

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

VERONICA GOMES DE SOUZA TAVARES

**O processo de construção vocal no canto  
crossover: reflexões pessoais e pedagógicas a partir  
de um diário de bordo**

São Paulo

2025



VERÔNICA GOMES DE SOUZA TAVARES

**O processo de construção vocal no canto crossover:** reflexões pessoais e pedagógicas a partir  
de um diário de bordo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Música da Escola de Comunicações  
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Bacharel em canto e arte lírica.

Orientadores: Profa. Dra. Joana Mariz de Sousa e  
Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesteros.

São Paulo  
2025

## FICHA CATALOGRÁFICA

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Tavares, Verônica Gomes de Souza

O processo de construção vocal no canto crossover : reflexões pessoais e pedagógicas a partir de um diário de bordo / Verônica Gomes de Souza Tavares; orientador, Luiz Ricardo Basso Ballesteros; co-orientadora, Joana Mariz de Sousa. - São Paulo, 2025.

36 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia

1. Práticas e vivências como cantora crossover.. 2. Estudo sobre a pedagogia da voz.. I. Basso Ballesteros, Luiz Ricardo. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a): Verônica Gomes de Souza Tavares

---

Título: O processo de construção vocal no canto crossover: reflexões pessoais e pedagógicas a partir de um diário de bordo

---

---

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de

---

---

Orientador(es): Prof(es). Dr(es) Joana Mariz de Sousa e Luiz Ricardo Basso Ballesteros.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

### Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

(Presidente)

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*Aos cantores que dedicam sua  
vida com amor à profissão  
Aos professores cuidadosos e atenciosos,  
interessados na evolução de seus alunos  
Às famílias que apoiam seus filhos,  
doando todo seu amor e carinho*

## AGRADECIMENTOS

À minha família, minha mãe Rita, meu pai Severino e minha irmã Viviane por sempre estarem comigo e me apoiarem em minhas escolhas.

À meu namorado e companheiro de vida Gabriel, por acreditar em meu potencial mais do que eu mesma.

Aos meus primeiros professores de música Natanael, por me ensinar violão com tanto carinho e paciência, ao Tiago por acreditar em minha capacidade não só como aluna, mas também como professora de música, e à Mariana por me ensinar com muita eficiência, com empatia, carinho, e amor.

Aos primeiros amigos que a música meu deu. Adinalson, pelas incansáveis tardes tocando e cantando nos corredores da escola de música, à Alana e Albert, pelo companheirismo, e pelo maravilhoso quarteto musical que fazíamos nas aulas de música, quando terminávamos os solfejos em acordes.

À minha querida professora de canto Luisa, que fez um trabalho cuidadoso, e adaptado às minhas necessidades e particularidades.

À minha co-orientadora Joana, que teve muita paciência e generosidade em transmitir seu conhecimento, e por antes mesmo do início desse trabalho, me inspirar na busca de um canto mais consciente.

A todos os professores da universidade, em especial ao meu orientador e professor Ballesteros, por sempre priorizar o aprendizado de seus alunos, ensinar a ter autonomia, despertando um raciocínio mais reflexivo.

## RESUMO

TAVARES, Verônica Gomes de Souza. *O processo de construção vocal no canto crossover: reflexões pessoais e pedagógicas a partir de um diário de bordo.* 2-24, 36p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

**Resumo:** Este trabalho visa a relacionar as vivências e práticas da autora como cantora e estudante de canto do repertório popular e lírico, com os estudos sobre a fisiologia da voz cantada, em paralelo com alguns aspectos pedagógicos relatados e explicados por professores que têm experiência no ensino de canto lírico e popular. Com base nesse estudo, serão feitas reflexões acerca do termo *crossover*, e como a prática como cantora *crossover* pode influenciar nos estudos e aprendizagens do repertório do canto lírico e do canto popular. Discorre também, de maneira pessoal, sobre como estes estudos têm contribuído para o desenvolvimento da consciência e da autonomia vocais.

**Palavras-chave:** Voz. Canto. Canto *crossover*. Técnica vocal. Canto popular. Canto lírico. Pedagogia vocal.

## ABSTRACT

**Abstract:** Abstract: This work aims to correlate the author's experiences and practices as a singer and student of popular and classical singing with studies on voice function, in association with some pedagogical aspects reported and explained by teachers who have experience in teaching both classical and popular singing. Based on this study, reflections will be made about the term *crossover*, and how the exercise as a *crossover* singer can influence the studies and learning of the classical and popular singing repertoire, as well as to discuss whether these studies could help develop vocal awareness and autonomy.

**Key-words:** Voice. Singing. Crossover singing. Vocal technique. Popular singing. lyrical singing. Vocal pedagogy.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trapézio vocálico .....

23

## SUMÁRIO

<b>1 Relato pessoal</b>	
13	
1.1 Como tudo começou: minha performance no canto lírico e no canto popular	
13	
<b>2 Revisão bibliográfica</b>	
17	
2.1 Uma breve revisão: Conceitos teóricos sobre a produção da voz cantada	
17	
2.2 Análise comparativa entre o canto lírico e o canto popular	
22	
2.3 O termo <i>crossover</i> e sua utilização	
23	
<b>3 Reflexões práticas e teóricas através do diário de bordo</b>	
25	
3.1 Respiração	
25	
3.2 Fonação e registros	
27	
3.3 Articulação e ressonância	
30	
3.4 Aspectos interpretativos e musicais da prática crossover	
34	
<b>4 Conclusão</b>	
35	
<b>Referências</b>	
38	

# 1 RELATO PESSOAL

## 1.1 Como tudo começou: minha performance no canto lírico e no canto popular

Desde criança eu dizia que queria ser cantora. Eu e minha irmã tivemos bastante influência do meu pai, que amava cantarolar e ensinar canções pra gente. Éramos como um trio vocal, fazíamos cânones com canções da igreja católica, cantávamos músicas de Roberto Carlos, que nosso pai adorava, e outras canções populares de sua época. Na adolescência eu cantava simplesmente porque amava, além de ser realmente uma forma que eu tinha de expressão. Nessa época, o estilo que eu mais escutava era o *rock*. Queria aprender a tocar violão para que eu mesma pudesse me acompanhar cantando as melodias de *rock emocore*, e minha mãe sabendo do meu interesse por música, e sendo a pessoa que sempre me apoiou no que pudesse me fazer feliz, me matriculou em um projeto social para aulas de violão, que vinham acompanhadas de mais duas matérias, canto coral e teoria/percepção musical. E foi nesse lugar, no projeto Criar & Tocar que foi onde eu aprendi um pouco mais sobre o universo da música: conheci os instrumentos de orquestra, aprendi a cantar em coral com abertura de vozes, conheci vários outros estilos musicais, aprendi a ler partitura e descobri a existência das grandes escolas de música de São Paulo, a EMESP Tom Jobim e a Escola Municipal de Música. Sempre tive dificuldade em fazer e manter novas amizades, mas através da música dentro do projeto Criar & Tocar, eu fiz grandes amizades. A música era como se fosse um idioma que só eu e os meus amigos entendíamos. Quando nós fazíamos música juntos, era como ir para uma outra dimensão.

Apesar de eu fazer aula de violão, quem tocava mesmo eram os meus amigos, e eu cantava pelos corredores acompanhada por eles. Nos recitais de fim de semestre, eu era convidada pelos professores de bateria, de violão ou de prática de conjunto para acompanhar seus alunos cantando. No meu próprio recital de violão, eu sempre cantava. Usava o violão só para fazer a base para que eu pudesse cantar. Fora do projeto Criar & Tocar eu também cantava. Cantava na igreja, e recebia muitos elogios pela minha voz, apesar de nunca ter feito aula de canto, a não ser nas aulas complementares de canto coral. Para mim, cantar era gostoso, era divertido, eu me sentia livre. Então eu pensei que, se eu gostava tanto assim de cantar, por que não fazer aulas de canto?

Nesse projeto social, havia uma professora de musicalização infantil, que além de professora era também cantora lírica, e sempre que eu a via cantando, ficava encantada com aquele som tão grande e doce que amaciava os meus ouvidos. Apesar de não existir o curso de canto lírico nesse projeto, pedi para que ela pudesse ser minha professora, e fui a primeira aluna de canto lírico de lá, seguida por outros alunos que posteriormente também ingressaram. Eu tinha 17 anos quando comecei a estudar canto lírico no projeto Criar & Tocar, e as aulas eram incríveis, minha professora trabalhava bastante minha musicalidade, exercícios de técnica vocal voltada para o canto lírico, além de ser uma pessoa com muita empatia, que transbordava alegria e amor pra onde quer que fosse. Ela me inspirava muito, e eu queria cantar tão lindo como ela cantava. Então, ela me preparou para ingressar em uma das grandes escolas de música de São Paulo, e eu fui aprovada no processo seletivo do curso de canto lírico da EMESP Tom Jobim.

