DOI 10.20504/opus2025.31.06

CC BY

Concepções estéticas para os cantos populares brasileiros: uma "cartografia de controvérsias" em "espaços de mediação" históricos e suas reverberações na pedagogia vocal contemporânea

Anna Paes de Carvalho[1]
https://orcid.org/0009-0004-6992-9587
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ Escola de Música da UFRJ/ PPGM, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Resumo: Este artigo traz um recorte de assuntos que abordo na minha tese de doutorado "Espaços de Mediação na pedagogia vocal do canto popular: um estudo etnográfico no Rio de Janeiro e em São Paulo". Faço uma análise da construção de discursos sobre concepções estéticas envolvendo os cantos populares brasileiros, destacando ações históricas de mediadores que problematizaram questões subjacentes à tradição hegemônica do canto erudito ocidental no país, cujos reflexos se fazem presentes na contemporaneidade. A intenção é pensar caminhos para a valorização e adequação de pedagogias para os cantos populares brasileiros. As ações dos mediadores abordados são as do escritor, poeta, musicólogo e ensaísta Mário de Andrade, da cantora Elsie Houston, e as do cantor, radialista e produtor de programas radiofônicos Almirante. O referencial teórico se baseia na Teoria Ator-Rede (Latour, 2005), que entende que "mediação" corresponde a agenciamento, comunicação, transformação de actantes humanos e não humanos que constituem "espaços-rede" dinâmicos, pois estão em constante transformação, em movimentos associativos. Concluo que urge o empreendimento de projetos que criem metodologias de ensino de canto considerando a pluralidade estética contida nos cantos populares; que estimulem a reflexão crítica sobre a música popular brasileira; que fomentem Espaços de Mediação como os que vêm sendo criados pela PROCANTO, para o compartilhamento democrático de conhecimento; que estimulem a criação de disciplinas e cursos específicos de pedagogia vocal do canto popular nas universidades públicas de forma a contribuir para a democratização do acesso à formação do professor de canto para uma parcela maior da população brasileira.

Palavras-chave: pedagogia vocal. música popular brasileira. canto popular. Teoria Ator-Rede. Espaços de Mediação.

Aesthetic Conceptions for Brazilian Popular Song: a "Cartography of Controversies" in Historical "Mediation Spaces" and Their Reverberations in Contemporary Vocal Pedagogy

Abstract: This article presents a selection of topics from my doctoral dissertation, "*Espaços de Mediação na pedagogia vocal do canto popular: um estudo etnográfico no Rio de Janeiro e em São Paulo"* [*Mediation Spaces in Vocal Pedagogy of Popular Singing: An Ethnographic Study in Rio de Janeiro and São Paulo*]. I analyze the construction of discourses on aesthetic concepts involving Brazilian popular songs, highlighting the historical actions of mediators who addressed underlying issues of the hegemonic tradition of Western classical singing in Brazil, whose influence persists today. The goal is to explore pathways for valuing and adapting pedagogies for Brazilian popular singing. The mediators discussed include the writer, poet, musicologist, and essayist Mário de Andrade; the singer Elsie Houston; and singer, radio host, and producer of radio programs Almirante. The theoretical framework is based on Actor-Network Theory (Latour, 2005), which posits that "mediation" corresponds to agency, communication, and the transformation of human and non-human actants, constituting dynamic "network-spaces" that are constantly evolving through associative movements. I conclude that there is an urgent need to undertake projects that develop methodologies for teaching singing that embrace the aesthetic plurality inherent in Brazilian popular song; encourage critical reflection on Brazilian popular music; foster *Spaces of Mediation* like those created by PROCANTO to promote democratic sharing of knowledge; and stimulate the creation of specific disciplines and courses in vocal pedagogy for popular singing at public universities. These initiatives would contribute to the democratization of access to vocal teacher education for a broader segment of the Brazilian population.

