das músicas, e Adriano leva um público imaginário para dentro do aquário de gravação. Ele utiliza alguns artifícios para conseguir interpretar melhor: “tu vai ter que imaginar de repente que tu está cantando com um público, tu tem que imaginar que aquele público ali tá te ouvindo, que o

público está te assistindo, tu vai ter que passar aquela emoção pra dentro da música” (A8e, p. 4-5).

4.3.7 Gravação da Voz e Formação do Cantor

“Um dos pontos que eu sempre cresci foi gravando e me ouvindo”. (A8e, p. 1)

Após relatar inúmeras passagens de seu percurso profissional que envolveu gravações de sua voz e de bandas que integrou, Adriano conclui: “As gravações me ajudaram muito pra formar o cantor” (A8e, p. 2). Gravava seus bailes com a intenção de analisar sua execução vocal: “Uma das coisas que eu sempre fiz, que há muitos anos eu fiz, na época do cassete, eu gravava os meus bailes, porque sempre via os outros cantando, mas não gostava quando eu me escutava” (A8e, p. 1).

Gravar alguém cantando e usar esse material sonoro como *feedback*¹²⁸ para analisar e tentar aprimorar vocalmente é uma estratégia que alguns professores utilizam no processo de ensino-aprendizagem do canto, e a fonoaudiologia também incorpora esse recurso no processo de avaliação. Adriano, sempre que fala de suas gravações, tendo algo para comentar ou analisar sobre elas.

Ele exemplifica a função da escuta da própria voz por meio de gravações, apresentando um refinamento técnico vocal que se refere à projeção vocal e ao posicionamento dos ressonadores. “Eu tinha uma implicância com o MI, lembra que eu sempre te falava do MI, do nasal, não conseguia e hoje, no estúdio, talvez no baile passe despercebido, passa mesmo, mas no estúdio eu já consigo, às vezes tu grava uma vez, grava duas, três, e consigo fazer melhor, então eu já consegui melhorar isso” (A8e, p. 1).

Adriano também analisa como aprende nas gravações em estúdio e avalia o que desenvolve mais em termos vocais e musicais: “O trabalho de estúdio também me ajudou muito, porque estou me ouvindo e me corrigindo, principalmente a afinação e a colocação de voz” (A8e, p. 4).

¹²⁸ No sentido de análise crítica.

Gravar, registrar a voz que se “perde no tempo e no espaço” tem muitas vantagens. Para Adriano, uma delas é fazer uma análise comparativa da sua voz, da época quando começou a gravar discos até as últimas gravações.

Hoje, nesses dois últimos discos que eu gravei, que são recentes, em janeiro/fevereiro [2012] eu gravei o meu e agora eu já gravei o da banda, eu percebi como a minha voz tá bonita, como eu gosto de me ouvir, que até então eu não gostava de me ouvir, por mais que eu tenha emplacado algumas músicas, na época da JM [banda], eu não era o cantor principal, eu era “segundeiro”, então gravava segunda voz, ficava mais escondido e a minha voz também. (A8e, p. 1).

Em seus relatos, a carreira como cantor de bandas de baile não apresenta autocríticas muito positivas em relação à própria voz. Sua realização como cantor aconteceu a partir da gravação de um CD solo, em 2012, que compõe uma seleção de músicas que contemplam seu gosto e seu estilo musical. Isso se comprova na citação já mencionada anteriormente: “Então hoje, depois de muitos anos, eu já consigo me escutar e gosto de me ouvir cantar, porque eu gravei músicas que eu me senti à vontade para cantar, me senti bem, com músicas que eu praticamente escolhi, dentro do estilo que é o meu estilo” (A8e, p. 1). E acrescenta: “O estúdio dá o lance da escuta” (A8e, p. 5). Essa afirmação de Adriano apresenta as aprendizagens que emergem de suas experiências, principalmente em relação à percepção, por exemplo:

As gravações, que eu sempre gravei, que eu gostei de gravar e ouvir a minha banda, de me ouvir cantando os erros, quando dava um erro ficava brabo, principalmente no início, então as gravações de discos também ajudaram muito, como eu sou um cara muito... que tem uma percepção boa, eu consigo ouvir e fazer. (A8e, p. 4).

Figura 19 – Adriano em estúdio de gravação



Fonte: Autora

Gravar em estúdio, estar no “aquário” com um fone de ouvido e um microfone diante de si parece ser uma situação que aprisiona o corpo, que não possibilita uma performance como no palco.

O processo de gravação das músicas sertanejas em estúdio não envolve apenas a gravação da voz principal, a melodia da música, mas também exige do cantor a gravação de pelo menos mais três vozes (segunda, terceira e quarta), que serão coladas uma sobre a outra, compondo o vocal que acompanhará a sua voz na melodia principal. Conforme o relato de Adriano, essa não é uma tarefa fácil, e não são todos os cantores que realizam tal processo de gravação. Na verdade, o que Adriano cria é um arranjo vocal que compõe de ouvido, sem um registro vertical das notas que se sobrepõem, isto é, ele canta as frases que serão sobrepostas. Esse processo composicional relatado por Adriano é mais uma aprendizagem que integra sua formação como cantor.

Cantar a primeira voz qualquer um canta, não precisa nem ter o instrumental, [...] mas agora tu fazer as outras vozes, “cincar”, fazer, como no meu caso, fazer como o primeira voz fez, ter que fazer todas as vozes, então, isso eu consigo, eu não sei escrever, mas eu sei fazer, então isso tudo automaticamente se reflete na minha primeira voz depois. (A8e, p. 4).

Adriano ressalta mais uma vez sua capacidade de compor outras vozes e de criá-las de forma automática, sem precisar ler algum registro. Não sabe ler nem escrever partitura, e em nenhum momento comenta sobre tal necessidade; apenas fala a respeito de sua percepção aguçada e facilidade para cantar as demais vozes, recurso que aprimorou nos processos de gravação de CDs:

Se eu tiver que escrever ou dizer o que eu tô fazendo, às vezes eu não sei e, se tiver que fazer, às vezes eu não sei o que eu tô fazendo, mas eu sei se tu me disser faz tal voz, eu sei fazer. Então, eu já fiz muita coisa no estúdio que não é primeira voz, que são as outras vozes. Então, o cara dá no piano, faz essa nota aqui, eu escuto e faço. Tenho essa percepção, consigo fazer isso, o que também me ajuda muito. (A8e, p. 4).

O que Adriano aprende no palco também entra no estúdio nas gravações e vice-versa. Em relação ao uso do microfone, ele revela que o posicionamento do microfone nos estúdios era sempre muito alto e que ele ficava com o queixo um pouco para cima. Essa posição pode provocar uma

pequena tensão na região cervical, laríngea e glótica, que na maioria das vezes resulta na produção de sons “estritos”, “rasos”, ou provoca o não alcance de notas agudas. Ao observar sua performance de palco na atualidade, já sabe qual é o movimento do corpo e o posicionamento ideal do microfone para alcançar a produção vocal pretendida nas interpretações, tal como explica:

[...] porque daí tem todo uma expressão; então, eu consigo, uma das coisas, pra afinar, por exemplo, uma nota aguda, eu já uso, antes eu usava o microfone de gravação com uma postura assim. Oh, por mais que ele esteja num ambiente, agora eu já uso um pouco mais baixo e a minha voz direcionada pra baixo. Porque eu, quando tô cantando, cantando em cima do palco olhando para baixo, eu não tô cantando assim [corpo um pouco inclinado]. Quando eu preciso fazer algumas notas agudas que eu não alcanço, eu consigo, e eu me abaixar, isso uma vez tu me ensinou, eu consigo fazer. Então tu tem que pensar em tudo isso na hora de cantar. Então uma vez os caras colocavam um microfone, agora eu mesmo arrumo o microfone, ah, eu vou baixar um pouquinho, então eu baixo, porque eu tô cantando aqui [cabeça inclinada para baixo], oh, não tô cantando aqui [cabeça inclinada para cima], então eu tenho que direcionar, porque eu tô acostumado a cantar, olhando [para baixo], tu tá em cima de um palco, tu tá olhando aqui tu tá cantando aqui, a tua voz, eu não tô cantando assim [olhando para cima], eu canto assim, claro, no baile algumas vezes tu tá cantando, tu tá olhando pra tudo que é lado, mas tu tem que ter (A8e, p. 5).

4.4 ENSAIO COM A BANDA

Como mencionado anteriormente, a formação de Adriano parece estar muito ligada ao palco: ele mesmo conta muito pouco sobre os ensaios com a banda, sobre os ensaios em casa, já que a rotina parece ser muito dinâmica, um contínuo subir e descer do palco.

Adriano começou a tocar em bandas como baixista e logo passou a cantar junto com instrumento. Fez aulas de baixo e estudava cantando e solfejando as escalas. Acredita que essa prática ajudou na afinação de seu canto e compara com as escalas e exercícios que são desenvolvidos nas aulas de técnica vocal.

O baixo trabalha muito em cima do arpejo, os arpejos naturais, vou pegar o violão pra te mostrar, eu aprendi, assim, que eu fazia e que os guitarristas não fazem, até porque eu era cantor, então ele passava uma escala, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, e eu ficava cantando junto, que no contrabaixo é um som encorpado que tu ouve, então vem um som bem aberto direto pro teu ouvido dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó... Eu fazia muito isso com a voz. (A8e, p. 11).

Ser cantor e instrumentista exigia estudo do instrumento e uma sincronização da voz com ele. Adriano conta que às vezes tinha dificuldade de encaixar a voz com o instrumento em função de o baixo ser um instrumento de ritmo.

Eu tinha que tirar a música, eu tirava a música e cantava a letra, tirava o que o baixo fazia, daí eu cantava sozinho, tinha que sincronizar a voz com o contrabaixo. Uma vez, fui tirar uma música, nem me lembro como era, mas era dos Titãs¹²⁹, “Marvin, agora é só você...” e o baixo bem simples, mas tu tocar e cantar são duas coisas, é horrível, tu não vê um cara fazer isso certo, nem eu conseguia fazer certo. Então é difícil, porque é um instrumento de ritmo. (A8e, p. 11-12).

A formação do cantor está na prática de cantar – e Adriano deixa claro que, pelo fato de querer ser cantor, ele sempre cantou junto com as músicas que tocava, não interessando o estilo. O seu ouvido está muito atento à sua voz, e cantar com o instrumento ajudou na afinação, na definição precisa dos intervalos que eram ajustados pelo som do instrumento. Além disso, afirma que tem disciplina e estuda antes de chegar ao ensaio ou ao estúdio: se hoje canta bem, é porque cantou e ensaiou muito.

Como eu sempre cantei e sempre quis ser cantor, então eu sempre estava cantando a música junto, mesmo que fosse uma música bem... uma valsa que fosse, mas eu estava tocando e cantando junto, ensaiando pra hora de fazer o ensaio com a banda, eu precisava estar firme, tanto na voz quanto no contrabaixo. Então eu acho que são várias coisas que eu vejo, não aceito cantar desafinado, tudo é ensaio, uma escala que tu vai fazer, uma escala que é difícil; se tu não ensaiar, tu não consegue fazer direito. (A8e, p. 12).

Quando perguntei a Adriano o que era mais fácil de dominar, o instrumento ou a voz, ele exemplificou da seguinte forma: “Se eu pegar aqui o violão ou se eu me dedicar ao instrumento em seis meses, eu sei que eu tô dominando, eu sei que eu domino o instrumento como eu tô dominando a voz” (A8e, p. 8). Mais uma vez, está muito presente a dedicação e o estudo de forma autodidata, pois ele diz que tem mais domínio vocal do que instrumental, mas que é uma questão de estudo e de ensaio.

Adriano estudou “muito mais contrabaixo do que violão”. Para ele, a guitarra trabalha muito a “formação de acordes, como montar um acorde”, ela não “trabalha a letra, trabalha as escalas”, e o que os guitarristas querem é

¹²⁹ Banda de rock brasileira.

“palhetá”, “eles querem fazer a escala a mil pelo Brasil”. Na visão de Adriano, a “formação de acorde serve pra pegar bem o andar, mas não te dá direção, o acorde só vai servir pra cantar a música”. Já o baixo, tal como estudou, “às vezes não é tanta rapidez, o baixo te pega muito a mão direita, também, que é a parte spiccato que tu tem que tocar mais devagar, curtir o som, sentir o som que tu tá tirando, tu tira o som com a mão, com o dedo, então tu perdia muito tempo” (A8e, p. 11).

A forma como Adriano estudou e percebe o contrabaixo parece ser muito próxima de como percebe a própria voz, buscando timbres, “tirando sons” do instrumento, preocupando-se com a qualidade sonora e dedicando-se a essa busca, mesmo que diga que “perdia tempo”.

Figura 20 – Adriano ao contrabaixo



Fonte: Divulgação/Facebook (2014)

E “qual era a diferença entre tocar e cantar?” (A8e, p. 8). Para ele, “as duas coisas são parecidas, por isso tu tem que botar sentimento. Se tu vai tocar violão, tu tem que botar um sentimento na música, no dedo como se diz”, porém a grande diferença está na manutenção da qualidade sonora da voz e na saúde vocal do cantor. “A diferença é que um instrumento, um violão, por exemplo, quando as cordas estão velhas, estão cansadas, tu troca as cordas e

fica novo. Essa é a diferença, e a voz não, a voz não tem como tu trocar ali uma ‘pecinha’ e botar uma corda nova” (A8e, p. 8).

4.5 TÉCNICA VOCAL

4.5.1 Sobre as Aulas de Técnica Vocal

Afinado eu sou. Não preciso vir aqui pra aprender. Tem gente que precisa aprender a afinar, mas eu não preciso. A professora diz: “Tem que fazer a escala de dó maior”. Isso eu faço em casa com o violão. (A1e, p. 13).

Inúmeras vezes refleti sobre o que desenvolver com o Adriano nas aulas de técnica vocal. O que ele estava buscando? Todas as suas certezas vinculadas à forma autodidata de aprender e às suas experiências profissionais.

Para Adriano “as aulas de técnica vocal ensinaram muito e o trabalho da fono também”. Fez quase um ano de fonoterapia e “bastante aula” onde conseguiu “pegar várias coisas”. Penso que ele percebeu a minha ansiedade quando perguntei, pois logo depois complementou: “de repente na tua visão... o que eu passei, o Adriano não pegou” (A3e, p. 23). Relata que o que mais desenvolveu nas aulas de canto foi a percepção da própria voz:

Uma das coisas que eu aperfeiçoei com a aula de canto foi a percepção de me ouvir. Então eu sei que tô falando aqui, eu tô ouvindo a minha voz. Eu sei como tá a minha voz. Eu sei como ela tá depois do show. Então a percepção é o que se dá. (A3e, p. 23).

Quando estava em processo de gravação do seu CD solo, vários exercícios de aquecimento e orientações de higiene vocal aprendidos, no consultório ou na sala de aula, foram aplicados no caminho até o estúdio:

Quando eu saí de casa, estava rouco. Fui cantando, comi uma maçã pra dar aquela limpada, fui fazendo os exercícios no carro, enquanto dirigia, cantarolando algumas coisas, o rádio ligado... quando tocava uma música, eu cantava um pedacinho... pra chegar lá e vir a voz. (A3e, p. 23).