Eu não cabia dentro de mim de tanta felicidade, estava indo em direção ao meu maior sonho. Pensava no meu futuro como uma grande cantora lírica, ficava pensando no quanto as aulas iriam ser maravilhosas, iria conhecer pessoas com o mesmo propósito que eu. Eu estava realmente muito, mas muito feliz. Fui para a minha primeira aula com um sorriso que mais do que ir de orelha a orelha, quase que os cantos dos lábios se encontravam atrás da cabeça. E então, a professora me passou vários exercícios de respiração. Um que eu tinha que soltar o ar ao mesmo tempo que encolhia a barriga pra dentro, e tinha que fazer e repetir muitas vezes. Doía. Ela dizia que era normal e que eu tinha que fazer muitas e muitas vezes para exercitar. Eu, sendo uma pessoa extremamente tímida e passiva, só concordava. Esses exercícios percorreram muitas aulas. Ela sempre me pedia mais e mais esforço, eu falava que me causava mal estar no estômago, e ela me dizia para comer coisas leves antes de ir para a aula. Mas funcionou melhor ir sem almoçar.

Haviam aulas em que a professora me pedia um som, e utilizava várias metáforas, como “imaginar que tem uma bolinha de bilhar na boca”, mas eu simplesmente não entendia. Não entendia que efeito a bolinha de bilhar deveria fazer dentro da boca. Mas mesmo assim eu tentava de várias formas, e sempre procurando ler a reação dela, se a reação fosse boa é porque eu havia feito certo. Me recordo de uma aula em que eu percebi que ela estava ficando cada vez mais chateada e irritada por eu não estar conseguindo realizar o som “correto”, então eu comecei a chorar muito. Ela me disse que não precisava chorar, e continuou a aula normalmente. Eu me senti horrível por não ter conseguido fazer o que ela queria, por ter chorado, e ainda mais por não ter conseguido concluir a aula direito naquele dia, já que eu estava desequilibrada emocionalmente. Nas aulas a professora me dizia que ela era o meu

ouvido. Não importava o que eu escutasse, apenas ela poderia me dizer se o que eu estava fazendo estava certo ou errado. Foi quando tive minha primeira reflexão. Ela era o meu ouvido uma hora por semana, e os outros dias da semana eu não iria estudar? Ou sempre estudaria errado? Por que eu não poderia confiar no meu ouvido? Por que ela não me ajudava a desenvolver um bom ouvido para que eu percebesse sozinha se a maneira que eu estava cantando estava correta ou não?

Eu era proibida de cantar repertório popular. Não era exatamente proibida, pois essa palavra nunca havia sido mencionada, porém, segundo ela se eu cantasse música popular prejudicaria minha voz, e eu não iria conseguir consolidar minha técnica como cantora lírica. A professora sempre perguntava se eu andava cantando popular, e eu dizia que não. Mas não era verdade, eu cantava sim, mesmo com a consciência pesada, pois acreditava que iria estragar minha voz. Eu gostava muito de cantar na igreja, e também fazia cachês de cantar em casamentos, porque fazia parte da minha fonte de renda.

Depois de 2 anos, me formei no terceiro ciclo da EMESP Tom Jobim. Saí de lá uma outra pessoa, muito insegura. Tinha perdido muito de mim mesma, e sentia que minha voz ainda estava muito crua, não me considerava nem 2% uma cantora. Fiz o processo seletivo de novo pra entrar no ciclo seguinte, fiquei de suplente e não consegui a vaga. Eu era muito dependente das aulas, simplesmente não sabia estudar sozinha, e sentia muita insegurança para cantar. Fiquei desestimulada, e acabei deixando um pouco de lado essa história de cantar lírico.

O tempo foi passando e eu precisava trabalhar mais para ganhar dinheiro. Eu vim de uma família de periferia com muitas dificuldades financeiras, então desde os 15 anos comecei a trabalhar cantando e dando aulas de música e nunca mais parei, e por conta disso meu aprimoramento vocal veio mais da experiência do que de uma instrução formal. A minha graduação em licenciatura em música, que concluí aos 21 anos, possibilitou que eu fosse professora de música para crianças e adolescentes no mesmo projeto em que estudei. Porém, eu ainda gostava muito de cantar. Mesmo sem fazer aulas de canto, eu estudava um pouco de canto lírico sozinha, para realizar trabalhos que precisassem desse tipo de voz. Cantava em casamentos, e quanto mais versátil minha voz era, mais cachês conseguia. Cantava em vários estilos, muitas vezes no mesmo casamento. Por exemplo, eu cantava Ave Maria de Gounod e uma canção do artista *pop* Ed Sheeran, ou até mesmo repertório de *soul*<sup>1</sup>. Eu fazia os ajustes

---

<sup>1</sup> Soul music ou apenas soul é um gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960. Combina elementos da música gospel, rhythm and blues e jazz. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Soul&oldid=68714679>>

de alteração do timbre erudito para o popular ou para o *belting*<sup>2</sup> todos de ouvido, sem compreender melhor como o mecanismo vocal funcionava ou as bases técnicas do que estava fazendo.

Houve um período de mais ou menos 3 ou 4 anos em que eu acreditava que precisava decidir se ia seguir minha carreira como cantora popular ou como cantora lírica. Era difícil, porque eu gostava muito dos dois. Durante um certo período eu cantava em banda e pensava “é isso, quero ser cantora popular”. Em outro período, por exemplo, quando tive a oportunidade de solar em um festival e com a camerata de cordas de um amigo num projeto de música, pensei “que maravilhoso isso! Vou deixar o canto popular de lado e fazer carreira no lírico”. Eu acabei não decidindo 100%, mas sabia que queria voltar a estudar canto formalmente. Fiz algumas aulas particulares de canto lírico, a fim de me preparar para ingressar na graduação em canto e arte lírica da USP. E em 2020, ano da pandemia, consegui entrar na graduação. Quase não tive aulas de canto durante o curso, parte devido à pandemia, parte devido às mudanças de professores, além do tempo em que o curso ficou sem professor de canto, devido ao processo de aposentadoria do primeiro professor do curso e de admissão das novas professoras.

Ainda sem decidir ao certo se eu iria focar em canto erudito apenas, ou em canto popular, eu ia cantando dessas duas formas. Cantava música popular em casamentos, em banda, *big band*, e lírico também em casamentos e em algumas poucas oportunidades que surgiam. As oportunidades em canto lírico sempre foram menos frequentes, porém mais intensas, necessitando que eu dedicasse mais tempo de estudo e ensaio. De 2022 para cá, houve uma reviravolta, pois as oportunidades que vêm surgindo em sua maioria são de canto lírico, tanto em cachês cantando em coral de óperas como em corais de concerto. Também surgiu uma oportunidade para cantar em uma montagem de ópera independente, e esse foi o meu primeiro papel solo no canto lírico. Passei a cantar bem menos o repertório de canto popular, até que recentemente, junto com meu companheiro, criamos um duo de música popular focado em cantar e tocar em eventos e casamentos.

Hoje tenho em mente de forma assumida que não quero deixar de cantar em nenhum dos dois repertórios, ao mesmo tempo que penso que preciso estudar e continuar estudando os dois universos musicais para que eu sempre possa entregar o melhor trabalho com uma ótima capacidade performática.

---

<sup>2</sup> Belting é uma técnica de canto usada em diversos gêneros musicais, como rock, pop, gospel, e jazz, mas especialmente conhecida pela sua adoção no teatro musical americano. [...] A estética do belting corresponde a um cantar que soa como a fala, promovendo uma sensação de espontaneidade, o que corresponde - acusticamente, sonoramente - a um prolongamento da voz de peito (Tormina, p. 83. 2023).

Toda essa minha vivência fomentou em mim inúmeros questionamentos. Interpretar ao mesmo tempo repertório popular e erudito realmente pode prejudicar minha sonoridade vocal em um dos repertórios, ou até mesmo em ambos? Adquirir conhecimento e mais consciência vocal e corporal me fará ter mais autonomia e cantar melhor? Eu posso confiar na minha escuta e nos ajustes que faço a partir dela? Quais características do canto popular eu poderia reaproveitar no canto lírico, e vice-versa? Essas inquietações direcionaram o interesse desta pesquisa para a investigação do chamado canto *crossover*, que é a habilidade de se alternar plenamente as sonoridades da voz conforme o repertório escolhido e o estilo musical. Neste trabalho, falarei do funcionamento do mecanismo vocal e mostrarei alguns aportes teóricos que falam sobre a diferença do canto popular e do canto lírico feminino, bem como irei expor alguns aspectos pedagógicos descritos por professores de canto *crossover*, e correlacionar essa literatura com as vivências que relato em meu diário de bordo.

## 2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

### **2.1 Uma breve revisão: Conceitos teóricos sobre a produção da voz cantada**

Nesse item abordaremos alguns conceitos teóricos sobre os mecanismos de produção da voz cantada, que ajudarão a elucidar as diferenças de ajustes e resultantes sonoras que serão posteriormente analisadas ao se alternar de um estilo vocal a outro.