Keywords: vocal pedagogy. Brazilian popular music. popular singing. Actor-Network Theory. mediation spaces.

[1] Este artigo é uma revisão ampliada da comunicação "Estilo vocal: segredo e revelação" apresentada no X Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ realizado em 2019. Os Anais não foram publicados até a data de hoje.

PAES DE CARVALHO, Anna. Concepções estéticas para os cantos populares brasileiros: uma "cartografia de controvérsias" em "espaços de mediação" históricos e suas reverberações na pedagogia vocal contemporânea. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 31, e253106, p. 1-28, 2025. http://dx.doi.org/10.20504/opus2025.31.06
Recebido em 10/7/2024, aprovado em 5/12/2024, publicado em 2/4/2025

O assunto que trago neste artigo faz parte das reflexões contidas na minha tese de doutorado (Paes de Carvalho, 2024), um estudo etnográfico de práticas de pedagogia vocal para o canto popular no Rio de Janeiro e pontualmente em São Paulo.

Tendo como referência a literatura da pedagogia vocal no Brasil, verifiquei que a tradição do ensino formal de canto no país se baseia no canto erudito ocidental, embora uma mudança gradual desse quadro esteja em curso (Piccolo, 2003, 2006. Sandroni, 2017. Queiroz, 2017). Nos anos 1980 ainda havia a cultura de acreditar que o canto erudito, pela alta exigência técnica, daria conta de preparar o cantor para cantar qualquer estilo. Aos poucos essa mentalidade vem sendo desconstruída (Lovetri, 2002). Desde a criação do primeiro curso dedicado à música popular no Brasil, há pouco mais de trinta anos, na UNICAMP, vem crescendo a produção acadêmica em torno dos assuntos relacionados à voz, à canção e à pedagogia vocal do canto popular (Albuquerque, 2017), mas ainda há desafios a enfrentar diante da multidisciplinaridade envolvida no campo da pedagogia vocal, da pluralidade estética dos cantos populares e da carência histórica de sistematização e legitimação do ensino do canto popular no ambiente acadêmico (Sandroni, 2017).

Um recente estudo sobre o estado da arte da pesquisa sobre a pedagogia vocal no Brasil nos últimos dez anos verificou que o canto erudito ainda "é a área de maior investigação das teses e dissertações dos últimos anos" (Kubo; Liesenberg, 2023, p. 10). Essa constatação revela o quanto se faz necessário um esforço de produzir uma literatura sobre os processos de ensino de canto popular, muito embora saibamos que práticas pedagógicas considerando múltiplas vocalidades na música popular do Brasil se fazem presentes em diversas iniciativas de profissionais autônomos, em instituições privadas e em um número pequeno de universidades públicas, se considerarmos as dimensões continentais do país (Valle; Mariz, 2023).

Utilizando o referencial teórico desenvolvido na Teoria Ator-Rede[2] (TAR) como ferramenta de análise – que questiona a ideia tradicional de "sociedade" como um contexto fixo e generalizante, determinado *a priori*, que se opõe aos dualismos que sustentam a civilização moderna, como as distinções entre natureza e cultura, sujeito e objeto, ciência e política, e que propõe uma abordagem metodológica híbrida, relativista, onde o social emerge a partir da mediação (do agenciamento) entre humanos e não humanos (objetos, artefatos, animais, fenômenos da natureza, meios de transporte, estruturas materiais, dispositivos tecnológicos etc.) de forma associativa (Latour, 2012) –, destaco neste artigo ações históricas de mediadores que problematizaram questões subjacentes à tradição hegemônica do canto erudito ocidental no país, cujos reflexos ainda se fazem presentes na contemporaneidade. A intenção é pensar caminhos para a valorização e adequação de pedagogias para os cantos populares brasileiros. As ações dos mediadores abordados são as do escritor, poeta, musicólogo e ensaísta Mário de Andrade (1893–1945), da cantora Elsie Houston (1902–1943) e as do cantor, radialista e produtor de programas radiofônicos Almirante (1908–1980).