O que Adriano buscava além da manutenção vocal? Conforme relato anterior, ele apresentou a percepção da própria voz como uma das principais questões desenvolvidas nas aulas de técnica vocal. Penso que essa percepção suscitou a vontade de explorar mais vocalmente, de experimentar novas sonoridades. Mais uma vez, Adriano estava aproveitando e absorvendo novos conhecimentos no espaço em que as aulas aconteciam.

Hoje, como eu te falei, eu queria explorar a minha voz. Se eu fosse cantar hoje outro estilo de música, como é que sairia a minha voz? Eu queria descobrir se ia conseguir chegar aqui hoje e cantar sertanejo, que tem aquele “sotação”, e no outro dia se eu tivesse que vir aqui cantar uma música, sei lá, uma música mais MPB, como seria a minha interpretação? Se eu ia conseguir dividir essa na hora de interpretar. Uma coisa é cantar um sertanejo, outra é cantar música lírica, outra é cantar MPB ou uma música aqui do sul que as mulheres cantam também. Penso se eu ia conseguir dividir e tentar explorar. Ver o que que eu ia conseguir. (A4e, p. 6).

Quase todos os relatos de Adriano remetem a um cantar em muitos espaços. É possível criar a imagem de um sujeito cantante muito reflexivo, muito atento a sua sonoridade, aos espaços nos quais sua voz soa, à reação de quem o escuta.

Cada um tem um sistema, uma maneira, um timbre, um jeito de cantar. Então a necessidade fez com que eu buscasse essas músicas e cantasse. (A1e, p. 10).

4.5.2 Técnica Vocal Intuitiva

Adriano tem um domínio vocal que poderia ser chamado de “técnica intuitiva” (A8e, p. 5). Ele sabe o que fazer com o corpo para alcançar as notas mais agudas, independentemente do ambiente ou da situação. Segundo os relatos, ele aprendeu de “ouvido” no estúdio, nas percepções que tem de sua performance no palco, a partir de sua experiência vocal. Talvez essa afirmação revele que técnica vocal é ter consciência corporal, é conseguir ter domínio corporal para a execução do instrumento voz.

Já a técnica vocal eu tive que eu construir cantando músicas. Aquele velho ditado: “A melhor maneira de aprender a cantar é cantando”. Estudar é o primeiro passo e o segundo é cantar. Não adianta vir aqui na aula e dizer eu vou estudar um ano e então começar a cantar. Não adianta. Se tu não pegar as músicas e cantar, tu não vai aprender. (A1e, p. 13).

Ter uma técnica intuitiva seria como cantar bem e não saber explicar como faz? Explicar como faz em termos técnicos não seria justamente o inverso de como o Adriano aprende novas músicas e aprimora o seu cantar? Não estaria separando o cantar do sujeito cantante?

“Pegar aula” (A8e, p. 6) é uma expressão que Adriano usa quando as pessoas se interessam em fazer aulas de canto. Contudo, da maneira como é composto o relato que segue, novamente as aulas de técnica vocal servem para aprender como faz. Existe uma técnica que pode ser aprendida e dominada; porém, trata-se de uma etapa “pós-cantar cantando”. Primeiro é preciso aprender a cantar para depois “pegar aula”:

Eu tenho um colega que é baixista, mas não canta. Ele vive dizendo: “Eu vou ter que aprender a cantar, tem que pegar umas aulas”. E eu falo: “A melhor maneira de aprender a cantar é cantando. Se tu não começar a cantar, tu não vai aprender”. Também digo isso pra Thais [filha]: “Se tu não começar a cantar, tu não vai aprender, não adianta pegar aula. Não existe professor de canto, existe professor de técnica vocal. (A8e, p. 6).

Dessa forma, a técnica intuitiva é única para cada sujeito cantante e pode ser definida como “a maneira de cantar de cada um”:

É uma técnica que eu mesmo desenvolvi, até um tempo atrás eu não tinha, então a gente vai pegando as coisas pra aperfeiçoar, pra entender, mas a maneira de cantar, cada um tem a sua. (A8e, p. 6).

Ter uma técnica intuitiva e ser autodidata não dispensa orientações e retornos sobre o nosso cantar. Adriano deseja para sua filha o que não teve em sua caminhada profissional, “um ensinamento, uma base” que só obteve depois do adoecimento vocal.

Tu precisa ter a professora pra te dar todo um ensinamento, te dar uma base pra não ficar aprendendo, acertando e errando, depois aparecer com um nódulo, como apareceu em mim. Se eu tivesse o cuidado que eu tenho hoje, talvez isso não tivesse aparecido. É claro, sei que foi por excesso de trabalho, mas, mesmo assim, se alguém tivesse me orientado... Eu nunca me aquecia. Nem sabia o que ia fazer de aquecimento vocal. (A1e, p. 13).

4.5.3 Procedimentos de Uma Técnica Vocal

Perguntei que instrumento poderia ilustrar o funcionamento da voz de Adriano. Por exemplo: “Minha voz funciona assim como tal instrumento”. A sua resposta foi a seguinte:

Como o piano, porque o piano tu pode fazer tudo o que a minha voz faz. O piano pode caminhar junto comigo. É como se fosse uma escala. Eu acho que é como um piano que tu tá ouvindo, como escutar a música do Danoninho. Faz exatamente o que seria cantado. Por isso, até quando tu deu aquelas músicas, aquela vez no Movimento Coral, tinha a letra e tinha a parte escrita, a partitura, as notas. Então, tudo o que a voz faz tu tinha escrito ali. Por isso, acho que é como um piano. Nem tanto como o violão, porque o violão é uma sequência de notas que forma o acorde. E o piano não, o piano tu consegue fazer a nota em si de cada parte da tua voz. Onde a tua voz vai o piano consegue ir atrás, não que no violão tu não consiga, mas com o violão tu trabalha mais um conjunto de notas que forma aquele acorde. Se eu te passar a música, tu vai tirar. Tudo o que eu fizer, tu vai baixar a partitura; tudo o que eu fizer com a voz tu vai conseguir fazer com o piano. Então é como um piano. (A5e, p. 10).

Parece que existe um deslumbramento e uma novidade com as possibilidades musicais e sonoras do piano, dos registros musicais [partituras] das linhas melódicas. Porém, sua resposta não foi associada à fisiologia da voz nem escolheu um instrumento que aproximasse o timbre da voz humana. Refletindo sobre essa minha expectativa, percebo que a frase inicial do parágrafo surge a partir da concepção estereotipada que tenho sobre a fisiologia da voz e a constante aproximação da voz com a produção sonora dos instrumentos musicais.

Adriano escolheu um instrumento que consegue reproduzir o que a sua voz produz. Na verdade, ele inverteu a minha forma de olhar: não é a voz que se aproxima do instrumento; mas é um piano que consegue reproduzir as linhas melódicas que ele canta. O violão continua ocupando o espaço de quem acompanha o cantor. O que se revela nessa fala é a sua concepção de como se aprende a cantar e de como busca o aprimoramento vocal. Para ele, esse processo dificilmente estará desconectado da aprendizagem do repertório.

Respiração: o controle de ar

Adriano não sabe muito bem qual é a diferença entre o trabalho desenvolvido no consultório da fonoaudióloga e o das aulas de técnica vocal,

principalmente quando se refere ao controle de ar e à fisiologia da voz. Expliquei a ele que essas duas áreas precisam andar juntas, pois o corpo que canta é o mesmo que fala, e a técnica vocal utiliza muitos estudos fisiológicos e de saúde vocal que provêm da fonoaudiologia.

No primeiro semestre de 2012, Adriano voltou a fazer fonoterapia e perguntou se a “fono” poderia acompanhar uma aula de técnica. Considerei essa possibilidade muito interessante e proveitosa para o processo de tratamento e compreensão técnica de Adriano, já que aliar esses dois profissionais parece ser o ideal: é quase como trabalhar a voz de Adriano, ou seja, a voz cantada e a voz falada concomitantemente.

Nos comentários sobre o trabalho desenvolvido com a fonoaudióloga, é possível perceber que Adriano estava preocupado com o tempo de sustentação de notas. A perda da resistência e do controle está associada à sua queixa sobre fadiga corporal, a não ter o mesmo “pique”, somada à preocupação de preservar a voz e manter tanto sua potência quanto sua extensão. “Por exemplo, no ‘s’ eu fico vinte segundos, no ‘a’ eu ficava doze, catorze segundos” (A8e, p. 21).

A conversa sobre aspectos técnicos faz emergir a professora de técnica vocal. Não me contive e passei a abordar questões técnicas:

Essa é uma questão de sustentação do diafragma. A fono trabalha muito expansão e elasticidade, enquanto a técnica vocal trabalha a questão de pegar toda essa elasticidade e manter. É isso que vai te dar sustentação da nota em termos de altura, volume. Não pode haver nenhuma tensão, pois pode ter algum escape de ar, qualquer musculatura que tu mexas aqui vai dar um escape de ar. Então, aliar essas duas coisas é o ideal, a técnica vocal busca justamente isso. Por que a gente faz tantos exercícios? Mas tem que fazer com calma e tendo consciência deles, não adianta não saber direito como controlar. (A8e, p. 21).

Muitas questões trazidas por Adriano sobre como gravar, como usar o microfone no palco e nas gravações e como atingir notas agudas são de domínio técnico, as quais também fizeram aparecer a professora de técnica vocal, explicando o que acontece quando se inclina a cabeça para cantar notas agudas: “Isso se explica tecnicamente. Quando tu não alcanças uma nota, tenta cantar com a cabeça um pouco virada para baixo [...]. Daí tu consegues soltar a base da língua e o som vem por cima” (A8e, p. 5).

Em algumas aulas, comentei com Adriano sobre uma questão latente para mim: existe professor de canto ou existe professor de técnica vocal? Adriano já havia expressado o que pensa disso, qual a sua percepção sobre as aulas de técnica vocal e como pensa que se forma um cantor:

Acho que existe professor de técnica vocal, porque é como uma aula de violão: se eu for só uma vez por semana, eu não vou aprender a tocar, não vou aprender a executar. Posso até entender, mas não vou conseguir executar, isto é, se eu venho uma vez por semana numa aula de técnica vocal, também não vou aprender a cantar, porque vou ficar uma hora e pouco cantando... Em uma aula, tenho vinte minutos de aquecimento, depois mais alguns minutos de solfejo em cima do piano e depois vou cantar. Geralmente é assim: no final da aula é que vamos cantar uma música! (A8e, p. 6).

Adriano percebe a fonoterapia como um trabalho mais centrado na emissão da voz falada e trouxe a justificativa da fonoaudióloga sobre o planejamento de tratamento: “A gente vai trabalhar mais a tua parte falada, porque tu falas mais do que canta, e isso vai se refletir no teu cantar” (A8e, p. 20).

Ele não vê muita diferença entre a técnica vocal e a fonoterapia quando a questão é respiração. Nas aulas de técnica vocal, é possível observar que, para muitos alunos que já têm experiência de canto e de palco, ter consciência da respiração diafragmática não é uma tarefa muito simples. Não significa que não tenham ou não utilizem essa respiração para cantar; apenas não sabem como fazer ou não conseguem perceber isso em seu próprio corpo, provavelmente em função das várias automatizações corporais que utilizam sem consciência na execução vocal.

Eu fui em três [professoras de técnica vocal]. Fui em uma técnica, depois fui na outra, e elas me explicaram várias coisas que eu não entendia. Em uma aula que tu fez com o grupo, tu explicou tudo aquilo que elas ficaram explicando um mês e eu não entendia: sentir o abdômen, eu não consegui sentir, eu não sabia sentir e eu senti. Sei que tem um abdômen, o que é. A fono perguntava se eu tava sentindo, e eu dizia que sim, mas não tava não. Bota a mão nas costas, se abaixa, mandava eu deitar pra poder ouvir a respiração. Depois quando eu vi... Agora eu sinto que ele dá a pancada ali dentro, mas antes eu não sentia. Então me ajudou em coisas que nem é mais parte técnica, seria mais parte de fono, a parte que tu fez. (A8e, p. 20).

Adriano teve problema nas pregas vocais e também passou por um problema de afinação, por isso procurou a técnica vocal: “Eu não tinha mais o

domínio de afinação, eu perdi esse domínio” (A8e, p.3). Expliquei para ele: “Isso ocorreu provavelmente porque tu começaste a relaxar a musculatura. Estavas acostumado a cantar tensionando vários músculos que te davam a afinação que tu ouvias e, no momento em que começaste a tirar a tensão, mudou o jeito de cantar e foi preciso reajustar isso, sem tensão” (A8e, p. 20).

Domínio técnico na performance

O que seria o domínio técnico na performance? Saber como mover o corpo para alcançar as notas e sustentar as frases sem comprometer a performance?

Eu me viro de lado, porque não posso virar a cabeça. Então, em cima do palco, tu tem que pensar no corpo de modo geral. (A8e, p. 5).

E como saber a situação da voz, quais são as condições físicas para aquela interpretação, naquela performance, que varia conforme o estado físico do cantor, o local da apresentação, a sonorização da banda? Quando Adriano compara o domínio vocal que tem com o instrumental que perdeu, avalia: “Pra mim, seria mais difícil hoje pegar um instrumento e ter que dominar do que a voz. Ela já tá aqui... o instrumento não” (A8e, p. 9).

A partir de uma afirmação feita por mim de que “a maioria das pessoas que cantam antes tocavam e depois [elas] falam do quanto é mais fácil de dominar a voz, mais fácil de interpretar” (A8e, p. 9), Adriano defende que a voz é mais difícil de dominar: “É, até alguém ter toda essa base, porque ela é mais difícil que o instrumento” (A8e, p. 9). Em relação ao domínio técnico-vocal, Adriano sente-se muito mais à vontade para explorar a e interpretar com a voz, entendendo que tal domínio está vinculado à prática:

Eu uso mais a voz. Tenho dois violões, dois dos melhores violões, mas estão pegando poeira. Ontem de noite eu peguei pra dar uma tocada... Uma das razões foi porque eu não tenho tempo, e outra porque eu não sou mais um instrumentista, eu sou um cantor, eu sou um intérprete, então eu interpreto mais do que toco. (A8e, p. 8).

4.6 CUIDADOS COM A SAÚDE VOCAL

A rotina e o tempo de performance nas apresentações e nos bailes de Adriano são tarefas para um preparador físico – talvez essa seja a real função de um preparador vocal, isto é, preparar fisicamente o cantor para entrar em palco e terminar o tempo de performance como se fosse a melhor de todas, já que, segundo Adriano, cada apresentação é única. Depois do tratamento fonoterápico e das orientações nas aulas de técnica vocal, ele desenvolveu um esquema de aquecimento que se encaixe na rotina de apresentações:

Eu faço três aquecimentos: me alongo, faço respiração, faço “sss” e faço “prrrrrrrrr” e deu. Porque não tem muito tempo, é claro, eu canto algumas coisas, quando eu tô no camarim ou na rua, eu começo a cantar pra já dar uma aquecida, porque às vezes não dá pra aquecer, dependendo dos horários e tudo. Então eu tenho que aquecer assim, achar um ponto certo e dizer: “Beleza, tá pronto!”. (A8e, p. 6)

Sou sempre o último a entrar no show, no clube onde a gente vai tocar, justamente por causa da questão barulho. Às vezes, o camarim não tem porta e, às vezes, tu não consegue nem te aquecer. Então eu faço um aquecimento dentro do carro, dentro do ônibus, onde for, canto uma música pra não entrar com a voz fria, e tu tem que chegar a mil... Não pode nem pensar se tu tá rouco ou não, pensa que tu tem que chegar ali e “quebrar tudo”! (A1e, p. 5).