O papel da **respiração** para o canto, em princípio, é fornecer uma sobrepressão bem controlada de ar nos pulmões, e é essa pressão que constitui a *pressão subglótica*. O simples volume de ar positivo nos pulmões já causa a pressão subglótica, e o controle dessa pressão pode ser alcançado através da contração de alguns dos grupos de músculos envolvidos na respiração (Sundberg, pág. 49, 2022).

Sundberg (2022) salienta que há muitas estratégias de respiração, e apresenta uma análise sobre suas vantagens e desvantagens. A análise iniciou a partir da suposição de que a contração de um músculo alongado seria mais eficiente do que um músculo parcialmente contraído. A primeira estratégia seria aquela em que a parede abdominal fica retraída e o

diafragma alongado, facilitando a realização de reduções rápidas da pressão subglótica; por outro lado, com músculos abdominais já contraídos, a força respiratória e a realização de rápidas elevações da pressão subglótica seriam menos efetivas. A outra estratégia analisada, seria aquela em que a parede abdominal se expande junto com a elevação e expansão da caixa torácica. A vantagem dessa estratégia, seria dos músculos intercostais internos estarem alongados, pois permite rápidas elevações da pressão subglótica. A contrapartida seria de que a contração do diafragma dificulta as súbitas diminuições de pressão. Porém, isso rapidamente se modifica, ao passo que o volume do pulmão diminui, quando o volume é reduzido, o diafragma volta a se expandir, facilitando dessa forma o movimento de inspiração necessário. Ou seja, as duas formas apresentam vantagens e desvantagens (Sundberg, p. 57-58, 2022).

Assim sendo, foram considerados os possíveis benefícios da estratégia de respiração que faz o uso da contração simultânea do abdome e do diafragma.

“Se a massa abdominal for mantida imobilizada por tecidos musculares tensionados, outros possíveis movimentos corporais deverão exercer pouca influência sobre o tórax; em outras palavras, o cantor poderá movimentar-se com liberdade e ainda assim manter o conteúdo abdominal relativamente estabilizado, de modo a ele não interferir na pressão subglótica. Isso vai ao encontro da ideia de que o conteúdo abdominal pode ser mais bem controlado se ativarmos simultaneamente os músculos que promovem e os que impedem sua movimentação (Sundberg, p. 57, 2022).

Mariz (2013) afirma que as escolhas dessas estratégias e dos músculos envolvidos podem variar na hora de determinar a pressão subglótica ideal a cada trecho cantado, seja devido ao contexto musical, qual a técnica utilizada, ou pelas preferências estéticas e pessoais do cantor (Mariz, p. 45). O diafragma, por ser um músculo inspiratório, é utilizado pelos cantores de variadas formas, e as diferentes estratégias de respiração influenciam diretamente na fonação (Sundberg, p. 59, 2022). Portanto, pode-se afirmar que ao cantar diferentes repertórios, lírico ou popular, é possível utilizar a estratégia que melhor se adaptar ao tipo de canto.

Quando o sistema respiratório gera uma corrente de ar que pressiona as pregas vocais, e devido ao comando cerebral da produção do som, o espaço glótico<sup>3</sup> é fechado, as pregas vocais vibram, e a **fonação** acontece (Sundberg, p. 29, 2022). Essa fonação pode ser realizada em diferentes frequências. Sundberg (2022) explica que, existem diferentes modos de fonação: Fonação tensa, a qual a fase fechada da vibração das pregas é mais longa; fonação neutra, fase fechada mais curta; fonação fluida, com a fase fechada ainda mais curta, e

---

<sup>3</sup> Espaço entre as pregas vocais.

fonação soprosa, a qual a glote não chega a se fechar. A fonação fluida é a que tem maior abertura glótica (Sundberg, pág. 98, 2022).

De acordo com Sundberg (2022), o termo **registros vocais** (apesar de não existir uma definição certeira) é utilizado para delimitar uma região de frequências em que os sons tem timbre semelhante, e são produzidos de maneira similar. Nas vozes masculinas, os registros são divididos em dois, registro modal e falsete. Os registros nas vozes femininas são divididos em três: Registro de peito, registro médio, e registro de cabeça. Quando há transição entre um registro e outro, podem ocorrer quebras de sonoridade na voz (Sundberg, p. 82, 2022).

O alongamento e o encurtamento das pregas vocais, é realizado pela ação dos músculos intrínsecos da laringe. Os músculos tireoaritenóideos, também conhecidos como “TA”, são o par de músculos, que quando se contraem, encurtam o comprimento das pregas vocais e aumentam a adução<sup>4</sup> e a fase fechada dos ciclos glóticos<sup>5</sup>. Dessa forma, a cobertura mucosa fica fraca e solta, causando uma vibração mais lenta das pregas vocais, e assim fabricando frequências mais graves. O par de músculos cricotireóideo ou “CT”, ao alongar promove uma diminuição da espessura das pregas vocais, diminuindo dessa forma a fase fechada do ciclo glótico, afinando as bordas livres. Dessa forma, as pregas vocais vibram mais rápido, produzindo as frequências mais agudas (Mariz, p. 53-54, 2013).

Roubeau, Henrich e Vastellengo (2009), realizaram um estudo no qual discutem sobre a análise feita em sujeitos cantores e não cantores através da eletroglotografia (EGG), e teve como um dos objetivos analisar o deslocamento entre os **mecanismos da laringe**. Os autores citam que, o conceito de mecanismo vibratório da laringe, é utilizado para descrever as diferentes configurações que o vibrador laríngeo pode ter em toda a faixa de frequência da voz humana. A divisão entre esses mecanismos é definida pelas quebras que podem ser audíveis ou não audíveis, porém detectadas pelo sinal do EGG. Para realizar a análise, foi solicitado aos indivíduos que realizassem glissando ascendentes e descendentes, além de vogais sustentadas. Foi definido que existem no máximo três desses fenômenos transitórios, ou seja, a ruptura vocal, sendo definido também que existem quatro áreas de frequência, chamadas de mecanismos laríngeos: M0, M1, M2 e M3.

O trato vocal, de acordo com Mariz (2013), é uma parte do aparelho fonador, sendo que nos sons orais, começa das pregas vocais até os lábios, e nos sons nasais, das pregas vocais as narinas, parecendo assim como um tubo inclinado (Mariz, p. 40, 2013). Os ajustes do trato vocal que moldam a fonte glótica são realizados pelas estruturas de **articulação**

---

<sup>4</sup> Fechamento das pregas vocais.

<sup>5</sup> Ciclo de abertura e fechamento da glote

como: lábios, língua, mandíbula, véu palatino, faringe e laringe. O conjunto de ajustes desses articuladores trará uma configuração específica do trato vocal, que funcionará como um filtro de frequências, podendo amplificá-las ou amortecê-las. Quando essas frequências são transmitidas com uma maior eficiência pelo trato vocal, são chamadas de frequência de formantes, e tem uma maior intensidade sonora (Sundberg, p. 135, 2022).

O fenômeno da **ressonância** acontece quando a fonação passa pelo trato vocal, amplificando e modificando o timbre do som. Portanto, quem comanda a ressonância é a articulação (Mariz, p. 68, 2013).

No caso da voz, a ressonância ocorre quando as frequências emitidas pelas pregas vocais, sejam elas a fundamental ou seus harmônicos, coincidem ou se aproximam das frequências naturais do trato vocal. Tais frequências, chamadas também de frequências ressonantes ou **formantes**, são intrínsecas ao formato e ao comprimento do tubo, e variam conforme a posição articulatória adotada pelo cantor ou pelo falante (Mariz, p. 66, 2013).

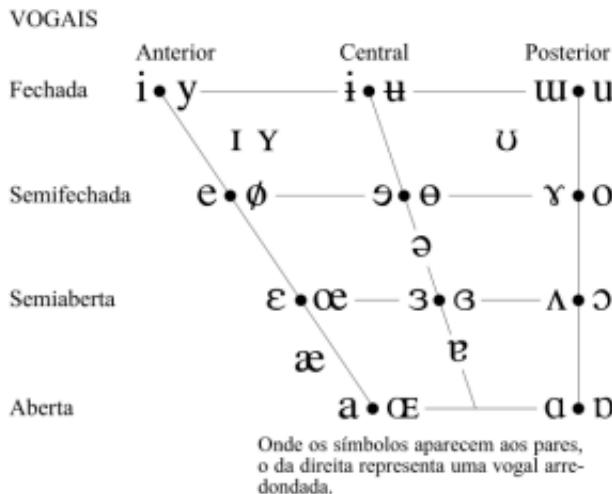
Cada indivíduo tem um timbre de voz personalizado, que está diretamente associado ao tamanho e ao formato de seu trato vocal, além da capacidade de variações articulatórias possíveis de cada um, de acordo com sua habilidade de utilização da articulação. Essas variedades constituem diferentes “assinaturas”, que fazem com que o ouvido humano escute sons vocais com determinados timbres (como um [a] quando é cantado com som de canto erudito, ou a mesma vogal porém com som de canto popular brasileiro) (Mariz, p. 68, 2013).