[2] Embora tenha se originado no *Centre de Sociologie de l'Innovation* (CSI), na França, no final dos anos 1980, a Teoria Ator-Rede consolidou-se com o nome em inglês, *Actor-Network Theory* (ANT). O acrônimo ANT (que significa "formiga" em inglês) funciona também, segundo Latour, como uma metáfora para a atuação do pesquisador: "um viajante cego, míope, viciado em trabalho, farejador e gregário" (Latour, 2012, p. 28). Mesmo em textos em português, é comum autores adotarem a sigla ANT. Neste trabalho vou adotar a sigla TAR, a partir da tradução para o português.

Em minha tese, destaquei no título o conceito de "Espaços de Mediação" cunhado pela professora Clara Sandroni para referir-se a espaços "além da sala de aula" – "lugares de encontro entre profissionais da voz cantada, espaços de estudo e pesquisa que existem por iniciativa dos próprios indivíduos, com apoio institucional ou não" –, onde ocorre o compartilhamento de conhecimento de forma democrática entre professores de canto universitários, autônomos e outros profissionais e estudantes da área da voz cantada. Segundo sua análise, esses espaços são "instâncias de luta e legitimação da área do ensino de canto popular" que passaram a existir a partir do início dos anos 1990 e têm contribuído para o fortalecimento da pedagogia vocal brasileira (Sandroni, 2017, p. 129, 130, 207).

A partir do estudo da TAR, vi uma possibilidade de ampliar o conceito de "espaços de mediação" de Sandroni para incluir não só a ideia de um lugar "além da sala de aula", ou mesmo a noção fixa de uma infraestrutura (por exemplo, o local onde ocorre um congresso, uma mesa-redonda), mas também qualquer instância onde haja "mediação", agenciamento, comunicação, transformação dos agentes ou actantes humanos e não humanos que constituem "espaços-rede" que são dinâmicos, pois estão em constante transformação (Lemos, 2012, 2013). Além disso, um aspecto fundamental na TAR para refletir sobre o objeto de estudo em questão é a ideia, fundamentada na filosofia do sociólogo Gabriel Tarde (1843–1904), de que a noção de identidade se encontra na diferença, e não necessariamente na semelhança: "existir é diferir" (Latour, 2012, p. 347), portanto o social emerge a partir do entrelaçamento entre actantes idiossincráticos, e não a partir de um conceito homogeneizador.

Neste sentido, parto da hipótese de que Mário de Andrade, Elsie Houston e Almirante, em momentos e situações históricas distintas, constituíram espaços-rede que contribuíram para a definição e a valorização de estéticas para performances artísticas vocais na cultura brasileira, a partir de ações que ecoam na contemporaneidade, e que me proponho a analisar a seguir.

1. "Espaços de mediação" nas ações de Mário de Andrade e Elsie Houston

Mário de Andrade foi um dos principais teóricos do modernismo no Brasil, no início dos anos 1920, tanto na sua fase inicial de vanguarda, que buscava romper com os tradicionais modelos europeus na poesia, na literatura, nas artes plásticas e na música, quanto na fase que se seguiu, chamada de "modernismo nacionalista", na busca pela construção de uma estética que estaria mais adequada à realidade brasileira, representativa de uma nacionalidade encontrada nas culturas populares (Travassos, 2000). Compositores como "Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Leopoldo Miguez" eram vistos por ele como repetidores de modelos composicionais europeus e, em consequência disso, tornavam-se "socialmente desinteressantes" (Andrade, 2006 [1928], p. 14). O modernismo na música buscou, portanto, formar uma ponte entre a cultura letrada e a cultura do povo como um caminho para não só encontrar uma nacionalidade, mas também elevá-la, por meio do trabalho de compositores cultos, ao patamar do panorama artístico internacional, tendo Villa-Lobos sido o principal expoente (Wisnik, 1982. Travassos, 2000).