A importância da percepção vocal vai além de projeção vocal, articulação e afinação. Adriano já conhece um pouco melhor o seu corpo e os aspectos de higiene vocal que influenciam sua produção vocal. Além disso, já calcula o estresse vocal sobre a agenda semanal e a necessidade de cuidados ou descanso. Abreu (2008) aborda a rotina de cantores profissionais chamando a atenção para a necessidade de um acompanhamento técnico ou terapêutico como prevenção.

Em relação à rotina, o autor esclarece: “Quanto mais bem-sucedido na carreira, mais enlouquecedora é a carreira de um cantor profissional” (Abreu, 2008, p. 125). Adriano faz referência aos shows quase diários com duração muito extensa, às constantes entrevistas e apresentações em outros meios de divulgação, às viagens de deslocamento [em seu caso, de ônibus e de carro]. Abreu, por sua vez, menciona aspectos como “variações meteorológicas, más condições ambientais, diferentes tipos de acústica e equipamentos nos locais dos shows, alimentação e sono irregulares” (Abreu, 2008, p. 125).

Quando eu percebo que a voz não vai, eu tomo alguma coisa pra aguentar, eu procuro dormir bem. Por mais que o fim de semana, sábados e domingo sejam os dias que eu mais cuido, digo pra minha mulher e pra minha filha: “Gurias, aqui tá o carro! Se vocês quiserem, podem sair!”. Quando eu tô legal, eu durmo até o meio-dia, daí tô bem, depois eu dou uma cochilada. Se eu cochilar meia hora de tarde, fico bem, isso quando eu percebo que eu tô cansado. Quando eu sei que uma semana vai ser puxada, e às vezes tu pega uns lugares pra tocar que o ambiente é negro, aquela energia pesada, tu sente a energia, eu sou um cara que sinto muito, então chego às vezes sobrecarregado, preciso descansar um pouco melhor. (A8e, p. 9).

Adriano está mais atento às alterações vocais e parece mais preocupado com a manutenção vocal. Por isso, recentemente reiniciou o processo de fonoterapia, tendo em vista prevenir futuras complicações vocais:

Já faz dois anos que eu não faço mais, então eu resolvi procurar, até pela questão que eu acordava de madrugada com a garganta seca e tal, às vezes acordava rouco, então tinha que me aquecer bastante, às vezes, chegava lá na última hora do baile e a minha voz não tava tudo aquilo. (A8e, p. 3).

Adriano ficou sete meses sem cantar em bandas, pois queria investir na carreira solo e estava evitando a “vida” de bailes: “Eu comecei a sentir os reflexos da noite, como o cansaço, por ter ficado sete meses mais na tranquilidade. Agora, com esse pique, eu também tô sentindo isso, eu fico mais cansado, tenho dormido pouco” (A8e, p. 3).

O foco da fonoterapia tem sido o escape de ar que Adriano estava apresentando em algumas palavras e que, comparando com a sustentação que tinha quando terminou o tratamento, diminuiu significativamente. Ele associa tais sintomas ao cansaço físico:

Em algumas palavras, eu solto muito ar; em outras, eu tenho uma extensão que vai longe; em outras, é muito curta, e tem algumas palavras que, quando eu parei de fazer fono, eu tinha uma extensão de vinte segundos, que já tá em doze, onze, diminuiu e gasta. Tem que ver por que diminuiu, não poderia diminuir, parece que eu tava cansado. (A8e, p. 4).

O controle da respiração é a base técnica da execução do canto, sendo o que determina a afinação, a duração das frases, a articulação das palavras e a manutenção vocal, proporcionando um cantar sem tensão, sem atrito nas pregas vocais. Adriano reflete sobre esse controle durante as gravações em estúdio:

Uma pessoa me disse essa semana: “Tenho um lance da técnica vocal que bota uma vela na frente e tu tem que cantar e não pode apagar a vela”. Só me falaram, eu nunca fiz, só ouvi falar, mas posso te dizer: se eu botar uma vela na frente, acho que eu consigo, porque dentro do estúdio tu tem que cuidar a respiração, a quantidade de ar que tu solta. (A8e, p. 4).

No primeiro semestre de 2012, Adriano procurou a fonoterapia como processo preventivo, pois estava percebendo algumas alterações, tanto na voz quanto no corpo, provocadas pelo cansaço. Também menciona um aprimoramento vocal em termos de sustentação de frases e extensão vocal, que está associado à projeção da voz falada com a voz cantada, ou seja, à saúde vocal como um todo. Enfim, o domínio técnico da voz falada acaba refletindo-se na voz cantada.

Eu não precisava fazer [fonoterapia], mas quero ajeitar umas coisas. Por exemplo, quero melhorar a minha extensão, sei que tem músicas que eu vou longe, mas tem músicas que eu fico curtindo, daí é a questão de eu soltar muito ar. Por isso é que eu procurei [fonoterapeuta] de novo. Eu preciso dar uma cuidada, não posso deixar assim de novo. (A8e, p. 20).

O que fez Adriano perder a voz foi o abuso: “alguém me proporcionou esse abuso, eu não abusei da voz por querer” (A8e, p. 18). Quando perdeu a voz, não tinha noção exata do que realmente estava acontecendo, embora soubesse que “alguma coisa tava errada”. Adriano sabe que as alterações e os prejuízos vocais, como o nódulo que teve em uma prega vocal, foram em função da agenda profissional, que geralmente é preenchida pelo empresário que gerencia a banda, mas que não tem ideia de como é ter uma rotina tão intensa:

Foi a agenda. Quando tu tem um empresário que não é músico, quanto mais tocar, mais ele vai faturar, é assim que funciona. E o que me fez perder a voz foi o abuso: eu chegava em casa às seis horas e tinha que estar de pé às onze pra começar a tocar às duas. Foi quando, eu me lembro muito bem, foi num domingo que eu toquei em seis lugares, em um domingo à tarde, uma hora e pouco em cada lugar. Quando eu cheguei no último, que era em Sapiranga, numa véspera de feriado, só saiu o chiado, cerveja, cerveja, cerveja... Ali eu comecei a sentir, os agudos que chegava nas primeiras três, quatro músicas, eu não ia... Percebi que alguma coisa tava errada... (A8e, p. 18).

Quando “perdeu” a voz, Adriano iniciou um processo de fonoterapia cujo foco era eliminar ou diminuir os nódulos sem intervenção cirúrgica. A

fonoterapeuta garantiu que não precisaria de cirurgia, “só que ela não trabalhava com a parte musical”. Adriano gostava muito do trabalho terapêutico e conta que a profissional não tinha pressa, “tirava até minhas dúvidas”. Iniciou o tratamento e a voz “começou a clarear, a limpar de novo. Foi quando eu comecei a ficar com o problema da afinação” (A8e, p. 19).

Adriano não sabe por que teve “problema de afinação” depois da fonoterapia, mas esse foi o principal motivo que o impulsionou a procurar aulas de técnica vocal.

Não sei... acho que foi pelo trabalho da fono [fonoterapia]. Como eu não fazia, nunca tinha feito, eu tinha um nódulo, acho que o maior problema era aquele nódulo, que não surgiu da noite pro dia, isso vem há tempo e agora estourou. Então, eu já tava com esse problema. (A8e, p. 19).

Mais consciente a respeito de como preservar sua saúde vocal e continuar cantando em bandas, Adriano toma alguns cuidados: “Hoje eu não vou tocar em uma banda sozinho, uma banda de baile... Tá, se fosse fazer show, até uma hora e meia, uma hora e quarenta, aí é tranquilo” (A8e, p. 18).

Não ser o único cantor de uma banda com uma rotina de shows muito intensa é uma aprendizagem decorrente do susto que Adriano levou quando foi diagnosticado o nódulo na prega vocal. A solicitação inicial do otorrinolaringologista era um afastamento de trinta dias em repouso vocal absoluto para que ele “ficasse parado sem cantar”. Caso esse tratamento não desse resultado, teria de operar. Adriano conta qual foi a sua reação: “Eu me desesperei, fiquei triste, me preocupei [...] Fui pro quarto e pensei: “E agora? Com disco, com DVD, com todo o trabalho gravado...” (A8e, p. 19).

4.7 PROJETOS DE CARREIRA E PROFISSÃO

4.7.1 Refletindo Sobre a Trajetória

Eu sempre procurei estudar música, eu não tenho muito estudo, mas música eu sempre busquei aperfeiçoar. Agora, fazendo técnica vocal, eu fiz aulas de violão, fiz aulas de contrabaixo, estudei o que eu não consigo fazer no violão, às vezes, pra

cantar em casa ou pra ensaiar, busco o acorde, faço o dedo ir na marra se ele, às vezes, não vai, tem que ir. Então a gente acaba... eu não tive o suporte que muitas pessoas têm... não tive o suporte que hoje a minha filha tem (A4e, p. 14-15).

A realidade atual das possibilidades de aprimoramento musical e vocal é bem diferente de quando começou Adriano a tocar. Foram tempos que ofereceram poucas opções, mas ele se orgulha dessa caminhada e da sua história pessoal:

Eu não tive condições de estudar porque a situação financeira dos meus pais era baixa. Eu trabalhava desde cedo. Com 10 anos, eu já vendia picolé, pastel, engraxava sapato... e não era pra ter alguns trocadinhos pra mim, era pra comprar um lápis, um chinelo. Então a gente aprende a valorizar... (A6e, p. 10).

Na verdade, seu jeito de aprender observando, perguntando e refletindo sobre as suas vivências e experiências, faz parte do sujeito Adriano. Ser ensinado é uma coisa, enquanto aprender é outra. A família educa:

Os meus pais, até por serem praticamente analfabetos, por trabalharem de... Meu pai trabalhou até pouco tempo de servente de pedreiro, minha mãe foi doméstica a vida toda, eles não tinham condições financeiras pra me dar cursos nem o suporte necessário... Minha mãe me ensinou, acho que me educou muito bem, mas muita coisa eu aprendi na rua. Ainda bem que eu aprendi coisas boas. (A4e, p. 14).

O que aprendeu na rua está relacionado às suas conquistas como profissional da música, ou seja, a todas as aprendizagens relacionadas à sua projeção profissional:

Todo o dinheiro que eu ganhei eu sempre investi, porque pra mim nada veio fácil... Então, quando eu comecei a ganhar bem com a música, aquilo era uma realização, e poucos conseguem isso. (A4e, p. 15).

4.7.2 Projetos Futuros

No primeiro semestre de 2012, Adriano gravou um CD solo e só voltou a cantar em banda tendo em vista um salário fixo. Contudo, quer dar continuidade à carreira solo e também se preparar para, no futuro, ter o reconhecimento como cantor. Destaca que as poucas coisas materiais que

adquiriu foi graças à profissão como cantor: “Eu amo música! O pouco que eu tenho foi conseguido com a voz” (A8e, p. 15). Adriano reflete sobre isso:

Então é assim, é todo esse trabalho, que é cansativo, como eu já te falei várias vezes, eu tô me preparando, não quero parar com a música, eu amo, mas eu tenho que me preparar pra começar outro trabalho daqui a um tempo. Voltei a estudar agora pra daqui, sei lá, cinco, seis anos eu já estar em outro trabalho que eu possa ganhar um salário pra me manter e poder fazer música do jeito que eu sempre quis. (A8e, p. 15).

Figura 21 – Adriano – CD Solo



Fonte: Divulgação/Facebook (2012)

Adriano continua cantando em bandas, mas está articulando-se para aliviar a rotina comum de todas as bandas. Na banda atual, ele está planejando “um projeto de divulgação pra abrir mercado em lugares onde a gente não trabalha justamente pra diminuir os bailes durante a semana” (A8e, p. 15). Relata que não é futuro para os músicos, pois os bailes durante a semana, que são menores e pagam menos, prejudicam a performance dos músicos, que já estão cansados em função da agenda. Nos bailes maiores, que acontecem aos

finais de semana, o cachê é maior. Em seu depoimento, ficam claras as condições e a rotina desse trabalho:

Os bailes durante a semana são bons para pagar as despesas [falando como sócio da banda], mas para os músicos não. Tu toca em muito baile e, quando chega no sábado, que é baile bom, que é baile da sociedade, tu já tá cansado, moído, porque já tocou. Eu toco amanhã, eu toco quinta, toco sexta, daí sábado eu toco em baile grande, daí eu vou estar moído. (A8e, p. 15).

Os projetos futuros de Adriano incluem “cantar e fazer música como talento mesmo, não usar pra comércio. É claro, hoje é o meu trabalho, se o negócio estourar e tiver que viver vai ser daquilo que eu fiz” (A8e, p. 16). Para Adriano, não querer mais fazer música “pra comércio” tem um significado: “Se tu tiver que comprar o meu disco, tu vai comprar porque gosta da música que eu gravei” (A8e, p. 15). Demonstra-se, implicitamente, a pressão exercida para produzir os CDs das bandas, que precisam ter as músicas que mais “rodam” nas rádios.

4.7.3 O Mercado Musical: dificuldades e concorrência

Adriano envolve-se com outras funções além do cantar: tem o projeto solo, em que o próprio produtor e promotor, é sócio e cantor principal da atual banda e tem a família: “Ah, eu também quero ver as gurias [esposa e filha de 14 anos], tem tudo isso” (A8e, p. 14).

Trabalhando há mais de 15 anos nesse ramo, Adriano sabe muito sobre divulgação, produção, gravação e administração, o que o transforma em um empreendedor. Ele investe, aposta e continua crescendo em sua profissão de cantor. Porém, fica extremamente irritado com o comércio musical, porque acaba não fazendo o que realmente gosta de fazer, que é cantar.

Apesar de ganhar um bom salário, de viver bem, isso eu quero mudar porque... tem coisa que me deixa enojado, sabe? Os bastidores me enjoam muito, é uma “falcatruagem”, é uma concorrência desleal, é empresário que se mete no negócio de outro, é a desunião desse meio. E não é só o meio das bandas, é no geral. (A8e, p. 15).

Em relação ao surgimento de novas bandas e ao aumento da concorrência, Adriano comenta que esta é desleal, não havendo um trabalho que integre a classe dos músicos de banda:

O que acontece... o fulano saiu da banda, pegou mais três [músicos], pegou um empresário que tem dinheiro, abre uma banda e diz [na rádio]: “Cara, roda nós aí e nós tocamos três festas de graça. Nós montamos o equipamento e tocamos quatro horas de baile pra ti de graça”. A gente toca, mas não bota equipamento. Eu toco uma hora e eles querem, daí tem gente que faz isso aí... (A8e, p. 17).

Essa concorrência, essas rádios, os bastidores, é empresário, é escritório, sabe, de fofoca: o fulano tá quebrando, como é que foi, torcendo pra que o evento do outro vá mal, o outro tá quebrando, não bota mais jeito, é tudo assim, eu não sei... A banda já não é lá mais a mesma; agora, torcer pra que um evento seja fraco, dê errado [...] é assim, então, talvez eu me inclua nisso, porque tu acaba vivendo junto com esses caras, mas eu quero ainda fazer música por talento. (A8e, p. 17).