O movimento de um articulador é impactado pelo movimento de outro articulador, mesmo que não seja possível perceber. Também não é possível ter um refinamento tão grande a ponto de se ter uma percepção exata dos movimentos que são feitos com os articuladores, a não ser os que são visíveis. Por isso, os movimentos articulatórios são planejados a partir do som resultante (Sundberg, p. 138, 2022). Em consequência, desenvolvemos a habilidade de ajustar os movimentos dos articuladores da musculatura a partir da resposta sonora que ouvimos de cada ajuste realizado.

A articulação do corpo da língua muda conforme a vogal emitida, na vogal [e] ou [i] o corpo da língua se apresenta mais protuberante e direcionado anteriormente ao palato duro, na vogal [u] o corpo da língua é projetado posteriormente para o véu palatino, na vogal [a] o corpo da língua é mais baixo e central, o que faz com que a língua ocupe mais do espaço faríngeo. A ponta da língua nas vogais em geral, fica em repouso atrás dos incisivos, com exceção da vogal [u], pois a língua pode se retrair. Nas consoantes, a ponta da língua pode ser elevada e/ou deslocada, e a articulação de muitas consoantes envolve um contato completo ou

não, da ponta da língua em determinada área do palato duro. A abertura dos lábios acompanha a abertura da mandíbula, e pode ser uma abertura neutra, arredondada ou estirada (Sundberg, p. 138-139, 2022).

Figura 1 – Trapézio vocálico



Alfabeto Fonético Internacional (IPA), 2019

A frequência do primeiro formante aumenta com a ampliação da abertura da mandíbula. Essa então seria uma das estratégias usadas pelos cantores para controlar melhor o timbre da voz cantada. O segundo formante é afetado pela modificação na configuração do corpo da língua: deslocar o corpo da língua para frente ou para trás na cavidade oral, controla as frequências do segundo formante. Já os lábios, quando arredondados, devido a sua projeção para frente, causam um alongamento no trato vocal, e quanto mais longo o trato vocal for, mais baixas suas frequências de ressonância, assim como os órgãos de tubo mais longos são os mais graves. Entrando nos formantes agudos, o terceiro formante, é influenciado pela dimensão do espaço entre os incisivos inferiores e a ponta da língua; quando a ponta da língua é deslocada para trás, esse espaço aumenta, e a frequência do terceiro formante diminui. O quarto formante tem a ver com o comprimento do trato vocal e com as dimensões do ventrículo da laringe, entre as pregas vocais e as pregas vestibulares. “*Nesse caso, o aumento na área transversal do tubo laríngeo causa uma diminuição da frequência do quarto formante*”. Se a diferença entre as áreas transversais da faringe e do segmento superior da laringe não for significativa, o quarto formante é estabelecido pelo comprimento do trato vocal e pela configuração da laringe (Sundberg, pág. 141-144, 2022). Estes são alguns

exemplos de como a articulação influencia na afinação ou sintonia das frequências ressonantes do trato vocal, e portanto do resultado ressonantal da voz (ou seja, de sua sonoridade final). No capítulo seguinte, veremos como a articulação e os registros refletem em canto lírico e em canto popular.

## **2.2 Análise comparativa entre o canto lírico e o canto popular**

No século XX, já se percebia com clareza a separação entre a música popular e a música erudita. A música erudita foi se tornando cada vez mais complexa e mais sofisticada, e suas características sonoras foram sendo transmitidas de geração em geração, de modo que passou a ser uma tradição para se respeitar, ficando cada vez menos acessível ao cidadão comum. Já na música popular, não havia uma tradição formal a ser seguida, e isso trouxe uma maior variedade sonora e de criações (Abreu, P. 105, 2001). Como consequência, hoje podemos observar inúmeras formas da música erudita conforme seu desenvolvimento, desde a música barroca até a mais moderna, e um universo cheio de dimensões da música popular em razão da diversidade sonora e das culturas.

A estética do canto lírico, por exemplo, segundo Abreu (2001) está associada a uma emissão vocal precisa e límpida; o desafio da gestão respiratória é maior, a posição da laringe deve ser estável; é necessário se ter um bom equilíbrio da ressonância; as quebras de registro (peito e cabeça) na estética do canto lírico, não devem ser perceptíveis, de tal forma que a voz tenha um timbre uniforme do grave ao agudo. No canto lírico, entre a uniformização do som e inteligibilidade do texto, o que é priorizado principalmente em vozes femininas (sobretudo em uma região muito aguda, como do sol do primeiro espaço suplementar superior da clave de sol em diante), é a uniformização do som, alcançando dessa forma uma excelência sonora dentro da estética do canto lírico. (Abreu, p. 109-110, 2001). Miller (2019), em seu livro “A estrutura do canto”, apresenta também outros aspectos necessários para o canto lírico como: o início e o término do som de forma coordenada; o equilíbrio entre o brilho e a profundidade do som, conhecido como *chiaroscuro*<sup>6</sup>; e a presença de vibrato.

---

<sup>6</sup> Claro-escuro.

Os itens que, de acordo com Abreu (2002), apresentam o aspecto do canto popular urbano ocidental contemporâneo são: a irrelevância da classificação vocal<sup>7</sup>, pois o cantor pode alterar o repertório para a tonalidade que se adeque a sua tessitura vocal; a posição da laringe e dos músculos extrínsecos que não precisam ser estáveis, com ajustes mais próximos ao da voz falada, carregando sua instabilidade e variedade; a extrema variedade de ressonância, e a possibilidade de reconhecimento do intérprete, do gênero ou da origem linguística. Não há necessidade de uma grande gestão respiratória; a quebra de registros é bem vinda a depender do gênero e estilo, podendo ser um recurso timbrístico e que pode estar mais ou menos presente em certos gêneros musicais (Abreu, p. 109-110, 2001). O universo da música popular é muito grande, portanto cada canção e estilo poderá ter diferentes características.

O Canto Comercial Norte Americano (CCA), tal como descrito por Raymundo (2023), é composto por gêneros como jazz, country, gospel, soul, entre outros, e abrange inúmeras características vocais distintas assim como o canto popular brasileiro. É possível termos elementos completamente diferentes dentro do que chamamos de música popular (Raymundo, p. 2. 2023). A música popular é uma diversidade, que tem como base as diferentes culturas, e em cada cultura seus valores, suas compreensões, e a forma de organização social. E quanto mais se amplia, se percebe cada vez mais variedades. E por isso, a educação vocal de canto popular no Brasil, também não pode ser só uma, a abordagem deve ser capaz de se adaptar aos diferentes contextos (Valle, p. 10, 2023).

### **2.3 O termo *crossover* e sua utilização**

No dicionário, foram encontradas diversas definições do termo *crossover*. Dentre elas, a mais coerente para o universo musical, é definida como: “mistura de elementos de gêneros diferentes em músicas, filmes, etc” (<https://www.dicionariotecnico.com/traducao.php?mob=&termo=crossover>). Segundo Tormina (2023), não há um conceito fechado do termo, pois é utilizado de várias formas, e pode ser aplicado em inúmeros gêneros musicais (Tormina, p. 26, 2023).

A palavra *crossover*, já em seu idioma original, é utilizada em diferentes conjunturas e carrega mais de um significado, dependendo da área. Quando pesquisamos exclusivamente o canto, há discussões sobre o que se denomina hibridismo vocal, associando os termos hibridismo e versatilidade à palavra *crossover*, nesse sentido, enquanto ação (Tormina, p. 26, 2023).

---

<sup>7</sup> Sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos, baixos, etc.

Segundo Mariz (2013), o termo *crossover* é utilizado como referência para cantores profissionais que atuam em mais de um estilo, com técnicas vocais diferentes, e exemplifica utilizando dois diferentes cantos: o canto operístico e o belting (Mariz, p. 83, 2013).

Sundberg (2022), em seu livro “Ciência da voz”, relata que por muito tempo as pesquisas em voz cantada eram em predominância relacionadas ao canto de ópera. Porém novas formas de cantar dentro da pesquisa sobre a voz cantada têm sido cada vez mais investigadas. Apesar de não utilizar o termo “*crossover*”, Sundberg aborda em um de seus últimos capítulos, sobre os diferentes processos e componentes do uso vocal como a respiração, fonte glótica, formantes, e os diferentes ajustes, associando a outros segmentos, gêneros e culturas e diferentes estruturas vocais como: *country, jazz, blues, pop, belting*, etc (Sundberg, 2022). Esses contrastes estão presentes também dentro do canto lírico, desde a música barroca na qual quase não se tem o vibrato, até a música do período romântico, no qual se espera um vibrato bastante presente (Tormina, p. 95, 2023).