No programa modernista, Wisnik descreve um movimento de "oscilação quase paradigmática" do intelectual letrado no Brasil frente às culturas do povo: ora percebendo o povo de forma "romântica", como "fonte prodigiosa da qual emana a cultura autêntica e criativa, tesouro-inconsciente-coletivo capaz de

transformar a *persona* europeizante da nação", ora de forma "ilustrada" (condescendente), percebendo o povo como "massa analfabeta, supersticiosa, indolente, verdadeira tábula rasa necessitada de condução firme e de elevação através da instrução letrada e da consciência cívica" (Wisnik, 1982, p. 145). Queiroz avalia que, na postura crítica de Mário em relação aos compositores eruditos brasileiros que considerava "repetidores" de um modelo europeu, havia uma "reivindicação por um caminho de produção de música que, de alguma forma, não se conformasse com as imposições que emergiram desde a colonização"[3] (Queiroz, 2017, p. 140). Por outro lado, avaliamos que a perspectiva condescendente, de que o povo que produzia a sua música necessitava de compositores cultos para transformá-la em "música artística", também demonstra uma mentalidade colonizadora.

O *Ensaio sobre a música brasileira*, de Andrade, publicado em 1928, é um manifesto do modernismo nacionalista, que define o referencial a ser buscado pelos compositores na música popular rural (considerada a mais "autêntica" por ser intocada), e não na música popular urbana (que estaria ligada a modismos comerciais, sujeita a influências internacionais, chamada pejorativamente de "popularesca"). Mário empreende várias viagens pelo Brasil com a intenção de preencher a lacuna do desconhecimento sobre a cultura popular e fornecer "matéria-prima" para compositores eruditos nacionalistas. Entretanto, no *Ensaio*, nota-se certa ambivalência, como na inclusão de análises sobre manifestações da música popular urbana em plena expansão[4] – o maxixe, sucessos carnavalescos como *Pinião*, e obras de Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, além de sua relação com as modinhas imperiais –, o que revela que Mário não era um folclorista tão ortodoxo. Wisnik corrobora esta visão observando que, por vezes, Mário procura "nuançar o seu critério de valorização da música popular rural sobre a música urbana" (Wisnik, 1982, p. 131, 132).

Travassos (2000) descreve um cenário avesso ao populismo entre as elites no início do período republicano no Brasil para pensar o quanto eram inovadoras as proposições de Mário:

> […] o início do período republicano no Brasil foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental. A mentalidade progressista e cosmopolita que se instalou entre as elites negava, como afirmou o historiador Nicolau Sevcenko, "todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante". Nesse clima pouco propício ao populismo, a proximidade das culturas populares nos centros urbanos mais prósperos foi vivida como promiscuidade. A saída purificadora era expulsar os pobres e portadores de heranças culturais tradicionais dos centros, como ocorreu nas intervenções urbanísticas na capital. Paralelamente, havia tentativas de erradicação de religiões afro-brasileiras e de controle policial de festas religiosas e carnavalescas. Isso ajuda a dimensionar quão escandaloso parecia o elogio de músicas identificadas como típicas de negros e mestiços (Travassos, 2000, p. 34, 35).

Ao longo dos anos, Mário de Andrade vai se firmar como uma autoridade nacional em matéria de pesquisa, estética e história da música. Desde 1922 já atuava como professor de Estética e História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em 1935, Mário foi convidado a

[3] Luís Ricardo Silva Queiroz (2017) define o conceito de colonialidade como "[…] a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, ao serem impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação" (Queiroz, 2017, p. 136).