Fazer música “por talento” parece significar para Adriano dedicar-se à profissão sem se envolver com os problemas de comércio com a música, além das preocupações com o *modus operandi* dos músicos de banda e as dificuldades do mercado musical. Adriano analisa suas condições pessoais para realizar projetos futuros:

Tocar vai ser, mas eu acho que vai ser agora, não adianta daqui a 10, 15 anos eu querer ter esse pique que eu não vou ter. Mas tudo por eu ter começado cedo, então, agora, eu comecei a sentir, principalmente o cansaço, eu não tenho o mesmo pique, percebo isso, eu trabalho com uma gurizada de 20, 22 anos, e eu tenho 32, eu vejo que eles têm um pique que eu já não tenho. É claro, há outros detalhes; quando eles podem, eles dormem o dia todo e eu não consigo. (A8e, p. 17).

Adriano conclui:

Não tenho vontade de tocar baile, viajar, entrar num ônibus e ficar fora. Já passei dessa fase. É claro que, se a necessidade apertar, eu vou, mas tenho muitas outras coisas que eu posso fazer. Não sou um cara burro, sou inteligente, sei trabalhar com a cabeça. Então, se eu puder evitar de tocar baile e puder fazer... se eu tocar um show por mês, tá bom. Pelo menos eu matei minha vontade de tocar, toquei num lugar legal... isso é melhor do que voltar de novo naquela rotina. (A4e, p. 11).

As prioridades para Adriano mudaram: “Fazia 17 anos que eu não sabia o que era um domingo, poder estar em casa domingo, acordar às oito horas, tomar um chimarrão, ir à missa... Sei lá! Fazer o que todo mundo faz” (A4e, p. 11). Ele mesmo reconhece que agora “tem outras prioridades que são muito

mais importantes, muito mais legais, que muitas vezes eu não vivi ou convivi, que é a questão delas duas [esposa e filha]” (A4e, p. 12).

Figura 22 – Adriano em família



Fonte: Próprio Autor (2011)

Hoje Adriano está com mais de 35 anos, e seus relatos continuam revelando que o lugar ocupado pelo canto é muito maior do que aquele ocupado pelo instrumento. Seus relatos continuam dando a impressão de que seu domínio técnico sobre o canto é superior ao do instrumento. Adriano afirma que esse domínio é maior porque ele usa “mais a voz”. Mesmo tendo dois violões, eles estão parados, “pegando poeira”. Não toca por dois motivos: “não tenho tempo” e “não sou instrumentista; sou um cantor, sou um intérprete. Eu interpreto mais do que toco” (A8e, p. 8).

Para além do lugar que o cantar toma na “vida” desse sujeito cantante, Adriano percebe que esse cantar “é a vida” dele:

Então, o canto em si me coloca, nesse sentido, em todos os lugares. Tudo o que eu conquistei foi através do canto. As amizades de 15 anos, as amizades de um ano pra cá, tudo foi por causa do canto. (A3e, p. 19).

5 TRANSVERSALIZANDO

5.1 OS AVESSOS: [AVESSO 1 E 2]

Transversalizar seria o avesso de um bordado em ponto cruz? Seria olhar para o trabalho da bordadeira? Ver seus alinhavos, seus pontos iniciais e amarrações finais de linhas e emendas invisíveis e contínuas? Segundo comentários de bordadeiras que eu conheço, um bom trabalho manual em ponto cruz se vê pelo avesso, avalia-se a trama traçada pelo artesão. Sem a intenção de “descobrir coisas”, esta é uma tarefa de olhar para o que ficou das tramas e dos alinhavos feitos para compor o que foi esboçado e desenhado anteriormente. A composição final da trama e dos alinhavos deste trabalho continua sendo o cantar de cada um.

Averso 1: Um cantar que vai se transformando e transforma o sujeito cantante.

Averso 2: Um cantar que transforma e vai transformando o sujeito cantante.

O que vem antes? O cantar se transforma ou é transformado? Tentar encontrar uma ordem para essa formação contínua é como iniciar um pensamento lógico, com a intenção de organizar um possível método que será capaz de captar como se dá o início da formação do cantar. Penso que a formação do cantar não se “dá”. Não tenho como dar uma formação; posso possibilitá-la ou promovê-la. E, inversamente falando, também não tenho como “pegar” uma formação; eu preciso constituir uma relação, mesmo sem ter consciência disso, do meu cantar com as inúmeras possibilidades e diversos espaços que permitem o permear do meu cantar.

O que poderia ser comum na formação de um sujeito cantante é o tempo, aquele cronometrado por nossos relógios. Não me refiro à relação que cada um de nós tem com o tempo. Esse tempo é o mesmo para ambos os sujeitos desta pesquisa, mas os espaços são outros, as pessoas não são as mesmas, as oportunidades (e a relação com o canto e o tempo) são diferentes. Em síntese, os dois sujeitos cantantes têm um cantar que perpassa infindáveis espaços. E vale lembrar que, nesta pesquisa, tais espaços passaram por alguns filtros: o primeiro envolve o modo como esses cantares foram lembrados e registrados na memória de cada sujeito cantante; o segundo diz respeito aos espaços descritos que foram lembrados e gravados nas entrevistas.

No manejo do material empírico, o cantar foi observado em vários espaços como algo que não ocupa lugar, mas que demanda tempo, ou seja, entre uma canção e outra já estamos com um novo tempo. E é nesse espaço de tempo que o cantor, seduzido pelo próprio cantar, forma e transforma o seu cantar. A formação do cantar está presente em quase todos os momentos preenchidos pelo cantar: ela é um tecido invisível tramado e imperceptível, não ocupa espaço nem tempo, pois acontece no mesmo tempo e espaço do cantar. E é nesse tempo, que parece estar perdido, que se encontram muitos alinhavos invisíveis, muitas apreensões musicais e vocais.

5.1.1 O Canto É Minha Vida: avesso 3

“O canto é minha vida. Eu não me vejo não cantando!”¹³⁰ (Adriano)

O que aconteceria com esses sujeitos cantantes se não pudessem mais soar?¹³¹ Eles soam por onde passam, marcando a sua presença com a sonoridade que produzem. Eles são conhecidos por sua sonoridade e reconhecidos pelo som que emitem.

¹³⁰ Todas as falas apresentadas (de maneira mais fragmentada) são recortes de transcrições que já estão citadas nos capítulos Estudo de Caso 1 e Estudo de Caso 2.

¹³¹ Aqui palavra verbo “soar” está substituindo “cantar” para possibilitar um pouco mais de distanciamento do ato de cantar, pois não me refiro a ele apenas no sentido de emudecer.

O cantar desses sujeitos funde a paixão¹³² pelo que fazem e espontaneidade no fazer. Nem eles nem esta pesquisadora-escritora consegue imaginar Adriano e Renata sem cantar. Isso provocaria um deslocamento desses sujeitos, tirando-os de um lugar que os apresenta e representa.

Penso que a trajetória do cantar dos dois estudos de caso apresenta um pequeno “tropeço”, uma pequena interrupção na emissão vocal, mas não em sua formação. A alteração vocal que ambos sofreram em função do abuso e do mau uso da voz apresenta-se inicialmente como um tropeçar no próprio percurso. É um quase perder o que identifica e, em alguns casos, o que dá sustento ou permite ao sujeito cantante existir em determinado contexto. Sem cantar, esse sujeito deixa de existir e, para sobreviver, terá de inventar outra forma de vibrar, de ser e de se relacionar.

As alterações da sonoridade provocadas pelo uso e “abuso” vocal causaram em ambos certo estranhamento, como se perdessem a espontaneidade¹³³ para cantar, para interpretar, para emitir o som que formaram durante a vida. Desestabilizar essa forma de lidar com a própria voz, e não reconhecê-la nos processos de auto-apreciação, provavelmente provoca um desequilíbrio com dimensão muito individual, mas imensamente proporcional à frase “o canto é minha vida”.

Nesse sentido, o sujeito que canta identifica-se com a sonoridade que emite e com as possibilidades de cantar que já experimentou. Penso que, nesses casos, não existe lugar para retroceder na questão de possibilidades de interpretação e performance, assim como não existe – ou ao menos não deveria existir – na percepção do sujeito cantante a possibilidade de alterar a sua imagem sonora perante o seu ouvinte. De fato, o que o ouvinte espera do cantor é proporcionalmente paralelo e afetado pela autopercepção e autocrítica do próprio sujeito cantante [cantor].

Aquilo que quase perdeu [o cantar] também serviu para refletir sobre qual é o lugar: como cheguei até aqui e como vou adiante? Um tropeço, então, pode ser um momento de reflexão, de pensar sobre a formação, de situar o

¹³² Green (2000) define o *prazer* como uma atitude e um valor dos músicos pop relativamente à música e às capacidades musicais.

¹³³ Para Renata, seria sinônimo de “naturalidade”.

cantar em outro lugar que não seja somente o lugar que o outro valoriza. Pode ser um momento em que o sujeito cantante apropria-se de seu cantar, em que percebe que isso é dele e em que se permite pensar no lugar onde quer que o seu cantar seja colocado. É um momento de repensar muitas coisas antes que se perca por não perceber que existiu uma formação, um investimento, uma aposta e uma construção do cantar que compõe e representa esse sujeito.

De forma inusitada no texto e no processo de escrita desta tese, vou apresentar uma fala de Adriano que não pertence às entrevistas transcritas, mas pertence ao *feedback* da pesquisa que realizei durante o processo de montagem da escrita final, principalmente do capítulo referente ao seu estudo de caso. Adriano comentou que hoje ele consegue escutar a própria voz, que consegue perceber se ela está alterada ou não em função de estresse, alergia ou outros fatores deletérios. Na verdade, ele conhece mais a própria voz e também “se escuta mais”.¹³⁴

Em princípio, essa fala não apresenta nenhuma novidade, além de apontar para a aquisição de novos conhecimentos. Contudo, dela emergem novos questionamentos. Ora, Adriano grava sua voz desde criança, grava seus bailes, grava CDs em estúdio. Como então não escutava a própria voz? Ele escutava a voz gravada, mas não a própria voz? Ele ouvia a sua voz artística, a sua voz de cantor. Acredito que o processo de escutar a própria voz sem gravar está conectado ao apropriar-se da voz, ao entender-se como um sujeito cantante para além de ser cantor e cantar. Tal compreensão pode ter iniciado a parir da reflexão que foi promovida por esta pesquisa sobre o seu fazer como cantor.

Um cantar que faz parte da nossa vida é um cantar que está presente e que se transforma e se forma... Posso pensar que são muitas as “formas”. Na trajetória de cada sujeito, estão incutidas as vivências próprias e únicas, o cantar que é tanto formado por elas quanto forma e transforma o sujeito que canta. Quem sabe, este seja o momento de dizer que o cantar pertence ao sujeito cantante: ele se move e está presente nos espaços pelos quais o sujeito transita e com os quais se relaciona. O que significa o cantar pertencer ao

¹³⁴ Expressão usada por Adriano [estudo de caso 2].

sujeito? Observo essa questão expressa nas palavras da Renata quando diz que cantar, para ela, “é natural”. Sua afirmação também pode remeter à ideia de que isso foi “dado”, mas penso que o principal viés está na relação do sujeito cantante com o próprio canto, com a espontaneidade de se relacionar com o próprio canto.

Relacionando com a prática, é quando o cantor acredita que o cantar pertence ao seu corpo e que ele tem domínio músico-vocal para executar canções que escolhe para compor seu repertório. De maneira análoga, o cantar também pertence ao cantor quando ele busca formas de aprimoramento, quando avalia sua sonoridade a partir da escuta de gravações próprias e quer mudar ou aprimorar a execução e a interpretação das canções. Nos processos de aprendizagem de uma nova canção, seria como apreciar as músicas “com os ouvidos” já pensando na sonoridade da música que será interpretada posteriormente.

O cantar é do sujeito, mas o sujeito estará sempre se relacionando com alguma coisa, com alguém. Similarmente, o cantar que é do sujeito também será transformado por ele através das inúmeras estratégias e maneiras de lidar com a composição cotidiana dessa formação. O cantar no presente que forma e transforma, que formou e se transformou no passado. Um cantar que soará.

Um cantar que soará no futuro? São poucas as passagens das entrevistas transcritas que apresentam uma preparação para um cantar futuro. O cantar situa-se no presente, a formação é contínua, a reflexão dos sujeitos cantantes não está voltada para a construção vocal e técnica de uma sonoridade vocal, porque ela já existe e faz parte da vida deles. A formação do cantar do sujeito cantante está integrada, de maneira quase invisível e despercebida, a um cotidiano rotineiro e inusitado.

O “cantar é minha vida” está repleto de inúmeros significados. É possível listar algumas dessas significações transversas que observei nas falas de Adriano e Renata. O reconhecimento da família, por exemplo, é uma questão que representa o “cantar é minha vida”. Em ambos os estudos, o registro em áudio feito pelos pais apareceu como um processo extremamente relevante na trajetória do cantar, e não somente para uma posterior escuta ou

aprimoramento vocal. Conforme já esbocei no estudo de caso 1, o ato de registrar a voz de uma criança [filhos nos dois casos em questão] pode ser uma forma de dizer “o que você está fazendo é agradável, chama a atenção, e vale ser registrado, guardado e apreciado”. Suponho que nessa experiência estejam as primeiras aprendizagens do cantar na relação com o outro, ou talvez seja o primeiro reconhecimento de um cantar. Gravar a voz, nessa perspectiva, pode significar “você é um sujeito cantante”.

Antes das gravações digitais, eram as fitas cassetes que armazenavam o registro das vozes de Renata e Adriano. Nas décadas de 1980 e 1990, essa era a maneira mais acessível de se fazer uma gravação “caseira” no sentido de gravar a voz em casa por algum familiar. Era um investimento feito tanto para escutar quanto para gravar músicas. Aqui aponto para a imagem de duas crianças que cantam para e com seus pais, que gravam esse momento sonoro: gravam nas fitas magnéticas um cantar que transforma e será transformado, revelando uma voz infantil que é inerente ao desenvolvimento corporal do indivíduo; gravam na memória um cantar atemporal que é uma possibilidade de se relacionar e que vai tanto constituindo quanto formando o sujeito como um sujeito cantante.

Quais são as expectativas? Qual será o futuro desse cantar gravado? É ser “transferido” das fitas magnéticas para uma gravação digital, a fim de não se perder, inclusive do sujeito cantante. Esse cantar gravado permite-lhe continuar cantando!

Essa tenra relação da criança [desta pesquisa] com o cantar aceito e valorizado por quem assiste e/ou interage com ela é uma relação que se repete nos demais espaços, constituindo uma lembrança positiva de um cantar que “posiciona” e “identifica” o sujeito cantante. Renata reconhece: “É uma coisa que eu gosto muito de fazer... eu perco uma característica muito minha... muita gente sabe que eu canto, mas não sabe o meu nome” (R2e, p. 1). Essa fala aponta para o prazer e a espontaneidade que é cantar, ou seja, para o modo como esse sujeito cantante se relaciona com o seu cantar. Também aponta para um cantar que pertence ao sujeito cantante e que o caracteriza. Além disso, trata-se de um cantar que identifica esse sujeito, o qual às vezes é

reconhecido mais por seu cantar do que pelo próprio nome que o identifica na sociedade.