Podemos utilizar o termo *crossover*, quando se realiza diferentes emissões. Serão citadas neste trabalho 3 diferentes emissões: O canto lírico feminino, o *belting*, e o *mix*. No canto lírico feminino, trabalha-se para estender o registro de cabeça até a região grave, por isso o foco é utilizar o mecanismo da voz do registro médio e de cabeça em maior parte possível da extensão vocal (Tormina, p. 98, 2023); o *belting* é uma emissão totalmente contrária do que se espera no canto lírico:

O tipo de canto chamado *belting* consiste justamente na expansão intencional do registro de peito a notas usualmente executadas em registro de cabeça, manobra possível graças à administração eficiente da pressão subglótica e da tendência ao aumento de tensão da musculatura extrínseca da laringe nesta situação (Mariz, p. 55, 2013).

Já o *mix* é a exploração das várias combinações de voz intermediárias entre o registro de peito e o de falsete “*e fomenta principalmente a pedagogia do canto popular, que passa a utilizar termos como ‘head-mix’ (voz mista de cabeça) ou ‘chest-mix’ (voz mista de peito)*” (Lovetri, Sundberg, 1993 apud. Mariz, p. 62, 2013). Por exemplo, uma cantora lírica que queira cantar *belting*, mas não tem tantas vivências nessa emissão, pode utilizar o *mix* para realizar um som mais próximo do *belting*.

Neste presente trabalho, assim como Mariz (2013) e Tormina (2023), utilizaremos o termo *crossover* como a habilidade de transacionar entre mais de um gênero musical, em conjunto com a modificação da emissão e técnica vocal específica para se obter a sonoridade de cada gênero alternado. Assim posto, os gêneros escolhidos para a prática do *crossover* que

irão sustentar as reflexões do processo de aprendizagem das diferentes sonoridades, descritas no diário de bordo, será de duas canções populares: A canção brasileira “Senhorinha” do compositor Guinga, e o jazz americano “Sophisticated lady” de Duke Ellington; em paralelo com duas árias do repertório operístico: “Ach ich fühl’s” da ópera “A flauta mágica” do compositor Wolfgang Amadeus Mozart, e a ária romântica “Bel raggio lusinghier” da ópera “Semiramide” de Gioachino Rossini. É importante ressaltar que existe uma grande variedade de estilo do canto lírico, e um universo cheio de dimensões da música popular, portanto, para este trabalho, os experimentos foram feitos com um micro recorte desse universo.

### 3 REFLEXÕES PRÁTICAS E TEÓRICAS A PARTIR DO DIÁRIO DE BORDO

Tendo como suporte meus últimos estudos e aprendizados em relação ao canto, tenho buscado cada vez mais ter uma maior consciência vocal e corporal. Por isso, para uma melhor visualização do meu progresso, passei a escrever minhas reflexões sobre o meu próprio aprendizado, como conquistas, insights, frustrações, sensações corporais entre outras. Veremos neste capítulo, a partir do diário de bordo, os processos de construção segundo as minhas sensações, em correlação com os relatos sobre o ensino de canto segundo alguns professores que atuam de maneira *crossover*.

#### 3.1 Respiração

Em relação à respiração, são identificadas diferenças importantes ao cantar os dois tipos de repertório. Raymundo (2023) realizou uma entrevista com alguns professores que possuem carreira profissional no canto lírico e com uma relevante experiência no ensino do canto popular. De acordo com o trabalho de Raymundo, Mirna Rubim e Helen Tormina afirmam que a respiração no canto lírico e popular funcionam de formas diferentes. Rubim afirma que no *belting* é necessário um maior apoio com a barriga para dentro, enquanto que no lírico sustentado na região média-aguda existe uma sensação de pressão para baixo e para o lado, e enfatiza que serão utilizados diferentes tipos de apoio de acordo com a classificação vocal e com as demandas necessárias para cada estilo. Já Tormina diz que no canto lírico o fluxo de ar

é mais solto e o apoio mais intenso, com maior tônus expiratório, manutenção de costelas abertas e o fluxo de ar constante. Enquanto que no canto popular o fluxo expiratório diminui de quantidade, e o tônus abdominal é mais utilizado nas notas agudas sendo que nas notas médias/graves não há necessidade de tanto tônus. Afirma ainda que é importante adaptar o fluxo de ar e tônus muscular de acordo com as características de cada estilo (Raymundo, pág. 11, 2023).

Em entrevista realizada por Nascimento (2016), Joana Mariz conta que, de um modo geral, no canto popular se utiliza menos tônus no apoio do que no canto lírico, e diz que o apoio, mais do que uma força ou um conjunto de forças isoladas do mecanismo respiratório, é produto da interação entre a musculatura respiratória (inspiratória e expiratória) e a fonação. E cita uma frase de Jeanie Lovetri que diz “*as pregas vocais é que controlam o fluxo de ar*” (Nascimento, pág. 42, 2016).

Marconi Araújo acredita que se um belter cantar lírico utilizando a mesma pressão de quando canta *belting*, vai fazer mais força e assim vai acabar fatigado, e se uma soprano lírica cantar *belting* com a mesma pressão que utiliza no lírico, vai cantar com muito mais esforço, pois a pressão subglótica não está adequada à massa recrutável e àquele sopro. Já Gilberto Chaves entende que a respiração e apoio são os mesmos, ou seja, iguais tanto para o canto lírico quanto para o canto popular, e cita a influência da interação entre fonte glótica e filtro na pressão subglótica que resulta (Raymundo, pág. 12, 2023).

A análise descrita no artigo de Sundberg, no qual um mesmo cantor canta lírico, belting e *mix*, mostrou que a abertura glótica foi muito maior no canto operístico do que em belting e no canto mix. portanto, há menos adução glótica no estilo operístico do que em mix e belting. (Sundberg; Lovetri, et al p. 304; 1993). Devido ao modo de fonação fluido no canto operístico, o desafio da gestão respiratória é maior.

A seguir, veremos um trecho do meu diário de bordo com minhas percepções sobre o meu processo de respiração ao cantar os diferentes repertórios:

*"Hoje fiz mais um evento com o "Duo Pétala". E me chamou atenção algo que eu nunca havia parado pra observar de fato. Primeiro, gostaria de relatar que na última quinta feira, eu cantei no recital de canto dos alunos da USP, e quando chegou minha vez de cantar, como em todas as vezes que tenho que cantar lírico, precisei pensar muito em minha respiração. Precisei lembrar de "respirar grande" antes de iniciar a peça, e no meio da peça entre as pausas, principalmente antes das frases longas. Porém, hoje cantando repertório popular, eu não precisei nem pensar na respiração. E isso, de uma certa forma, me trouxe mais liberdade para pensar em outros aspectos musicais, como a interpretação e a liberdade rítmica."* Diário de bordo, 30/11

Sobre as peças utilizadas para o experimento, em Mozart e Rossini foi necessário uma maior gestão respiratória do que em “Senhorinha” e “Sophisticated lady”, que teve uma gestão de ar mais próxima com a da fala. Abreu (2001) afirma que devido ao uso do microfone, não há necessidade de volume em frases longas como no lírico, e por isso o mecanismo respiratório aproxima-se da espontaneidade do mecanismo de respiração da fala (Abreu, p. 110, 2001). Apesar de ser possível encontrar música popular cantada sem microfone (como em rodas de capoeira), ou de hoje em dia se observar o uso de microfone em canto lírico (como tem acontecido em algumas montagens de óperas), o repertório escolhido para o experimento, levará em consideração as canções populares com o uso do microfone, e as árias de ópera sem o uso do microfone. Veremos agora uma observação feita em uma das aulas com a professora Luísa Francesconi em meu diário de bordo:

[...] “1. *Ela sempre me lembra do apoio, pois é bem comum eu esquecer de dar mais de mim no apoio e acabar prejudicando minha performance. Mais uma coisa que preciso colocar na lista de: ‘coisas que preciso lembrar pra sempre’.* (Talvez seja hábito do pop, no pop tem muita liberdade)” [...] Diário de bordo, 07/11/2024.

Nesta situação, a memória respiratória que se fez presente foi a da utilizada no repertório de canto popular, e pelo fato deste repertório de canto popular ter mais liberdade respiratória, ao estudar Mozart e Rossini, do qual necessita de uma maior capacidade de administração do ar, o apoio não foi o suficiente para desempenhar a qualidade sonora que estas árias exigem. Visualizar essas diferenças tem me ajudado a ter mais consciência na hora de cantar os diferentes estilos, de forma que eu lembre da necessidade de adaptar o foco. Portanto, às vezes uma forma de respirar de um gênero pode interferir no outro, ao mesmo tempo que acrescenta uma nova habilidade, e uma nova forma de gerir a minha respiração.