[4] Uma revolução na indústria fonográfica brasileira havia iniciado em 1927 com a introdução do sistema elétrico de gravação e com o desenvolvimento do samba no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro.

dirigir o Departamento de Cultura de São Paulo, onde permaneceu até 1938, dando continuidade aos projetos de pesquisa e valorização da cultura popular, agora de forma institucional e expandindo para a esfera educativa. Entre as diversas atividades promovidas por Mário — como o planejamento da Biblioteca Municipal, a criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo[5], a continuidade das missões de pesquisas folclóricas e a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — destaca-se uma iniciativa pioneira na análise de aspectos do estilo vocal brasileiro: o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. O evento reuniu profissionais envolvidos no estudo da voz (cantores, professores de canto, atores, músicos, foneticistas etc.), com o objetivo de discutir e lançar propostas para o estabelecimento de normas para a execução de um canto brasileiro.

A partir de registros fonográficos da Discoteca Pública, a intenção de Mário era encontrar padrões de entoação, dicção e timbre que, na sua percepção, constituíam um modelo estético de brasilidade que deveria ser incorporado ao canto da música erudita nacional. Acreditava que a entoação que provinha da escola do *bel canto*[6] europeu contribuía para a descaracterização do canto nacional e advogava a favor de "um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa, e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular" (Andrade, 1991, p. 111).

À luz da perspectiva latouriana, entendemos que Mário de Andrade criou "espaços de mediação" – desde a sua atuação no início dos anos 1920, junto aos artistas e escritores modernistas, na sua produção artística poética e literária, na articulação com os mais variados representantes da cultura brasileira, expressa na sua vasta epistolografia, nos seus ensaios e livros sobre a música brasileira, na composição de um acervo com partituras e fonogramas – e foi paulatinamente conquistando um lugar de reconhecimento institucional na sociedade.

Sua comunicação *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos* reflete o que Latour (2005) chamaria de "cartografia de controvérsias", que ocorre a partir da abertura da "caixa-preta". A caixa-preta, nesta metodologia de análise, é uma metáfora da estabilidade; portanto, realizar a cartografia de controvérsias implica analisar o que está em jogo, a partir da "abertura da caixa". Neste caso, a "abertura da caixa-preta" se deu a partir da seleção de trechos de fonogramas (objetos sonoros) gravados por cantores da música popular urbana, aliada aos seus apontamentos

[5]A Discoteca Oneyda Alvarenga, antiga Discoteca Pública Municipal de São Paulo, foi fundada em 1935 pelo então diretor do Departamento de Cultura, Mário de Andrade, sendo dirigida por Oneyda Alvarenga desde sua fundação até o final da década de 1960. A discoteca é um dos acervos mais importantes para a cultura brasileira e é considerada Patrimônio Histórico da Humanidade pelo Programa Memória do Mundo da UNESCO (2009).

[6] Para definir o conceito de *bel canto*, o cantor, professor de canto e musicólogo norte-americano James Stark leva em consideração dois quesitos: o primeiro é técnico e o segundo é relacionado à estética que define como "agradável" e que deve aqui ser relativizada em sua subjetividade, considerando critérios de padrões eurocêntricos. Segundo Stark, *bel canto* é "[…] um método altamente refinado de usar a voz cantada, no qual a fonte glótica, o trato vocal e o sistema respiratório interagem de tal forma que criam as qualidades de *chiaroscuro*, *appoggio*, equalização de registro, maleabilidade de tom e intensidade e um vibrato agradável. O uso idiomático dessa voz inclui várias formas de ataque, *legato,* portamento, articulação glótica, crescendo, decrescendo, *messa di voce*, *mezza voce*, ornamentos e trinados, além de *tempo rubato* […]". Stark refere-se também a qualquer estilo de música que emprega essa maneira de cantar de forma "agradável (*tasteful)* e expressiva". Ele afirma que, "historicamente, compositores e cantores criaram categorias de recitativo, canção e ária que se valeram dessas técnicas para várias formas de expressão vocal, […] e, à medida que os períodos e estilos musicais mudaram, os elementos do *bel canto* se adaptaram para atender às novas demandas musicais, garantindo assim a continuidade do *bel canto* até os nossos dias (Stark, 2003, p. 311, 312, tradução nossa). Segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), o termo *bel canto*, que significa "canto belo", em italiano, "é uma expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX".

personalíssimos sobre os timbres, "maneiras de dizer", destacando o que soava "legítimo" e deveria ser almejado de forma a constituir um modelo para o canto nacional e o que deveria ser descartado, nas heranças do *bel canto* ou de estrangeirismos caricatos.