Que identidade é essa? Que lugar é esse que o público a que assiste coloca o cantor? O cantor coloca-se no palco, pois cantar e comunicar-se com o público que assiste às suas apresentações é quase vital, é uma característica sua, é “natural”¹³⁵ e faz parte da sua formação e transformação como sujeito cantante. O modo como cantam e como se formaram está vinculado a esse cantar que faz parte de suas vidas e que não pode ser desvinculado do sujeito cantante.

Se ele sobe no palco e canta por necessidade [sustento], não significa que não terá prazer em fazer. É provável que esse fato gere certa “pressão”¹³⁶ –principalmente no que se refere a ter de agradar ao público, de conquistar o público e a mídia [mercado musical]. Estar no palco e agradar ao público também pode significar ter “sucesso”, ser reconhecido como “artista” e beneficiar-se dessa posição de “cantor de sucesso”, sendo reconhecido como tal. Enfim, ter uma projeção social que lhe permita usufruir desse lugar em que se colocou e em que foi mantido, ou que foi empurrado para cima ou para baixo do palco... da mídia.

5.1.2 Ser ou Não Ser Um(a) Cantor(a): avesso 4

O que muda no cantar do sujeito cantante criança para o sujeito cantante adulto? Se fixarmos o olhar na emissão vocal cantada da Renata aos 3 anos, depois aos 12 anos e hoje aos 24 anos, veremos que em cada etapa sua voz apresentará características vocais diferentes. Também perceberemos que Adriano aos 7 anos, mais tarde aos 13 anos e hoje aos 35 anos soará de forma diferente. O corpo e a sonoridade também mudam. Este parágrafo retoma em parte os conflitos iniciais que emergiram no processo de formação desta pesquisadora-professora em relação à formação do cantar. Da infância

¹³⁵ Referência ao estudo de caso 1.

¹³⁶ Referência ao estudo de caso 2.

para a adolescência e desta para a fase adulta: trata-se uma sequência de processos que formaram e transformaram o cantar.

Sem estagnar¹³⁷ o processo e esquartejar¹³⁸ o sujeito cantante, penso nas experiências que foram transcritas e estão presentes neste texto. Imagino as inúmeras experiências que não foram lembradas pelos entrevistados, as quais situam-se no processo de formação de um cantar e de um sujeito. E é nelas que podemos procurar um “ser ou não ser” cantor.

O que é possível referir sobre essa profissão nos contextos estudados? Na infância dos sujeitos cantantes aqui pesquisados, havia o sonho de ser cantor e existia um cantar experimental, no sentido de exploração vocal e ajustes musicais ou de performance. O palco desde muito cedo e as gravações sempre presentes. Um cantar incentivado e aceito. Um cantar que formava os sujeitos.

Na adolescência, havia um cantar que buscava espaço, que explorava palcos, que imitava seus ídolos e que começava a disputar lugar entre as escolhas profissionais. Hoje, na idade adulta, há um cantar que perpassa essas experiências e tantas outras para além do cantar. Ambos são cantores profissionais.¹³⁹ Entretanto, o canto como profissão mistura-se outras áreas de atuação profissional. Nessas escolhas está estampada a paisagem do mercado musical¹⁴⁰, restando a seguinte questão: o que existe nesse contexto que leva profissionais como Renata e Adriano a vacilar entre “ser ou não ser”?

¹³⁷ Como se existisse uma possibilidade de “parar” o processo de formação para investigar a aprendizagem e as formas de envolvimento com o cantar.

¹³⁸ Alusão feita à representação usual dos órgãos envolvidos na produção vocal que são apresentados nos métodos de técnica vocal.

¹³⁹ O conceito de cantor profissional aproxima-se da ideia de Travassos (1999), que compreende que o músico profissional não é somente “aquele que exerce atividades remuneradas, mas também aquele cuja prática, independentemente da geração de renda, se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da performance propriamente dita), ou de passatempo (que dispensa público e uma situação de performance formalizada). Assim, um indivíduo ou grupo que procura aproveitar todas as oportunidades de apresentação pública, sem ganho financeiro imediato, faz música profissionalmente, sobretudo se elas contribuem para tornar conhecidos seu nome e seu trabalho (op. cit., p. 124).

¹⁴⁰ Para Trotta (2005, p. 181), a maior parte das músicas “que ouvimos são disponibilizadas para consumo através de um mercado musical que ao mesmo tempo promove sua circulação e organiza as ofertas de produtos musicais através de um sistema classificatório. A divisão do universo musical em gêneros organiza o consumo deste produto e estabelece hierarquias, fornecendo chaves para seu uso, interpretação e para a circulação de sentidos pela sociedade”.

Adriano apresenta uma trajetória ao longo da qual, por um bom tempo de sua vida, conseguiu manter a música como profissão, inicialmente como instrumentista e cantor e depois como cantor. O sustento da família, as aquisições materiais e os investimentos profissionais eram mantidos com o seu fazer como cantor de baile. Fez sucesso e “emplacou” nas rádios como cantor e instrumentista de bandas, mas várias questões desestabilizam essa posição. Por exemplo, o cantor de baile, segundo Adriano, está vinculado a uma banda que tem um empresário que investe e administra os contratos. O cantor e os demais instrumentistas ou técnicos recebem um salário fixo para atender todas as apresentações previstas nos contratos acordados pelo empresário.

Portanto, o empresário tentará fechar a maior quantidade possível de contratos almejando lucro para a sua empresa: “Foi a agenda, quando tu tem um empresário que não é músico, quanto mais tocar, mais ele vai faturar, é assim que funciona, e o que me fez perder a voz foi o abuso”. Essa dura realidade resulta em uma sobrecarga de apresentações, principalmente para o cantor, que não tem como opção trocar as pregas vocais quando estas estiverem “gastas” ou doentes. Essas questões estão presentes no estudo de caso 2: a rotina das bandas de baile configura-se em um espaço de trabalho insalubre e pouco valorizado. Além disso, é preciso levar em conta a contínua transformação (Herschmann, 2007) da indústria¹⁴¹ e do mercado musical nesse contexto.

As impressões descritas acima foram relatadas por Adriano, que tem uma visão ampla dessa profissão: “aprendi na rua” e “sou um cara vivido” são expressões que utiliza para falar das agruras da vida de cantor de baile. Em função disso, passou por um processo de troca de bandas com propostas que valorizavam mais os músicos e o trabalho do cantor; foi sócio de uma das bandas na tentativa de colocar em prática o que aprendeu e o que percebia em relação à profissão de músico e à projeção das bandas de baile, entre outras experiências. Ele cansou desse fazer, e nem mesmo um bom salário o manteve nessa profissão, já que passou a valorizar outras prioridades que

¹⁴¹ Segundo Hermman (2007, p. 71), “a trajetória da indústria da música é marcada por mudanças que estão relacionadas com a intensificação do processo de globalização e também com a intensa presença das novas tecnologias de informação e comunicação”.

havia ficado de lado. O cantar provedor, rotineiro e isolado perde, então, o seu encanto.

O tropeço “adolecimento vocal” aparece mais uma vez como um momento de reflexão acerca do lugar do cantar e do sujeito cantante. Nessa parada obrigatória, penso que teve início o projeto solo *Adriano Vidal*, representando um olhar para si, uma vontade de não “ter patrão”.¹⁴² Ser um cantor e alcançar essa projeção, mesmo que para isso tivesse de fazer outra coisa para manter a família e o “padrão de vida” que conquistou como cantor de baile.

Renata fala da opção pelo canto como profissão quando se refere à possível perda vocal em função do trabalho como professora: “Se eu tivesse que escolher entre cantar e fazer outra coisa, eu escolheria cantar” (R2e, p. 1). Contudo, ela não apresenta seu fazer como cantora em uma perspectiva profissional como modo de se manter e de dar sustento financeiro. Canta por cachê, apresenta-se por contratos, mas tem seu emprego fixo como professora de uma instituição de ensino particular. Em um comentário recente, que também ocorreu durante uma visita de retorno da pesquisa, ela revelou que até pensava em ser uma cantora de sucesso e que “achava legal” se desse certo. O que Renata não consegue imaginar, no entanto, é a sobrecarga e a rotina dessa profissão, referindo-se à vida profissional de pessoas às quais assiste e acompanha.

Afinal, que profissão¹⁴³ é essa que não sustenta? Falando assim, entra-se em um discurso de senso comum, o qual aparece de certo modo nas narrativas. Para citar um breve trecho da fala de Adriano: “Eu já tocava. Estudava e fazia uns bailezinhos... Só que sábado de manhã tinha que trabalhar”. Pode ser compreensível que um menino de 13 anos que tocava na noite não considerasse esse fazer como um trabalho ou profissão. Apesar disso, penso que ele apenas estava repetindo como a profissão de músico era vista naquele contexto: [...] Tu vai ter que escolher: ou tu segue a tua vida, que

¹⁴² Expressão usada por Adriano [estudo de caso 2].

¹⁴³ Drummond (2011, p. 93) destaca em sua pesquisa com cantores populares que muitos dos participantes do estudo assinalaram a questão da “falta de reconhecimento da profissão e do profissional [...] é comum a ocorrência de situações nas quais a atividade profissional de cantor não é vista como trabalho formal, mas como hobby ou diversão”.

tu quer cantar, ou se dedica ao trabalho aqui [fala da dona da lotérica onde Adriano trabalhava]. Tu vai ter o que precisar pra estudar e ser uma pessoa bem-sucedida [...] a gente vai te dar, mas é tu que vai escolher” (A1e, p. 7).

O pai também não concordava com essa escolha em função da percepção negativa que tinha acerca da profissão de músico e, principalmente, acerca do que conhecia sobre a vida desses profissionais. Para o pai, ser músico não é “na brincadeira e na farrá”. Por isso, aconselhava: “Se você quer ser músico, seja profissional [...]”. E Adriano esclarece: “[...] porque ele tinha muito medo disso, de bebida [...] e mulher” (A6e, p. 10).

Ser músico poderia ser apenas uma questão de escolha. No entanto, o que está implícito na articulação dessas falas é que tal escolha não representava um futuro profissional de acordo com as concepções sociais em que Adriano estava inserido. É quase como se ele estivesse não aproveitando uma oportunidade profissional. Apesar de todas as opiniões contrárias, ele escolheu ser músico.

Outro aspecto que aparece nos relatos refere-se ao gênero musical. No estudo de caso 1, um transcrito revela que a mãe de Renata prefere que a filha seja uma cantora que se apresente com uma orquestra em vez de ser uma cantora que canta numa banda de música popular. Revela-se assim, mesmo que implicitamente, um nível¹⁴⁴ de valoração dos gêneros musicais.

5.1.3 Ter ou Não Ter Curso Superior: avesso 5

“Não tive um curso superior pra conseguir as coisas, mas eu tenho o curso da vida.” (Adriano)

Ao longo da tese, tentei evitar o uso dos termos educação formal e informal. Todavia, para ampliar a discussão, penso que, neste trecho

¹⁴⁴ Trotta (2005) afirma: “As classificações musicais são hierarquizadas através de julgamentos e processos de valoração simbólica, nesse caso associada não apenas à atribuição de determinados indivíduos dotados de certo prestígio e poder para tal, mas também através da utilização de alguns elementos musicais legitimados e ao seu tipo de uso social” (op. cit., p. 187).

“transverso” da leitura dos dados, recorrer a eles poderia ser uma das possíveis opções. Green (2000) define a educação musical formal como sistemas complexos desenvolvidos por muitas sociedades. Paralelamente a isso, “existem em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais”, que são as “práticas da aprendizagem informal de música” (op.cit., p. 65).

A tentativa de definir educação formal e informal pode conter um teor de classificação e valoração sobre os locais onde os processos de aprendizagens acontecem. Na formação do cantar analisada nesta pesquisa, é como se aprimorar o cantar em uma aula de técnica vocal tivesse mais validade profissional e pessoal [o próprio sujeito cantante] do que a formação do cantar descrita nos dois estudos de caso.

Na análise das transcrições das entrevistas, formal e informal aparecem mais como acadêmico e não acadêmico. Percebo que essa tendência a situar a formação para além do palco, dos ensaios e dos demais espaços não formais está vinculada à participação dos sujeitos cantantes nesta pesquisa. O diálogo entre eles e a pesquisadora sobre formação vocal estava vinculado às escolas de música, aos espaços de formação oferecidos pela universidade [cursos de extensão, graduação] e à participação nesta pesquisa de doutoramento [pós-graduação].

Trava-se o duelo entre formação acadêmica e não acadêmica, uma questão que amplia o olhar para além da graduação em música. A formação acadêmica de que Renata e Adriano falam é uma formação necessária para a ampliação das possibilidades profissionais *de modo geral*.¹⁴⁵ O que a formação acadêmica em música – canto ou instrumento – mudaria ou acrescentaria em termos profissionais no seu fazer como cantores? Essa formação mudaria o cantar de Renata ou de Adriano no palco? Penso que a principal pergunta que eles fariam hoje seria: “Para quê?”.

Hoje, tal resposta está vinculada à trajetória de cada um dos sujeitos cantantes, às opções profissionais e pessoais, que quase sempre estão relacionadas à qualidade de vida e família. No “curso da vida”, ambos

¹⁴⁵ Grifo da pesquisadora.

aprenderam a cantar e a reconhecer o lugar do próprio cantar. Adriano menciona os lugares onde trabalhou e aquilo que conseguiu apreender para compor e “ser cantor”, ou seja, em quase todas as experiências relatadas por ele o cantar está presente. Ele era um atendente da agência lotérica que queria ser cantor; ele era um auxiliar de escritório de advocacia que queria ser cantor. Na verdade, todos os alinhavos feitos por ele, em quase todos os espaços, tinham a intenção de completar o esboço que começou a traçar com o microfone em punho e o [gravador] National do pai rodando músicas que a família apreciava.

Essas respostas e perguntas são temporais: em cada fase da vida dos sujeitos cantantes, elas provavelmente seriam respondidas de maneiras diferentes. E a formação acadêmica poderia fazer parte da formação do cantar, estando agregada às suas performances. No estudo de caso 2, vem à tona a falta de recursos financeiros, o que impossibilitou a participação de Adriano em cursos de aprimoramento instrumental. Não ter aulas de instrumento assistidas não impediu a formação músico-vocal de Adriano, embora ele mesmo reconheça que a possibilidade de ter esse acompanhamento aceleraria seu processo de aprendizagem instrumental. Adriano reconhece a importância de poder usufruir de uma educação formal de música integrada às suas experiências e à sua formação músico-vocal no cotidiano.¹⁴⁶

Essas questões permearam outras trilhas da trajetória do estudo de caso 1, apesar de Renata ter tido uma educação musical formal contínua em escola de música. A formação do cantar impressa em sua trajetória implica outros espaços e outras formas de se relacionar com o seu cantar. Renata teve a oportunidade de integrar uma educação formal de música com as inúmeras experiências músicos-vocais de sua trajetória. Por isso, ela pôde cogitar a possibilidade de experimentar um processo seletivo para ingressar no curso de Música na UFRGS. Embora não tenha sido aprovada, isso poderia ter sido uma questão de estudo e tempo.