### **3.2 Fonação e registros**

A respeito da **fonação e dos registros**, “*Mirna Rubim destaca a importância de ouvir a voz original da pessoa e trabalhar com qualidade de fala no canto popular*” (Raymundo, 2023, P.11). Helen Tormina trabalha com a ideia de unificar os registros vocais no canto

lírico, cita que a voz de cabeça é usada em uma região maior da extensão em vozes femininas, e se utiliza da estratégia de “disfarçar” a voz de peito para uniformizar o som. Enquanto que no *belting* e no canto popular, os registros são utilizados de forma a “disfarçar” a voz de cabeça. E diz ainda que devido à natureza não-linear do sistema vocal, os mecanismos de fonação podem ser influenciados por ajustes articulatórios, como veremos no item a seguir (Raymundo, 2023, p. 13)

Marconi ressalta a importância de entender o equilíbrio entre a pressão de ar e resistência glótica. E no método que utiliza para atingir esse equilíbrio é empregando o termo metafórico “fala rica” para desenvolver a base da voz cantada. A fala rica seria uma voz saudável e projetada, ou uma fonte glótica com equilíbrio na presença de harmônicos agudos e graves, podendo ser direcionada para diferentes estilos (Raymundo, 2023, Pág. 13). Esse equilíbrio entre a pressão de ar e resistência glótica citada por Marconi, coincide com a frase de Lovetri citada acima quando diz que são as pregas vocais que controlam o fluxo de ar.

Gilberto Chaves, influenciado pela abordagem do “Speech Level Singing” de Seth Riggs, cita a busca de uma fonação mais próxima da fala (Raymundo, 2023, Pág. 17). Chaves destaca a importância de manter uma fonação fluida, evitando a força na adução glótica. Ressalta que tanto no *belting* quanto no canto lírico “*a programação do cantor envolve pouco contato glótico, com a energia sendo criada ou diminuída pela utilização de ajustes de filtro específicos*” (Raymundo, 2023, Pág. 13). Essa informação é contraditória com as informações encontradas no artigo de Sundberg e Lovetri (1993), em que foram feitas medidas objetivas mensuráveis quantificadas, quando o sujeito analisado estava fazendo *belting*, a fase fechada dos ciclos de vibração das pregas vocais era mais longa, e havia mais presença do músculo TA, enquanto que no canto lírico, mais curtas, com maior presença do CT (Sundberg; Lovetri, et al p. 308; 1993).

*“Hoje tive aula de canto com a professora Joana Mariz. Apesar de sempre ter cantado popular, na verdade canto popular há mais tempo do que erudito, eu nunca havia feito aula de canto voltado para o canto popular. Passamos duas canções: “Senhorinha” de Guinga, e “Sophisticated Lady” de Duke Ellington. Algumas coisas ficaram bem presentes em meus pensamentos e reflexões dessa aula.*

1. *A professora, tanto no aquecimento vocal quanto nas canções, teve que falar várias vezes para mim que eu poderia fazer passagem para a voz de cabeça, e que cantar popular não significava que eu teria que subir de peito até não aguentar mais, apenas significava que eu demoraria um pouco mais para entrar na voz de cabeça, mas ainda assim entraria nela.”* Diário de bordo, 30/10/2024.

*"Enquanto eu estava lendo o meu diário de bordo, me veio uma reflexão sobre a aula que fiz com a professora Joana. Em belting espera-se um som com mais presença da voz de peito, ao contrário do lírico. Porém, para uma cantora que estuda lírico como eu, poderia se esperar que tivesse uma maior dificuldade de cantar com voz de peito. No entanto, ocorreu justamente o contrário, o pensamento que eu tive no momento, foi de que eu precisaria cantar todas as notas com voz de peito, senão iria parecer com som de lírico. Depois dos vários toques da professora sobre a troca de registro nos agudos para a voz de cabeça, tive uma melhor percepção, e sensação de equilíbrio. E ainda assim, a minha escuta não era de um som do canto lírico, mas também, não era puramente um som de um belting, através da minha escuta a sensação que tive foi de estar realizando a emissão de mix, mais próximo de peito. Essa compreensão, me trouxe uma maior liberdade ao cantar outros repertórios de música popular. Não são apenas os registros que definem se é canto popular ou não"* Diário de bordo, 05/12/2024

Vimos neste relato, que nem sempre cantar com voz de cabeça está associado ao som impostado do lírico, e essa é uma possibilidade que os ajustes de ressonância podem trazer.

*"De vez em quando me vem alguns insights de situações que aconteceram. Há mais de 3 meses, realizei meu primeiro papel em uma ópera, cantando como mezzo soprano. Apesar de minha classificação vocal ser de soprano, por eu conseguir realizar um bom som na região média com a voz de peito, consigo "enganar" um pouco o som, e isso fez com que eu adquirisse experiência e visibilidade como cantora mezzo soprano (já que muitos acreditam que eu seja mezzo), ou como uma soprano que tem capacidade de cantar também como mezzo soprano. Porém, neste papel que eu estava estudando, haviam notas muito graves (como a nota sol do terceiro espaço suplementar inferior da clave de sol), e solicitei ajuda para minha professora Luísa. Percebemos que quando eu cantava essas notas graves, mesmo com a voz de peito, não estava tão audível, e o som estava parecendo de teatro musical. Então a professora solicitou que eu fizesse um som mais arredondado, eu corrigi para esse som arredondado de ouvido mesmo. A professora também utilizou estratégias para que o som pudesse ter mais volume, como alterar de 'i' pra 'é'; e de 'ô' pra 'ó'."* Diário de bordo, 04/11/2024

Vimos aqui uma outra situação de ajuste de ressonância, na qual eu estava no registro de peito, e precisei realizar alguns ajustes para que a voz de peito ficasse mais uniforme e parecida com o registro de cabeça, característica do canto lírico. Muitas vezes, ao cantar o repertório lírico e as canções, ocorre de levar o “sotaque” de um gênero para o outro. Como, cantar com voz de peito no lírico pode acabar soando popular, ou cantar popular com a voz de cabeça e acabar deixando características do lírico se sobressair. Este tem sido um desafio, principalmente quando eu estudo apenas um gênero por muito tempo, e depois preciso me deslocar para outro gênero. Em canto popular, dentro do repertório que eu abarco, o sotaque

do lírico que vez ou outra possa aparecer quase nunca me atrapalha, já em Mozart, no presente momento, ainda traz algumas dificuldades em firmar um pouco minha técnica, principalmente na região mais aguda. Ao mesmo tempo, essas diferenças trazem eficácia para os dois gêneros, a experiência em realizar voz de cabeça vinda do repertório popular, traz um resultado positivo no canto lírico para se obter uma boa sonoridade em regiões mais graves, a voz de cabeça do canto lírico, também pode ser utilizada no canto popular para se alcançar notas mais agudas, mesmo para realizar o *mix*.

Alguns ajustes fonatórios estavam interligados com ajustes de articulação e ressonância que veremos a seguir.

### **3.3 Articulação e ressonância**

Em **articulação e ressonância**, Mirna Rubim utiliza a metáfora do megafone. O megafone para frente no canto popular, e invertido no canto lírico. Esse ajuste articulatório, adapta a fonação e os registros vocais (Raymundo, p. 11, 2023). Rubim salienta, ainda, que a forma como se articulam as palavras pode influenciar no design vocal, e cita o livro “Complete vocal technique” de Cathrine Sadolin (2000), para exemplificar a influência da língua inglesa na ressonância vocal, de forma que seja trabalhado o repertório de teatro musical primeiro em inglês, dessa forma ajudando o cantor a perceber a voz com um encaixe mais frontal (Raymundo, 2023, p. 15)

Helen Tormina, trabalha com a ideia do arredondamento do trato vocal no canto lírico, utilizando a estratégia de um palato mais elevado, e posição da laringe não muito alta, além da posição da língua criando um espaço na faringe. Enquanto que no belting e canto popular, os registros são utilizados de forma a “disfarçar” a voz de cabeça, utilizando as estratégias de: laringe mais alta, constrição da faringe e epilaringe, posicionamento da língua próxima aos dentes inferiores e vogais mais claras e brilhantes (Raymundo, 2023, p. 13).

Helen Tormina faz uma diferenciação da articulação no canto lírico com o canto popular e *belting*. acredita que no canto popular a letra da canção é de suma importância, portanto se alcança a clareza das palavras através das consoantes. Já no lírico, as vogais precisam ser realçadas, e as consoantes atenuadas, principalmente na região aguda. Sobre ressonância, Tormina destaca a importância de ajustar de acordo com o repertório, e ressalta a diferença de acoplamento entre formantes e harmônicos nos estilos vocais lírico e popular (Raymundo, 2023, p. 16).

Segundo Marconi, para se obter a “fala rica” exemplificada no tópico anterior, não pode haver muita tensão, precisa ter um certo abaixamento da laringe, elevação velar e amplificação do trato vocal razoáveis. Um segundo passo após encontrar a “fala rica”, seria a projeção da mesma (Raymundo, 2023, p. 13). Após o aluno alcançar com sucesso a “fala rica” e sua projeção, o professor deve saber direcionar o aluno aos diferentes estilos vocais e musicais. Marconi recomenda com ênfase uma pedagogia proprioceptiva, e destaca “*a importância de conhecer as cavidades de amplificação mais relevantes para cada estilo vocal (laringo-faringe, oro-faringe, rino-faringe, cavidade nasal e cavidade oral), bem como a combinação mais interessante entre elas*”. Marconi acredita que a partir desse conhecimento, poderá ajudar o aluno a cantar em qualquer estilo desejado (Raymundo, 2023, p. 16). É importante ressaltar que o trato vocal está sempre em ressonância, na realidade concreta não é possível direcionar o som a um lugar ou outro.