Hoje podemos acessar e ouvir a maior parte dos fonogramas apontados por Mário de Andrade na sua comunicação com facilidade, graças à democratização do acesso à internet e às ações de salvaguarda de colecionadores, produtores culturais e instituições públicas e privadas dedicadas à preservação do patrimônio histórico e cultural do país[7]. Abre-se, assim, uma possibilidade sem precedentes de distinguir melhor as sonoridades às quais Mário se referia e ainda prosseguir com a cartografia, identificando as transformações do conceito de popular através dos tempos, problematizando concepções estéticas vocais sobre os cantos populares no Brasil contemporâneo e ainda pensando de que forma as reflexões em torno da escuta dessas sonoridades históricas, hoje, contribuem para o ensino de canto popular[8]. Podemos mapear pedagogias vocais já existentes que privilegiam a auralidade, a oralidade, as inscrições corporais envolvidas na performance, além de criar novas metodologias de ensino que levem em consideração a pluralidade fonética e estética contida na diversidade dos nossos cantos populares.

Para justificar sua metodologia baseada na escuta, Mário faz referência a um trecho da "admirável monografia" do etnógrafo Hornbostel sobre a música negro-africana (Andrade, 1991, p. 96), que advogava a favor do uso de fonogramas como materiais de estudo ao invés da notação de melodias, o que seria característico de um procedimento europeu. Afirmou que esta seria a única maneira de chegar a um resultado legítimo de análise. A citação de Hornbostel diz:

> […] O pressuposto geral de que a substância de uma canção pode ser notada em pauta com os auxílios, talvez, de sinais diacríticos e texto explicativo, é mera superstição europeia, ocasionada pela evolução da música e a maneira geral de pensar dos europeus. Os próprios cantores dão tanta importância ao timbre da voz e à dicção como a qualquer outra coisa. E mesmo às vezes mais. De fato, dicção e timbre demonstram ser caracteres raciais profundamente predeterminados por funções fisiológicas, e são, por isso, valiosa prova das relações e diferenciações antropológicas. **Os povos e suas músicas não se distinguem tanto pelo que cantam como pela maneira por que cantam**. Que pensaríamos dum estudante de filologia que se despreocupasse da fonética? E como poderá ninguém estudar foneticamente uma língua sem tê-la ouvido falar? (Hornbostel *apud* Andrade, 1991, grifo nosso).

O conjunto de fonogramas que foram objeto de estudo de Mário na comunicação do congresso traz uma riqueza de possibilidades de análise sobre a constituição de estilos vocais presentes na história da música popular brasileira. Dentre as vozes analisadas estão as de Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Almirante, Stefana de Macedo, Elsie Houston e outros cantores menos conhecidos,

[7] O Museu da Imagem e do Som-RJ, o Instituto Moreira Salles e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP são exemplos destas instituições. O IMS foi pioneiro ao disponibilizar um acervo sonoro na internet, no *site Discografia Brasileira* (discografiabrasileira.com.br), plataforma lançada em novembro de 2019, contendo uma base de dados com 63.324 fonogramas catalogados, sendo que 46.660 podem ser ouvidos on-line. As únicas fontes de pesquisa da discografia brasileira em 78 rpm, anteriores a essa iniciativa, eram a base de dados do *site* da Fundação Joaquim Nabuco (bases.fundaj.gov.br/disco.html), onde não era possível ouvir os fonogramas on-line, além da publicação da *Discografia Brasileira em 78 rpm (1902–1964)*, lançada pela Funarte em cinco volumes, fruto do trabalho dos pesquisadores Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez.