¹⁴⁶ Para aprofundamento dessa temática, ver Santos (2013). Os resultados desta pesquisa contribuem para a ampliação do olhar sobre os ingressos do bacharelado em música popular e suas experiências para além do âmbito acadêmico.

Penso que devemos olhar para a impressão que ela relatou na entrevista, concluindo: “Não é isso que eu quero” (R1e, p. 4). Renata percebeu que não tinha espaço na academia para o seu fazer musical. Este talvez seja o principal sentido que sua frase possa transmitir. Ela não parou de tocar, de cantar ou de dar aulas de música em função dessa não continuidade formativa. Renata é graduada em Letras e professora de música, língua portuguesa e inglesa e cantora. A formação acadêmica em Letras possibilitou-lhe ter um emprego que sustenta, integra e valoriza seu fazer musical e vocal, sem impedi-la de cantar e de ser uma cantora profissional.

No processo de construção dos dois estudos de caso, são poucas as questões aparentes que se aproximam dos dois pesquisados. De fato, a mais evidente, que provocava certo olhar diferenciado no início da pesquisa, é o cantar. Ambos cantam, ambos gostam de fazer isso, nenhum deles conseguiria parar de cantar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Detenho-me a escrever o último capítulo desta tese. Mesmo tropeçando e deixando espaços em branco, fui tecendo, colando, recortando, alinhavando, trocando e compondo a trajetória desta pesquisa que soa e ressoa em todos os lugares: a formação do cantar.

Este capítulo tem a intenção de perpassar o espaço de tempo da trajetória desta pesquisa: cronologicamente, é como imaginar que a introdução foi escrita no primeiro semestre de 2010 e que estas considerações foram escritas no segundo semestre de 2014. Isso, contudo, não ocorreu desta forma: elas têm poucos e muitos dias de diferença, foram escritas e reescritas em períodos diversos, ou no mesmo dia em arquivos expostos lado a lado. Tenho certeza se as palavras impressas não conseguiram contar tudo. De todo modo, ilustram organizadamente o que desvelei em nove semestres. Questionei, questionei e questionei. Fui questionada pelos dados empíricos. Fui me formando e me transformando em pesquisadora. Conduzi em alguns momentos conduzi e fui conduzida em muitos outros.

6.1 PARADA OBRIGATÓRIA: REFLEXÕES E ALGUMAS CONCLUSÕES

O que escrevo neste momento iniciou com as leituras e reflexões sobre a formação do pesquisador. Muitas horas evaporaram no meu conflito entre ser professora-pesquisadora e cantora-pesquisadora. Ao descrever e categorizar as entrevistas, fui percebendo que ser professora-pesquisadora dificultou

minha escuta, sobretudo nas primeiras coletas. Eu falava demais e não parava para escutar; conceitualmente falando, eu estava em uma fase autocentrada.

Acredito que essa fase reflete-se na minha escrita inicial, nos primeiros textos produzidos [que aqui permaneceram poucos trechos] e na minha exagerada preocupação de definir o que a princípio, para mim, não é passível de uma única definição: o cantar. Talvez o fato de ser professora de técnica vocal significava que eu já sabia como se dava a formação do cantar, isto é, as hipóteses e crenças, mais sequenciais e lineares, que tinha a respeito de como acontece a “construção do cantar” não permitiram um olhar mais panorâmico e móvel sobre os dados que estava coletando. Descobri que eu estava em formação, que eu tinha de aprender como e para onde olhar.

Como cantora-pesquisadora, penso que minhas crenças estavam justamente na definição do cantar, já que eu julgava saber o que era o cantar e por que eu canto. Foi uma fase que escutava somente a minha própria voz. Em um momento pensei que, se eu conseguisse definir o cantar, saberia como se dá a sua formação. Fui ingênua e medrosa, pois tinha medo de me afogar com os dados coletados, tinha medo da imersão no campo empírico. No princípio, eu não sabia como olhar o cantar, por isso precisava definir o foco da pesquisa. A definição por um tema, que parece muito amplo “como se dá a formação do cantar no cotidiano”, foi delimitada e redefinida em campo e passou a integrar a composição do texto através da reflexão sobre um “cantar que se forma e se transforma”, pois a ideia de uma formação no cotidiano ainda tinha resquícios muito fortes de uma construção do cantar.

Refletir sobre “o cantar que se forma e se transforma” e optar por essa ideia como título no processo de qualificação da pesquisa, durante o segundo semestre de 2012, serviu para revelar o desassossego desta professora-pesquisadora com hipóteses desfeitas e com a possibilidade de trabalhar sem hipóteses. Sei que minha escrita contém vários conflitos no que se refere à definição do cantar como ação, bem como à dificuldade de escrever e dar corpo a essa voz que eu não conseguia “pegar”. Nesse período, eu assistia ao cantar e continuava solitária somente com minhas perguntas. Eu assistia ao que julgava já estar pronto, porém não conseguia ver as aprendizagens que aconteciam para além das aulas de técnica vocal.

Os dois casos selecionados poderiam falar muito, embora mais cantassem do que falassem, e as palavras da canção pouco me diziam. Eles estavam preocupados com o som que emitiam e pouco falavam. Estavam muito preocupados com o desgaste vocal e então se calavam. Essa descrição não é para dizer que os sujeitos apresentaram dificuldades ou dificultaram o processo. É para dar uma ideia sobre os conflitos e as encruzilhadas com as quais se deparou a pesquisadora na definição do método, de seus desdobramentos para a coleta de dados e de sua posterior análise.

6.2 FORMAÇÃO COMO PESQUISADORA

6.2.1 O Tempo do Pesquisador

Quando iniciei minha pesquisa, fiquei deslumbrada com vários textos de metodologia de pesquisa e escrita em ciências humanas (BIANCHETTI e MACHADO, 2006; BIANCHETTI e MEKSENAS, 2008; MILLS, 1982; OLIVEIRA, 2001) Essa leitura aproximou a escolha do tema de pesquisa à minha história de vida, razão pela qual fui literalmente seduzida. Porém, em vários momentos, ao lembrar que minha vida é permeada pelo cantar e que muitas questões ainda estão latentes no meu fazer como cantora, professora e apreciadora de cantares, vacilei pensando que isso não seria muito salutar. Meu olhar embaçou muitas vezes, assim como minha escrita travou outras tantas.

Aos poucos, perdendo o medo e conhecendo um pouco mais as nuances de uma pesquisa qualitativa, fui percebendo que a curiosidade investigativa e criativa sobre um tema presente na minha vida seria a mola propulsora de minha formação como pesquisadora, fomentando o interesse em desvelar uma ação presente e fugidia. Nessa reflexão, fui acolhida pela colocação de Giddens (2000, p. 12) quando diz que o problema sociológico “torna-se mais complicado pelo fato de os sociólogos pertencerem ao mundo que investigam: eles adotam as mesmas rotinas diárias para levar a vida e agir

e interagir deliberadamente com as pessoas e as instituições que são objeto de seu estudo”.

Eu queria ser um “artesão intelectual” (Mills, 1982). Para proceder como tal, Oliveira (2001, p. 18-19) apresenta resumidamente alguns aspectos relevantes relatados por Mills: a relação entre o tema de pesquisa e a biografia do pesquisador; a importância de coligir anotações em arquivos; os cuidados com o levantamento de dados e a produção de novas fontes; a importância de exercitar a imaginação criadora; a atenção como linguagem, recusando-se a afetação e o hermetismo; a reabilitação da pesquisa como prática artesanalmente construída.

Deparava-me, então, com um desafio: para fazer tudo isso, eu teria um árduo percurso de adaptação e sensibilização. Eu estava visitando outros territórios e áreas de conhecimento. No entanto, pensando para além das delimitações das áreas de conhecimento, naquele momento eu estava mais preocupada em encontrar coragem para desafiar esse novo jeito de olhar: eu estava com medo da academia, não sabia se tinha espaço para o meu pensamento, para a criação sobre questões que já estão dadas ou que poderiam ser metodologicamente encontradas e aplicadas. Não sei se inventei alguma coisa; talvez tenha apenas trocado de ordem ou lugar, mas exercitei muito o meu olhar, refleti muito sobre como olharia para o sujeito que canta e emite um som que eu não posso pegar ou seguir – sons que se perdem.

Nas leituras que poderiam auxiliar essa construção teórico-metodológica, eu me identifiquei com esta afirmação de Giddens (2000, p. 12):

Os “objetos” da investigação sociológica – aquilo que as pessoas dizem e fazem, aquilo em que acreditam e aquilo que desejam, como elas constroem instituições e interagem entre si – são distintos dos objetos de ciências naturais [...] na medida em que as ações e interações das pessoas, bem como suas crenças e desejos, constituem um aspecto essencial do mundo que o sociólogo investiga.

Às vezes, penso que, por cantar e por ter minha vida efetivamente ligada ao cantar, em alguns momentos transformei esse objeto de estudo em um gigante complexo quase inatingível. Quando direcionava o olhar para alguém que está cantando, eu não sabia se fechava os olhos para escutar a voz, ou se abria os olhos para ver o corpo que estava emitindo aquele som.

Hoje, de olhos abertos, vejo um corpo que – intuitivamente ou não – tem controle sobre os sons que emite, tem uma boca que articula os sons, tem um sujeito que concebe a canção e também a interpreta. De olhos fechados, consigo seguir esse som, escuto mais, imagino o corpo reproduzindo e a maneira como o sujeito reproduz esse som. Parece não haver muita diferença, de olhos abertos ou fechados, entre um jeito e outro.

Contudo, tenho a sensação de que consigo ver mais de olhos fechados, pois tento ouvir sem formatar. Mesmo formatando e definindo as características físicas do som emitido, crio um espaço para além das propriedades do som e características musicológicas da canção. Ouço um sujeito cantante. E é nesse processo que o cantar toma corpo. Estou apenas exemplificando uma das reflexões que fiz sobre como agimos e nos relacionamos com o objeto que estamos pesquisando: penso que é uma forma de construir técnicas de coletas de dados que se adaptem mais ao meu objeto de estudo. Sei que não me tornei uma exímia artesã, mas criei alguns artefatos. Muito mais do que ousar, pude refletir, e esse constante processo de construção do pesquisador impulsionou-me a uma escrita por vezes bastante autobiográfica.

Outra questão que me ocupou algum tempo era meu conflito em relação ao tema que havia escolhido: o tema em si continuava a me seduzir, mas a escolha metodológica (estudo de caso) inquietava-me, porque ficava pensando sobre a utilidade do meu trabalho, sobre a generalização das minhas análises e reflexões. Hoje estou mais tranquila, pois percebi que isso estava mais ligado ao meu pensamento de pesquisadora iniciante e professora reflexiva. Explico: queria abraçar o universo do cantar com meus tímidos braços de pesquisadora, mas ainda estava muito centrada nos processos de ensino-aprendizagem do canto como professora.

6.2.2 Cantora Pesquisadora

Pesquisar sobre a formação do cantar é uma constante reflexão sobre a própria formação. Como mencionei algumas vezes, confunde o pesquisador, colocando-o em constante conflito com suas teorias e experiências; ao mesmo

tempo, porém, aproxima e mostra que o cantar está em todos os espaços e manifesta-se de incontáveis formas – formas únicas que revelam os sujeitos cantantes, que trazem à tona nossa capacidade plural de reproduzir sons e cantar, nossa singular característica humana de ter uma única voz, uma única identidade vocal.

Tratar da formação do cantar utilizando o método de pesquisa de estudo de caso é uma maneira de manter o olhar nesse princípio de alteridade nas escolhas que cada indivíduo faz para se expressar. Estive imersa nos dados coletados e rodeada de autores que tratam da voz cantada e falada. Alinhei as categorias criadas a partir dos relatos coletados nas entrevistas. Organizei e reorganizei minhas reflexões, minhas leituras e minha coleta.

Foi constante meu questionamento sobre o que Adriano e Renata buscam nas aulas de técnica vocal: ambos já vêm com um “jeito” de cantar, com uma sonoridade. Eles já cantam e querem, de fato, aprimorar o seu cantar, aprender a preservar a voz que têm. Porém, não querem mudar a sonoridade que os representa e identifica. Essas reflexões desestabilizam meu olhar sobre os métodos de canto, as definições sobre o cantar e a função do professor de técnica vocal.

A forma como Adriano domina e aprimora sua voz demonstra que ouvir, avaliar e repetir a própria voz, reproduzida através dos processos de gravação, são ações que compõem e acompanham a sua trajetória de formação. A crítica sobre o seu cantar foi implementada a partir da apreciação de sua voz registrada e reproduzida. Em outras palavras, um fazer aprendido na prática, principalmente nos estúdios de gravação, no processo de produção de CDs e nos palcos, cantando e animando bailes.

Renata apresenta sua formação vocal e instrumental quase sempre acompanhada por professores, mostrando que existe uma diferença entre cantar e tocar em público, sentindo-se muito mais à vontade para cantar. Lembra ainda seus sentimentos sobre as aulas de canto e piano, a maneira como se relacionava com esses espaços de aprendizagem, sobretudo no que se refere ao estudo e aos ensaios. Ela fala do apoio e do acompanhamento da família ao longo de sua formação musical.

A escolha metodológica por dois estudos de caso não teve a intenção nem a pretensão de estabelecer comparações entre eles. A trajetória desses dois sujeitos cantantes, contada por esta pesquisadora-escritora, serviu para unir seus cantares únicos em espaços múltiplos. Constituiu-se na tentativa de compreender como esses dois sujeitos cantantes aprendem, transformam e transforma-se nos mais diversos espaços em que o cantar ecoa. Essa maneira de analisar as experiências e o cantar que os constitui como sujeitos cantantes e como “ser social” está ancorada na discussão da música como um fato social e suas relações com a educação musical (SOUZA, 2004). Como seres sociais, os sujeitos cantantes “constroem-se nas vivências e nas experiências sociais em diferentes lugares, em casa, na igreja, nos bairros, escolas, e são construídos como sujeitos diferentes e diferenciados, no seu tempo-espaço” (SOUZA, 2004, p. 10).

6.2.3 Professora Pesquisadora

As experiências que antecedem a escolha do tema e a formação do pesquisador sobre uma metodologia – afinada com a sua intenção investigativa – é que permitem uma relação de desvelamento da formação do cantar sem a necessidade de calar o sujeito cantante. Assim, o tema de pesquisa envolverá o pesquisador se a metodologia não for engessada, se o olhar do pesquisador permitir que o tema o envolva. Nesse processo, fui envolvida pela formação do cantar através do olhar, um olhar sem a intenção de dominar e decifrar.

Desvelar o tema de pesquisa não conota uma relação de supremacia do pesquisador sobre o seu objeto de pesquisa, mas uma relação de igual importância e interesse, deixando circular livremente os olhares e os cantares. A convivência com os entrevistados afetou e modificou o meu fazer como professora, o meu olhar como pesquisadora, a minha postura como cantora e a minha criatividade como escritora.