Gilberto Chaves menciona a forma de organização do filtro como uma grande diferença entre os estilos vocais. E como Rubim, utiliza a representação do megafone invertido no lírico, com boca verticalizada e protrusão labial, além de palato levantado, laringe levemente abaixada, dorso de língua levantado e um pouco anteriorizado. No *belting*, há uma diminuição e horizontalização desses espaços vocais, com a língua espalhada encostando nos dentes inferiores, podendo ou não ter nasalidade (dependendo da sonoridade que se busca), a boca mais aberta, espalhada para os lados e não tão protruída (Raymundo, 2023, p. 17).

A articulação é responsável pelas mudanças dos padrões de ressonância (Mariz, p.129 2013).

Assim, a ausência de “giro” aliada à constrição faríngea e a abertura horizontal da boca, com frequência demonstradas em aula pelo professor, conferem maior intensidade aos harmônicos agudos da voz, potencializando a percepção auditiva de que o cantor está utilizando o registro de peito (Mariz, p. 129, 2013).

Já no canto lírico, a faringe de maneira geral é mais estável e contribui para um colorido mais arredondado.

Uma prática técnico-vocal ligada ao canto *crossover* pode ser bastante útil para se alternar entre sonoridades vocais contrastantes, e ter a possibilidade de realizar diferentes ajustes, possibilitando a realização de trabalhos, como os citados no diário de bordo:

*“Hoje fiz um trabalho de gravação em um estúdio para uma campanha de lançamento de um alimento para um restaurante. Era uma paródia da canção “Funiculi funicula”, e o som solicitado foi de um som erudito. Porém, por mais que eu tenha cantado de uma forma que o som ficasse bem redondo, e o mais uniforme possível, que a grosso modo é o que se*

*espera de um som erudito, não era exatamente o que os produtores desejavam, até que numa conversa entendemos que a prioridade naquela situação não era de um som uniforme, mas sim de priorizar o texto. Então meu pensamento para gravar esse som, foi o de exagerar bastante na pronúncia do texto. Os produtores gostaram do resultado, e mesmo tendo um foco mais na pronúncia do texto do que na sonoridade, ainda assim, pra quem escutasse diria que é uma voz de canto lírico". Diário de bordo, 05/09/2024*

No som do canto lírico, a posição dos articuladores é ajustada para se obter uma sonoridade específica. Porém nessa situação, foram mantidos alguns ajustes para se ter um som erudito, e para chegar no resultado final desejado, busquei características do repertório popular que eu tenho contato para se obter uma boa pronúncia das palavras. A proximidade com o repertório popular, trouxe nessa situação, uma certa facilidade para encontrar um ajuste que trouxesse uma maior inteligibilidade do texto, como por exemplo abrir a boca verticalmente. Este é um exemplo positivo que a vivência de uma forma de cantar pode ajudar a encontrar ajustes necessários em outro tipo de canto.

No contexto da prática de A. Kayama, uma boa “postura” significa a configuração ideal de trato vocal, isto é, a posição articulatória mais favorável para o ideal sonoro erudito. As posturas que ela busca se bifurcam em dois termos principais complementares: a “máscara” e o “redondo”. Ambos os termos foram incorporados, segundo ela, do aprendizado empírico com suas professoras de canto. A máscara é o mais importante, pois é o que segundo ela traz o som básico do canto erudito, a “colocação” ou o “foco”, e se constitui numa sonoridade rica em harmônicos agudos e bastante precisa do ponto de vista fonatório (sem tensão ou escape de ar), e com ênfase no levantamento dos arcos zigomáticos e do palato mole. Já o “redondo” corresponderia ao aumento do espaço laringo-faríngeo (Mariz, p. 104, 2013).

*"Hoje, fui fazer novamente um trabalho de gravação em um estúdio para uma campanha de um lançamento de um restaurante. Dessa vez, o som solicitado pelos produtores foi um som mais 'popular', e nada erudito. Eu cantei, e era um trecho bem agudo, então tentei manter o mais próximo possível de um som popular, também cantei a mesma melodia uma oitava abaixo, um deles me disse que o som estava doce demais, e o outro pediu para cantar com um sorriso. Esse ajuste articulatório do sorriso, me fez entender como uma forma de tentar um som com mais brilho, e fiz alguns outros ajustes que entendo como: laringe alta, com a sensação de pregas vocais mais aduzidas. Depois da gravação, eles disseram que era esse o som, e senti que minha missão tinha sido cumprida." Diário de bordo, 10/11/2024*

Na situação, nas notas mais agudas, foi realizado um som com o registro de cabeça, porém com a sensação da laringe mais baixa, com uma sonoridade mais brilhante, e um dos ajustes articulatórios foi o de abrir a boca de forma mais vertical. E na região mais grave, depois de realizado os ajustes para que o som ficasse menos “doce”, e ter vindo o resultado

sonoro esperado, pude perceber que mesmo sem saber exatamente quais haviam sido os ajustes, o resultado sonoro veio através da percepção auditiva, e com eficiência. Este é um exemplo do quanto a versatilidade na mudança dos ajustes pode ser positiva. No artigo de Sundberg e Lovetri (1993), foi verificado a partir das medidas objetivas no sujeito analisado, que a laringe estava baixa no canto operístico, alta em *belting* e em uma posição intermediária em *mix*, e a visibilidade das pregas vocais era melhor no canto lírico e *mix*, e menos visível em *belting* (Sundberg; Lovetri et al, p. 307; 1993).

Mariz (2013) afirma que na emissão de *belting* e *mix*, a posição da laringe é quase sempre mais alta, tem mais constrição faríngea, dos seios piriformes da laringe, e a abertura da boca é tanto vertical como lateral. Cabe lembrar, que a fase fechada das pregas vocais no ciclo glótico em *belting*, é maior do que no canto lírico, o que resulta em uma maior resistência glótica à passagem do ar; em consequência disso, pressões subglóticas elevadas. Esses ajustes trazem importantes mudanças nas sensações internas dos cantores (Mariz, p. 119, 2013).

*"Minha aula de canto hoje foi com a Luisa Francesconi. Passamos 3 árias de ópera: "É preciso morrer" da ópera piedade de Ripper, "Bel raggio lusinghier" da ópera Semiramide; e "Ach ich fühl's" da ópera A flauta mágica. E na aula duas coisas me chamaram atenção:*

*1. A professora teve uma escuta que fez ter a impressão de que eu tivesse com alguma tensão, e então tocou a minha garganta onde fica a laringe com os dedos enquanto eu cantava e pediu para que fizesse o mesmo, e percebemos um relevo descendendo duro, chegamos a conclusão de que era uma tensão de língua, coisa que já tínhamos percebido em outras aulas, também em aula com a professora Joana na USP no primeiro semestre deste ano, quando ela percebeu que minha língua fazia um esforço pra abaixar a laringe, e fizemos um trabalho de abaixamento da laringe sem utilizar a língua. Em outras aulas com a professora Luísa também fizemos esse trabalho. Hoje tenho mais consciência, e tento prestar muita atenção nisso, mas como tenho conseguido, fui deixando de lado, e deixar um pouquinho que seja de lado, já é o suficiente para voltar tudo de novo. Percebi que tenho que dar uma atenção especial a essa minha língua pra sempre. [...] Diário de bordo, 07/11/2024.*

Como visto acima, essa pode ser uma das consequências causadas em uma prática crossover. A laringe, apesar de ser móvel e em geral mais alta em “Senhorinha” e Sophisticated lady”, e mais baixa nas árias de Mozart e Rossini, exige um trabalho de independência de movimentação, sem o esforço da língua para o abaixamento da mesma. O esforço da língua acaba causando tensão, ocasionando um maior esforço ao cantar,

produzindo dessa forma uma sonoridade menos livre e mais opaca, contrária ao que se espera em um som de canto lírico de qualidade.

### **3.4 Aspectos interpretativos e musicais da prática crossover**

Apesar de uma vivência de muitos anos cantando um micro recorte de repertório popular dentre os universos e dimensões que esse tipo de canto trás, as únicas aulas de canto que tive foram especificamente de canto lírico. Desse modo, a fim de obter novas percepções e autoconhecimento dentro do estilo de canto popular que eu abarco, fiz uma primeira aula com a professora Joana Mariz, na qual estudamos “Senhorinha” e “Sophisticated lady”. Vale ressaltar que as canções trabalhadas não se enquadram como *belting*.