Mesmo com a pesquisa concluída, ainda permanece a dúvida: a formação de um pesquisador estaria na escolha e aquisição de uma lente multifocal? Refletindo sobre o que experimentei ao longo desta pesquisa, eu

não investiria nessa aquisição, pois ser míope é uma característica que permite um “vaguear” entre, sobre, sob os territórios do campo de pesquisa. É como escutar um cantar de olhos fechados e deixar o pensamento permear o som que se compõe para além do que escutamos. O cantar conduz o pesquisador flutuante, o que é diferente de um cantar sendo observado por um pesquisador enraizado.

Por ser uma professora reflexiva, antes de aprofundar meus saberes sobre pesquisa qualitativa, eu pensava que era muito parecido dar aula e pesquisar. Todavia, o campo e a realidade do pesquisador levaram-me a ter muito mais cuidado com o que tanto falava e doutrinava para meus alunos. Minhas certezas amoleceram, minha língua relaxou e comecei a aguçar meus ouvidos. Eu não queria mais escutar a precisão dos intervalos ou a manutenção rítmica da música. Eu queria ouvir a canção que eles já cantavam, eu queria perseguir o cantar desses sujeitos que me mostravam que havia outras formas de aprender a cantar, mesmo sem saber que estavam aprendendo. O que importava era cantar.

Como professora de canto, meu interesse volta-se principalmente para os aspectos fisiológicos da execução vocal e para a compreensão musical; o repertório é executado, mas minha principal atenção não recai sobre a música, e sim sobre a maneira como a voz é emitida. O foco das aulas de canto está na forma como o cantor utiliza seu corpo para emissão vocal; que mecanismos musicais e técnicos utiliza para executar e interpretar a música – e, além disso, no acompanhamento dos processos de desenvolvimento do cantar, visando a propor atividades que dessem continuidade ao aprimoramento vocal e musical do aluno cantor. Portanto, ao fazer novamente uma retrospectiva da minha trajetória como pesquisadora, parece óbvio dizer que encontrei dificuldade de desprendimento dos conceitos músico-vocais e técnicos, o que provocou uma lentidão no processo de compreensão sobre a investigação e uma barreira na ampliação da minha escuta para além dos sons que estava escutando.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Mills. Numa cena, o que existe por trás da cena. Às vezes, não conseguimos olhar a cena, como olhar além. Descobrir pontos de? que às vezes pensamos que não tem nada a ver, ser cético. Wright Mills “a imaginação sociológica” (anotação bloco vermelho, 05/09/2011).

Apreendi a escutar com os estudos de caso 1 e 2. Parei então de me debater porque, em suas histórias sobre o próprio cantar de um ponto de vista atemporal, os sujeitos cantantes demonstram que a aprendizagem é social e que não é possível separar as suas experiências.

Pensando como professora e refletindo sobre as experiências contadas e significadas pela Renata e também pelo Adriano, vejo que eles não apresentam uma sequencia linear, no que se refere aos métodos de ensino da técnica vocal, que geralmente conhecemos e desenvolvemos em sala de aula. Este “descompasso” ocorre porque estes cantores podem estar no meio, no fim ou no começo de um processo de aprimoramento do seu cantar. Pensando assim, eu pesquisadora, professora, cantora não posso mais planejar uma aula que não proporcione uma escuta e uma reflexão sobre a trajetória do cantar do aluno. E não vou mais conseguir propor uma aula que isole o sujeito cantante, pensando primeiramente ou unicamente no objeto [voz] e no conteúdo [técnica-canto] a ser aprendido pelo sujeito.

6.3 DESDOBRAMENTOS E PROJETOS FUTUROS

Existem na tese dois processos de reflexão. Às vezes, eles podem confundir o leitor, já que se mesclam com a minha narrativa. Um deles está no olhar para os dois sujeitos cantantes, na descrição dos dois estudos de caso, apresentados quase em um formato de “conto reflexivo” que visa à fluência da leitura e à ilustração de duas trajetórias de vida, da formação do cantar no cotidiano de dois sujeitos cantantes. A escolha dos recortes das entrevistas transcritas e as reflexões foram inspiradas nas teorias de Pais (2003) e Josso (2004), possibilitando dar significado às palavras e experiências cotidianas dos sujeitos cantantes, compondo uma trama que forma e transforma o cantar e o próprio sujeito.

Pensar a pesquisa como um processo de formação do sujeito cantante permite pensar outras metodologias de formação do cantar. Ao contar a história do próprio cantar para alguém que está interessado nela, tem-se aí a oportunidade de o sujeito cantante reconhecer que essas experiências foram

importantes para a sua formação. Refletir sobre elas possibilita-lhe perceber que ele sabe fazer [cantar] e conhece como apreendeu esses saberes. Acredito que em um processo de ensino e aprendizagem do cantar: Escutar a experiência de vida do cantor é possibilitar-lhe a formação de um cantar que pertence e já faz parte deste sujeito. Não escutar suas experiências é como não escutar a sua voz.

Por que tanto susto, tanto desassossego nas palavras? Na escrita, eu poderia ser classificada como uma “mezzo-soprano dramática”. Talvez tenham sido muitas novidades para uma professora-pesquisadora. A trama de formação de cada estudo de caso representa, para um professor atento, muitas estratégias de ensino, muitas maneiras de lidar com isso e apreender conteúdos relacionados ao canto e à música. Também mostra como, às vezes, eu [professora] fui/sou ingênua ao repetir nas aulas como eu havia apreendido o meu cantar.

Na tentativa de compreender como Renata e Adriano formam o seu cantar no cotidiano, isso afeta e transforma a minha ação pedagógica como professora. Desestabiliza e desassossega. Essas palavras pulsam nesta tese e em minha formação. Elas proporcionam um novo olhar sobre o ensino do canto. Essa temática poderá ser desenvolvida em futuros projetos de pesquisa.

Talvez a maior contribuição desta pesquisa esteja na sensibilização dos leitores da área do canto, de educação, de educação musical e de outras áreas afins acerca da ampliação do olhar sobre a formação do cantar que acontece para além dos espaços formativos que conhecemos e vivenciamos. Uma formação que também está no cotidiano e na memória de histórias peculiares e únicas. Um olhar que considere as contribuições de teorias que não separam o sujeito cantante do seu próprio cantar.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Felipe. O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio de gravação. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p. 124-136)
- ABREU, Felipe. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (p. 104-112)
- ANDRADE, Júlia Pinheiro. *Cidade cantada: educação e experiência estética*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia LTDA, 1989.
- BAÊ, Tutti. *Canto: uma consciência melódica – os intervalos através dos vocalises*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- BAIRON, Sérgio. *Interdisciplinaridade: educação, história da cultura e hipermídia*. São Paulo: Futura, 2002.
- BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- BASTIAN, Hans Günther. *Música na escola: a contribuição do ensino da música no aprendizado e no convívio social da criança*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BASTIAN, Hans Günther. A pesquisa (empírica) na educação musical à luz do pragmatismo. *Revista em Pauta*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 76-109, dez. 1999.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Avaliação e tratamento de disfonias*. São Paulo: Lovise, 1995.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene vocal: cuidando da voz*. Rio de Janeiro: Revinter, 2009.
- BECKER, Susie. *A voz contemporânea*. São Paulo, 2006. 213f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (orgs.). *A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escritas de teses e dissertações*. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Cortez, 2006.

BIANCHETTI, Lucídio; MEKSENAS, Paulo (orgs.). *A trama do conhecimento: teoria, método e escrita em ciência e pesquisa*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BOGDAN; Roberto C.; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação*. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.

BOUILLOUD, Jean Philippe. A autobiografia: um desafio epistemológico. In: TAKEUTI, Norma Missae; NIEWIADOMSKI, Christophe (orgs.). *Reinvenções do sujeito social: teorias e práticas biográficas*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (p. 33-60)

BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. *Cognição, música e corpo no canto coral: um fazer musical criativo*. XIII Encontro Anual da ABEM. ABEM CBM-CEU UNIRIO. Rio de Janeiro (RJ), p. 303-310, 2004. Versão eletrônica em CD-ROM.

BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna; SPECHT, Ana Claudia. *Meninas Arte em Canto: corpo e voz no fazer musical*. XIII Encontro Anual da ABEM. ABEM CBM-CEU UNIRIO. Rio de Janeiro (RJ), p. 297-302, 2004. Versão eletrônica em CD-ROM.

BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. *A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral*. Porto Alegre, 2005. 232f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CARMO JR., José Roberto. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume, 2005.

CARMO JR., José Roberto. A voz: entre a palavra e a melodia. *Revista de Literatura Brasileira*, USP, n. 4/5, p. 215-227, 2004.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHUN, Regina Yu Shon. Voz profissional: repensando conceitos e práticas na promoção da saúde vocal. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto; ANDRADA E SILVA, Marta A. (orgs.). *Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

COELHO, Helena de Souza N. Wöhl. *Técnica para coros*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

COSTA, Edilson. *Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos*. São Paulo: Lovise, 2001.

COSTA, Henrique Olival; ANDRADA E SILVA, Marta A. *Voz cantada, evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.

COUTINHO, Clara Pereira; CHAVES, José Henrique. O estudo de caso na investigação em tecnologia educativa em Portugal. *Revista Portuguesa de Educação*, v. 15, n. 1, p. 221-243, 2002.

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Grafia LTDA, 2009.

DELANNO, Cris. *Mais que nunca é preciso cantar: noções básicas teóricas e práticas de canto popular*. 2.ed. Rio de Janeiro: Independent Entertainment International, 2000.

DIAS, Leila Miralva Martins. *Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: dois estudos de caso*. Porto Alegre, 2011. 224f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. (p. 207-216)

DINVILLE, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DRUMOND, Lorena Badaró; MENANDRO, Paulo Rogério Meira. *Canto em qualquer canto: voz, trabalho e motivação de cantores populares*. Vitória, ES: Editora GM, 2011.

FERNANDES, Ziza. *Voz – expressão da vida: testemunhos de vida e dicas de uma voz*. São Paulo: Paulinas, 2005.

FERRAZ, Sílvio. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FERREIRA, Léslie Piccolotto; ANDRADA E SILVA, Marta A. (orgs.). *Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

FERREIRA, Léslie Piccolotto. *Trabalhando com a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.

FERREIRA, Léslie Piccolotto. Usos da voz em contexto profissional: para além da clínica terapêutica. In: FERREIRA, Léslie Piccolotto; ANDRADA E SILVA, Marta A. (orgs.). *Saúde vocal: práticas fonoaudiológicas*. São Paulo: Roca, 2002.

FERREIRA, Lésle Piccolotto; OLIVEIRA, Iára Bittante de; QUINTEIRO, Eudisia Acuña; MORATO, Edwiges Maria (orgs.). *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuíba: Pró-Fono, 1998.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p. 15-33)

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOLSCHEID, Dominique. *Metodologia filosófica*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALLARDO, Begoña Torres; PÉREZ, Ferran Gimeno. *Anatomía de la voz*. Badalona, Espanha: Editorial Paidotribo, 2008.

GELAMO, Renata Pelloso. *Organização prosódica e interpretação de canções: a frase entonacional em quatro diferentes interpretações de “na batucada da vida”*. São Paulo, 2006. 107f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Campus São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

GIDDENS, Anthony; PIERSON, Christopher. *Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar V.; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume, 2003.

GOMES, Celson Henrique Sousa. *Educação musical na família: as lógicas do invisível*. Porto Alegre, 2009. 214f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960*. Porto Alegre, 2007. 333f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por todo canto: método de técnica vocal: música popular*. Vol. 1. São Paulo: G4, 2002.

GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da educação musical. *Revista da ABEM*, Salvador, n. 4, p. 25-35, 1997.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*, Instituto Politécnico do Porto (Portugal), n. 2, p. 65-79, 2000.

HAOULI, Janete El. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina: Haouli, 2002.

HEATLEY, Michael; HOPKINSON, Frank. *Música e musas: a verdadeira história por trás de 50 clássicos pop*. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2011.

HERSCHMANN, Micael. *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HORNBY, Nick. *31 Canções*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

INTERLANDI JR., Sebastião. *A música falada*. Curitiba: Medusa 2008.

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as "histórias de vida" a serviço de projetos. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 1999.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.

JOSSO, Marie-Christine. Formação de adultos: aprender a viver e a gerir as mudanças. In: CANÁRIO, Rui; CABRITO, Belmiro (orgs.). *Educação e formação de adultos: mutações e convergências*. Lisboa: Educa, 2005. (p. 115-126)

JOSSO, Marie-Christine. As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 373-383, maio/ago. 2006.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 3, n. 63, p. 413-438, set./dez. 2007.

JOSSO, Marie-Christine. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>.

KAHLE, Charlotte. *Manual prático de técnica vocal: para atores, cantores, oradores, professores e locutores*. Porto Alegre: Sulina, 1966.

KAUFMANN, Jean-Claude. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Porto Alegre, 2006. 355f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico musical. *Revista em Pauta*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 50-75, dez. 1999.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 17, p. 29-38, 2007.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes Ediciones, 1998.

LARROSA, Jorge. Literatura, experiência e formação (entrevista concedida a Alfredo Veiga Neto em julho de 1995). In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. (p. 133-60)

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Universidade Estadual de Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro: para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Rio de Janeiro: Ediouro Gráfica, 1984.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

MANSION, Madeleine. *El estudio del canto*. Buenos Aires: Ricordi, 1999.

MANZANO, Olga. *Los caminos de la voz y las nueve colocaciones*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2008.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARSOLA, Mônica; BAË, Tutti. *Canto: uma expressão – princípios básicos de técnica vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples*. São Paulo: Contexto, 2010.

McKINNEY, James C. *Cinco lições práticas de canto*. 3.ed. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações, 1987.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MIRANDA, Dilmar. *Nós: a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

NEVES, José Roberto Santos. *A MPB de conversa em conversa: 40 entrevistas com grandes nomes da música popular brasileira*. Vitória, ES: Lei Rubem Braga, 2006. (Impressão: Gráfica Lisboa)

OITICICA, Vanda. *O bê-á-ba da técnica vocal*. Brasília: Musimed, 1992.

OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.). *Metodologia das ciências humanas*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2001.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo: uma análise comparativa dos tratados de canto de Píer Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

PAIS, José Machado. Sociologia da vida cotidiana: uma introdução. *Análise Social*, v. XXII, n. 90, p. 7-57, 1986-1.

PAIS, José Machado. Nas rotas do cotidiano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n. 37, p. 105-115, 1993.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PERES, Lúcia Maria Vaz; MANCINI, Flávia Griep; OLIVEIRA, Valeska Maria Fortes de. Resenha: “Experiências de vida e formação”, de Marie-Christine Josso. *Revista @mbienteeducação*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 152-156, ago./dez. 2009.

PERELLÓ, Jorge; CABALLÉ, Montserrat; GUITART, Enrique. *Canto-dicción: foniatría estética*. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1975.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. *Educação & Pesquisa*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 329-343, maio/ago. 2006.

QUINTEIRO, Eudósia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

REYNOLDS, Simon. *Beijar o céu*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário grove de música*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular e amador*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

SANTIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTOS, Jean Carlos Presser dos. *Formação de músicos no bacharelado em música popular: um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2013. 169f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SEGRE, Renato; NAIDICH, Susana; JACKSON, Cristina. *A. Principios de foniatría: para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Medica Panamericana S.A., 1981.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música: seus usos e recursos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. 2.ed. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

SOUZA, Jusamara. Cotidiano, sociologia e educação musical: experiências no ensino superior de música. In: LOURO, Ana Lúcia; SOUZA, Jusamara (orgs.). *Educação musical, cotidiano e ensino superior*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

SOUZA, Jusamara (org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.10, p. 7-12, 2004.

SOUZA, Jusamara. Pesquisa e formação em educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 7-10, 2003.

SOUZA, Jusamara (org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

SOUZA, Jusamara. *Contribuições teóricas e metodológicas da sociologia para a pesquisa em educação musical*. 5º Encontro Anual ABEM e 5º Simpósio Paranaense de Educação Musical, Londrina (PR), p. 11-39, 1996.

SPECHT, Ana Claudia; BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. A atividade de apreciação na construção do cantar. In: BEYER, Esther; KEBACH, Patrícia. (orgs.). *Pedagogia da música: experiências de apreciação musical*. Porto Alegre: Mediação, 2009. (p. 69-77)

SPECHT, Ana Claudia. *O ensino do canto segundo uma abordagem construtivista: investigação com professoras de educação infantil*. Porto Alegre, 2007. 162f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SPECHT, Ana Claudia; BÜNDCHEN, Denise Sant'Anna. *O ensino do canto em uma abordagem construtivista*. XX Seminário Nacional de Arte Educação de Montenegro, Fundação Municipal de Artes de Montenegro (RS), FUNDARTE, p. 72-75, 2006.

STAKE, Robert E. *Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam*. Porto Alegre: Penso, 2011.

STECANELA, Nilda. *Jovens e cotidiano: trânsitos pelas culturas juvenis e pela escola da vida*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.

TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortênsia; EGG, Marileusa de S. A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012). *Revista da ABEM*, Londrina, v.22, n.33, jul.dez, 2014, p.57-76.

MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortênsia; EGG, Marisleusa de Souza. A produção acadêmica sobre o canto na aula de música: pesquisas produzidas no período de 1987 a 2012. In: *Anais: XXI Congresso Nacional da ABEM*. Pirenópolis – GO, novembro 2013, p. 380-391.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p. 99-123)

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 119-144, out. 1999.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v. 3, n. 2, p.181-196, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/about>>.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007.

VALLE, Mônica G.M. *A voz da fala*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.

VALLE, Mônica G.M. *Voz: diversos enfoques em fonoaudiologia*. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

VIEIRA, Sulian. O corpo ressoante: voz, palavra e desejo em cena. *Revista VIS*, Brasília, v. 8, n. 2, p. 9-20, jul./dez. 2009.

VILAS, Paula Cristina. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. (p. 278-297)

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

WERBECK-SVÄRDSTRÖM, Valborg. *A escola do desvendar da voz: um caminho para a redenção na arte do canto*. 2.ed. São Paulo: Antroposófica, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RECURSOS ON-LINE

DESLANDES, Suely Ferreira. O projeto ético-político da humanização: conceitos, métodos e identidade. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v. 9, n. 17, p. 389-406, mar./ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/icse/v9n17/v9n17a17.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

NAFFAH NETO, Alfredo. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 279-288, jun. 2006. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v39n70/v39n70a18.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2012.

SITES CONSULTADOS

VIEIRA, João. Entrevista com Adriano Vidal – Banda Estrela Dalva. Concedida em: 04 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0Q7q3G40WqY>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

Equipeadrianovidal. Adriano Vidal na gravação do DVD gravado na Argentina. Enviado em: 06 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TYUaM6GXoeQ>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

Revistamazaahnews. Mazaah! News entrevista com Adriano Vidal!! Publicado em: 07 maio 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3sldaYvioZ8>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

PiratubaFM. Homem Objeto – Adriano Vidal. Enviado em: 08 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W7fssHyB2Vc>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

Adrianovidalshow. Aqui se faz aqui se paga – Banda Toque de Mágica. Enviado em: 05 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aYS7L5CusZ8>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Seu evento musical. Disponível em: <<http://www.seueventomusical.blogspot.com/>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Renata & Eduardo. Enviado em: 17 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Yd67w8P-mNI>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. I dreamed a dream OSNH e Renata Voges. Enviado em: 19 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pC13KKqNaYw>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Banda REGE – SomeoneLikeYou. Enviado em: 08 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RJb7cg4hCqk>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Concerto de Natal. Enviado em: 22 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DxiVmtguh24>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Casamento Renata & Júnior. Enviado em: 07 maio 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=o-Ap_pulxJA>. Acesso em: 11 ago. 2012.

VOGES, Renata. Sol e Luz. Enviado em: 01º fev. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7odi7SoapM8>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

ANEXOS

ANEXO 1

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar da pesquisa "O cantar se formando e se transformando: dois estudos de caso", de responsabilidade de Ana Cláudia Specht, aluna de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O objetivo desta pesquisa é observar e descrever como se dá a formação do cantar no cotidiano. Assim, gostaria de consultá-lo(a) sobre seu interesse e sua disponibilidade de cooperar com a pesquisa.

A coleta de dados será realizada por meio de gravação de áudio e vídeo das observações realizadas nas aulas de técnica vocal, nas apresentações, nos ensaios e demais espaços de estudo e performance que envolvam o cantar, entrevistas individuais e materiais cedidos pelos participantes e coletados em sites da internet. Sua participação na pesquisa não implica nenhum risco. Espera-se com esta pesquisa contribuir para o desenvolvimento e a ampliação de pesquisas que abrangem a aprendizagem e o ensino do canto.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, poderá me contatar através do telefone (51) 99934725 ou pelo e-mail: aspecth@sinos.net.

A qualquer momento, você poderá solicitar esclarecimentos sobre o trabalho que está sendo realizado. Os dados obtidos nesta pesquisa serão utilizados na publicação de artigos científicos; contudo, assumimos a total responsabilidade de não publicar qualquer dado que comprometa o sigilo de sua participação. Nomes, endereços e outras indicações pessoais serão mantidos no anonimato a não ser que o(a) participante manifeste seu consentimento expresso de ser identificado.

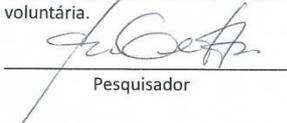
Em relação à sua identificação, sua opção é:

() uso do codinome: _____

(x) uso do meu nome: Renata

Aceite de Participação Voluntária

Eu, Renata Rabuske, identidade nº 1079750459 declaro que fui informado(a) dos objetivos da pesquisa acima referidos e concordo em participar voluntariamente. Sei que a qualquer momento posso revogar este aceite e desistir de minha participação, sem a necessidade de prestar qualquer informação adicional. Declaro, também, que não recebi ou receberei qualquer tipo de pagamento por essa participação voluntária.


Pesquisador


Voluntário

Porto Alegre, 06 de junho de 2012

ANEXO 2

Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz

Eu, Renata Rabuske, autorizo a utilização da minha imagem e do som de voz, na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado "O cantar se formando e se transformando: dois estudos de caso", sob responsabilidade de Ana Claudia Specht, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/FACED/PPGEdu.

Minha imagem e meu som de voz podem ser utilizadas apenas para análise e desenvolvimento da pesquisa acima referida, bem como apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas e atividades de cunho educacional.

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem do som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa acima explicitada. Tenho ciência também de que a guarda e os demais procedimentos de segurança com relação às imagens e aos sons de voz são de responsabilidade da pesquisadora responsável.

Desse modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e do som de voz.

Este documento foi elaborado em duas vias, sendo que uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com o participante.

Renata Rabuske

Assinatura do(a) participante

[Assinatura]

Assinatura da pesquisadora

Porto Alegre, 06 de Junho de 2012

ANEXO 3

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar da pesquisa "O cantar se formando e se transformando: dois estudos de caso", de responsabilidade de Ana Claudia Specht, aluna de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O objetivo desta pesquisa é observar e descrever como se dá a formação do cantar no cotidiano. Assim, gostaria de consultá-lo(a) sobre seu interesse e sua disponibilidade de cooperar com a pesquisa.

A coleta de dados será realizada por meio de gravação de áudio e vídeo das observações realizadas nas aulas de técnica vocal, nas apresentações, nos ensaios e demais espaços de estudo e performance que envolvam o cantar, entrevistas individuais e materiais cedidos pelos participantes e coletados em sites da internet. Sua participação na pesquisa não implica nenhum risco. Espera-se com esta pesquisa contribuir para o desenvolvimento e a ampliação de pesquisas que abrangem a aprendizagem e o ensino do canto.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Se você tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, poderá me contatar através do telefone (51) 99934725 ou pelo e-mail: aspecth@sinos.net.

A qualquer momento, você poderá solicitar esclarecimentos sobre o trabalho que está sendo realizado. Os dados obtidos nesta pesquisa serão utilizados na publicação de artigos científicos; contudo, assumimos a total responsabilidade de não publicar qualquer dado que comprometa o sigilo de sua participação. Nomes, endereços e outras indicações pessoais serão mantidos no anonimato a não ser que o(a) participante manifeste seu consentimento expresso de ser identificado.

Em relação à sua identificação, sua opção é:

() uso do codinome: _____

(x) uso do meu nome: Fabiana Vidal

Aceite de Participação Voluntária

Eu, Fabiana Vidal, identidade nº 8077577349 declaro que fui informado(a) dos objetivos da pesquisa acima referidos e concordo em participar voluntariamente. Sei que a qualquer momento posso revogar este aceite e desistir de minha participação, sem a necessidade de prestar qualquer informação adicional. Declaro, também, que não recebi ou receberei qualquer tipo de pagamento por essa participação voluntária.

[Assinatura]
Pesquisador

[Assinatura]
Voluntário

Porto Alegre, 10 de Junho de 2012

Anexo 4

Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz

Eu, Adriano Vidal, autorizo a utilização da minha imagem e do som de voz, na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado "O cantar se formando e se transformando: dois estudos de caso", sob responsabilidade de Ana Claudia Specht, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/FACED/PPGEdu.

Minha imagem e meu som de voz podem ser utilizadas apenas para análise e desenvolvimento da pesquisa acima referida, bem como apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas e atividades de cunho educacional.

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem nem do som de voz por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e à pesquisa acima explicitada. Tenho ciência também de que a guarda e os demais procedimentos de segurança com relação às imagens e aos sons de voz são de responsabilidade da pesquisadora responsável.

Desse modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e do som de voz.

Este documento foi elaborado em duas vias, sendo que uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com o participante.



Assinatura do(a) participante



Assinatura da pesquisadora

Porto Alegre, 10 de Junho de 2012

ANEXO 5

Pen drive: Voz, Corpo e Palavras

ÁUDIOS RENATA – ESTUDO DE CASO 1

Como nossos pais

Voz: Renata Voges

CD¹⁴⁸ – Renata e Eduardo

Medo da chuva

Voz: Renata Voges

CD – Renata e Eduardo

Mississippi

Voz: Renata Voges

CD – Renata e Eduardo

Rádio Aliança

Voz: Renata Voges

CD – Renata e Eduardo

Tocando em Frente

Voz: Renata Voges

CD – Renata e Eduardo

ÁUDIOS ADRIANO – ESTUDO DE CASO 2

Paixão Maluca

Voz: Adriano Vidal

CD: Adriano Vidal

Medley modão: Fotografia/Último Adeus

Voz: Adriano Vidal

CD: Adriano Vidal

¹⁴⁸ Os arquivos que representam a voz de Renata foram copiados do CD: Renata e Eduardo, uma compilação de músicas para divulgação do blog: Seu Evento Musical. A compilação foi feita pela Renata e a lista das faixas também foram nomeadas por ela.

Homem Objeto

Voz: Adriano Vidal

CD: Adriano Vidal

Te quero nos lençóis

Voz: Adriano Vidal

CD: Toque de Mágica – Te quero nos lençóis

Medo de Amar

Voz: Adriano Vidal

CD: Toque de Mágica – Te quero nos lençóis

VÍDEOS RENATA – ESTUDO DE CASO 1

<https://www.youtube.com/watch?v=z2j2bYKzVdl>

Renata Voges: ABBA SOS - Participação especial: Evandro Schwengber

Enviado em 31 de janeiro de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=9Ry6ly-FByQ>

Renata Voges: Alunos de Flauta Doce - Outubro 2013

Publicado em 6 de novembro de 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=RJb7cg4hCqk>

Renata Voges e Gabriel Schuck: Banda REGE - Someone Like You

Enviado em 8 de fevereiro de 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=DsbccU6mtAA>

Renata Voges: Banda REGE na Churrascaria Schneider - Novembro

Enviado em 26 de novembro de 2011

https://www.youtube.com/watch?v=o-Ap_pulxJA

Renata Voges: Casamento Renata & Júnior

Enviado em 7 de maio de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=nCVf-3wXufM>

Renata Voges: Chiquitita

Enviado em 31 de janeiro de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=g-6dNJtuBpl>

Renata Voges: Chiquitita

Enviado em 1 de fevereiro de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=Yd67w8P-mNI>

Renata Voges: Renata & Eduardo

Enviado em 17 de abril de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=GWFwDGSs45Q>

Renata Voges: A Grande Valsa Brilhante - Chopin

Publicado em 16 de abril de 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=4aO1tw9T0xQ>

Renata Voges e Gabriel Schuck: O Amanhã

Apresentação no espetáculo da Sol & Cia - Escola de Música, 20/11/2012 - Salão da Atos da Feevale

Publicado em 25 de novembro de 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=7O7rS0rCyyk>

Renata Voges, OSNH e Coros: Stairway to Heaven - Concerto de Natal - Teatro Feevale

Publicado em 9 de dezembro de 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=c1L1jo2c8w8>

Renata Voges: SOLIDARIEDADE - Banda REGE - Sociedade Ginástica NH, 19/12/2011

Enviado em 9 de janeiro de 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=pC13KKqNaYw>

Renata Voges e OSNH: I dreamed a dream - Women in Concert, 18/03/2011

Enviado em 19 de março de 2011

VÍDEOS ADRIANO – ESTUDO DE CASO 2

<https://www.youtube.com/watch?v=-W1F06ow9-w>

Adriano Vidal: Toque de Mágica

Enviado em 26 de setembro de 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=om6uDNYmEDQ>

Adriano Vidal: Se Eu Fosse Você

Musica Se Eu Fosse Você, DVD gravado na Argentina

Enviado em 7 de dezembro de 2011

https://www.youtube.com/watch?v=wm_e8e4D5nY

Adriano Vidal: Evidencias

Publicado em 11 de maio de 2014

https://www.youtube.com/watch?v=oS1R6FW_Rt

Adriano Vidal: Banda Estrela D'Alva – Balneário Camburiú

Enviado em 8 de novembro de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=IAVz8gltxzw>

Adriano Vidal: Entrevista com os Vocalistas da Banda Ébanos em Joinville 02 10 2012

Publicado em 8 de outubro de 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=W7fssHyB2Vc>

Adriano Vidal: Homem Objeto

Enviado em 8 de dezembro de 2011

<https://www.youtube.com/watch?v=hSKThbrLSUs>

Toque de Mágica: Além do Palco - Top Bailes

A Banda Toque de Mágica presta entrevista exclusiva ao site Top Bailes. Os integrantes da banda contam histórias e mostram um pouco dos bastidores das apresentações

Publicado em 14 de janeiro de 2013