*"[...] 2. Trabalhamos muitos aspectos musicais, como falar a letra da canção antes de cantar, e depois cantar de forma interpretativa e consciente o que está sendo dito. O legato<sup>8</sup> que para mim é bastante familiar já que trabalho também no canto lírico, é um aspecto musical que está presente especificamente nesse repertório de canção popular que estamos trabalhando." [...] Diário de bordo, 30/10/2024.*

Apesar das diferenças contrastantes dos dois tipos de repertório (popular e lírico), é possível encontrar algumas semelhanças em suas linguagens. Em Mozart e Rossini, por exemplo, há grande presença do *legato*. E dentro do universo da música popular, existe uma variedade rítmica muito grande, porém nessas duas peças escolhidas, o *legato* se torna uma característica essencial, portanto pode-se afirmar que o *legato* é um parâmetro que não precisou ser alterado, e sim utilizado nos dois gêneros. Outra linguagem bem característica e presente nas peças populares escolhidas é a flexibilidade do tempo, com maior liberdade rítmica, identificada também na ária de Rossini “Bel raggio lusinghier”, devido ao *rubato*<sup>9</sup> nas coloraturas, este é outro parâmetro que pode ser reaproveitado entre um gênero e outro. Esta transição dos parâmetros de musicalidade, é essencial, além de trazer um conforto por ter a possibilidade de reciclar padrões já aprendidos, já que esses padrões podem transitar entre os dois gêneros.

*"[...] 3. Uma questão que levantamos na própria aula, foi quando a professora disse que o repertório lírico também pode ser cantado de forma interpretativa, da mesma forma*

---

<sup>8</sup> Passagem de uma nota para outra sem interrupção.

<sup>9</sup> Notas executadas com grande liberdade rítmica.

*com que eu estava fazendo ao cantar aquelas canções populares. Eu já tinha conhecimento disso, ainda assim, eu não entendia porque parecia mais difícil cantar dessa forma no lírico. Então me dei conta, e também falei na hora para a professora, que em minhas aulas de canto lírico, principalmente nas primeiras aulas que tive na vida, era solicitado um som bem impostado, ao mesmo tempo que eu tinha que respirar de um jeito, e os braços tinham que estar de outro, deveria respeitar o ritmo e andamento, etc etc. Já em canto popular, o qual eu nunca havia feito aula, eu simplesmente cantava o que sentia, do meu próprio jeito. E isso acabou causando um sentimento de que no lírico tudo o que eu faço está errado, e no popular pouco importa, o importante é passar a mensagem e ser feliz. [...] Diário de bordo, 30/10/2024*

Quando me dei conta de que no lírico a técnica foi mais priorizada do que a musicalidade, ao mesmo tempo que nas canções populares eu já tinha facilidade de cantar com uma ótima musicalidade, percebi que vivências como essa que eu já tenho neste repertório de canto popular podem ser uma excelente fonte de ferramentas para serem relembradas e utilizadas nas árias de ópera. Portanto, a musicalidade também é um parâmetro a ser utilizado nos dois gêneros.

*"[...] 4. No final da aula, eu queria muito saber se eu estava cantando corretamente o canto popular. Mas antes que desse tempo de eu perguntar, a professora como se estivesse lendo meus pensamentos disse que era essa a minha forma de fazer arte, e estava tudo certo, no canto popular é assim, cada um acha sua maneira de fazer arte. E ainda deu alguns exemplos, como a forma de cantar de Marisa Monte, que canta quase o tempo todo com voz de cabeça, em contraste com a cantora Elis Regina, que já canta praticamente todo seu repertório com registro de peito ou misto de peito. Há também inúmeras diferenças na forma que as cantoras de jazz cantam, algumas com muito vibrato, outras sem nenhum. E o canto popular é um universo com várias dimensões, em cada uma delas há inúmeros repertórios, e dentro de cada repertório há infinitas maneiras de se cantar, e fazer sua própria arte. [...]" Diário de bordo, 30/11/2024.*

#### 4 CONCLUSÃO

Este trabalho, foi um experimento funcional e os resultados e reflexões obtidas, despertou o desejo e interesse para estudos futuros. As habilidades vocais que já venho experimentando desde o início da minha vivência como cantora crossover, foram feitas a

partir de minha percepção do resultado sonoro, que me ajudou a realizar os ajustes para cada gênero musical cantado, dessa forma, percebi que posso confiar no meu ouvido para realizar esses ajustes, e em conjunto, entender um pouco sobre o funcionamento da voz tem me ajudado a desenvolver uma consciência vocal cada vez mais aprofundada. Vimos que são inúmeras as formas existentes dentro da música popular, por isso foi necessário fazer uma escolha sobre qual o caminho dentro da música popular seria percorrido, seja por gostar mais e ter mais afinidade, seja pela facilidade na realização, ou até mesmo por necessidade. Esse processo de estudo, junto com as minhas vivências e a pesquisa de aspectos pedagógicos relatados por professores, trouxe inúmeras reflexões sobre meu aprendizado, e principalmente sobre como prosseguir daqui em diante.

Ter uma vivência como cantora *crossover* foi uma escolha minha, e continua sendo todos os dias. Percebemos que é um fato que as duas formas de cantar acabam influenciando uma à outra. E quando a influência é de forma positiva, como vimos quando o legato do canto lírico pôde ser utilizado no canto popular, ou quando interpretação musical e o texto do canto popular alimentou o lírico, há uma sensação de alívio, por eu ter feito uma boa escolha. Mas quando a influência é negativa, como acabar adquirindo uma tensão na língua difícil de tirar, ao invés de me causar vontade de desistir, a busca pela resolução me atrai mais, e estudar os dois tipos de repertório, tem ampliado a capacidade da minha voz sobre as diferentes formas de cantar, estou no início da minha jornada, e agora mesmo encontrando dificuldades já é possível encontrar muitos pontos positivos, pois este intercâmbio, só tem a enriquecer os dois tipos de repertório, e adquirir conhecimento e mais consciência vocal tem feito com que eu entenda mais sobre mim mesma e sobre a minha própria voz, e me desperta a curiosidade de saber o que poderei colher mais para frente em uma investigação constante. Acredito que dessa forma, haverá uma grande chance de me tornar uma cantora cada vez mais versátil, com mais autonomia e cada vez mais qualificada, para que eu possa me manter inserida e até mesmo crescer no mercado de trabalho.

Como dito, a busca por conhecimento é constante, e isso significa que sempre haverá coisas novas a serem descobertas, o universo da música vocal é gigantesco e as descobertas são diárias.

*"Acima de qualquer entendimento sobre a ciência da voz, eu como cantora busco a minha história, quero aprender sobre a técnica vocal, mas quero aprender sobre mim. Minha voz é o meu instrumento, apenas meu. E a liberdade, eu quem deveria escolher. Escolher cantar lírico e fazer apenas isso, é uma forma de liberdade. Como escolher cantar somente repertório popular. Escolher cantar os dois tipos de repertório e explorar as*

diferentes sonoridades da minha voz também é uma liberdade que desejo para mim."

Diário de bordo, 05/11/2024

## REFERÊNCIAS

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz:** Fatos sobre a voz na fala e no canto. 1. ed. 2. reimpr. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. Tese (Doutorado em Música) - IA, Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”, UNESP, São Paulo, 2013.

ABREU, Felipe. *in: MATOS, Cláudia Neiva de; et al. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e a palavra.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. 104-112.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto:** sistema e arte na técnica vocal. 1. ed. São Paulo: É realizações, 2019.

VALLE, Simone Franco. **Educação vocal é um fenômeno culturalmente situado. Reflexões pedagógicas e suas aplicações para o ensino dos cantos de música popular brasileira.** Trabalho de Conclusão de Curso (Pós Graduação em Pedagogia Vocal: Expressão e Técnica) - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2023.

RAYMUNDO, Arthur Felipe. **O professor crossover:** o trânsito entre o ensino do canto popular e de canto erudito segundo a perspectiva de quatro professores de canto com formação lírica. Trabalho de Conclusão de Curso (Pós Graduação em Pedagogia Vocal: Expressão e Técnica) - Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2023.

TORMINA, Helen Bovo. **A formação de cantores crossover de alta performance no Brasil:** um estudo sobre sobre as práticas e trajetórias de especialistas em Ópera e Teatro musical. Dissertação (Mestrado em música) - IA, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2023.

NASCIMENTO, C. E. **O cantor crossover:** um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

LOVETRI, Jeannette L.; SUNDBERG, Johan *et al.* **Comparisons of pharynx, source, formant and pressure characteristics in operatic and musical theatre singing.** IN: Journal of Voice, v. 7, n. 4, p. 301-310. New York: Raven Press; 1993.

SADOLIN, Cathrine. **Complete vocal technique.** Germany: Bosworth GmbH, 2013.

**SOUL.** In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Soul&oldid=68714679>>. Acesso em: 23 set. 2025.

ROUBEAU, Bernard; HENRICH, Nathalie; CASTELLENGO, Michèle. Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited. **Journal of voice**, v. 23, n. 4, p. 425-38, 2009.