[8] Análises e reflexões críticas sobre comportamentos vocais baseadas em fonogramas históricos e contemporâneos da música popular brasileira já vêm sendo praticadas por diversos autores, como Latorre (2002), Diniz (2003), Cardoso Filho (2008), Machado (2012), Elme (2015) e Lima (2020).

como Carmen Gomes, Abigail Parecis e Lea Azeredo Silveira. Como afirmamos, parece contraditório, diante da ideologia expressa no *Ensaio*, que a legítima música popular estivesse no folclore, que vários dos cantores citados por ele estivessem inseridos no contexto da música popular urbana, embora uns cantassem mais gêneros urbanos (modinha, samba e choro) e outros gêneros mais regionais (toada, cantiga de desafio, embolada e coco). Conjecturamos que, à medida que o samba e a indústria fonográfica foram se consolidando, potencializados pela difusão do rádio, quase uma década após a publicação do *Ensaio*, não havia mais como ignorar a relevância dessas manifestações para a sociedade. Para a finalidade deste artigo, queremos destacar alguns exemplos que nos permitirão chegar mais perto de uma compreensão sobre as vocalidades que Mário considerou modelares, em 1937, para a constituição do canto erudito nacional.

Um dos fonogramas que destaca como exemplo de um canto "ilegítimo" é o da cantora Abigail Parecis, interpretando *Meu amor/Por um beijo*, versão com letra do poeta Catulo da Paixão Cearense para a valsa *Terna Saudade*, de Anacleto de Medeiros, um dos compositores fundadores do repertório do choro. Embora Mário reconheça que o canto de Abigail seja "agradável", afirma que o ouvindo "não poderemos mais saber onde o Brasil reside". Verifiquei, a partir da escuta do fonograma, que não é possível compreender com clareza a dicção do português, e a influência do *bel canto* é nítida, com predominância de M2[9], voz impostada e vibrato acentuado. Sobre o fonograma do cantor Cândido Botelho – duas canções de caráter seresteiro do compositor erudito Lorenzo Fernandes, sendo uma delas com letra do próprio Mário –, faz um parecer semelhante, afirmando que a "agradável voz não consegue disfarçar defeitos lamentáveis de dicção. Ouvem-se 'quê-ria' […], 'bôniteza', 'M'ênrabicham' […], 'vibrrarás', e mesmo um 'fal-la' com dois 'll' sem a menor brasilidade" (Andrade, 1991, p. 98).

Mário aprova a dicção da cantora Lea Azeredo Silveira, na modinha *Foi numa tarde calmosa*, principalmente na articulação "bem brasileira" das vogais, mas lamenta a tendência a pronunciar de maneira "fortificada" o /r/ rolado (alveolar). Considera o seu timbre "bem nacional", com "voz de carícia extrema", entretanto identifica que a qualidade nasal tende a soar como o nasal francês. Ao pesquisar as gravações de 1930 da referida cantora, localizei, além do fonograma analisado por Mário, dois fonogramas de canções francesas interpretadas por ela, nos quais é nítida a característica nasal do sotaque francês. Ao comparar esta sonoridade com a sonoridade das canções gravadas em português, considerei acertada a análise de Mário neste quesito e conjecturei se a prática de cantar em francês poderá ter influenciado o canto de Lea em português.

Elizabeth Travassos problematiza as tipologias vocais geradas no canto erudito, comprometidas com as técnicas e estéticas desenvolvidas na Europa e que, modernamente, não são extensivas às vocalizações populares e folclóricas (Travassos, 2008). Cita, como exemplo, o comentário de Mário de Andrade na tentativa de analisar o timbre das vozes dos cantadores Chico Antônio e Odilon do Jacaré.

[9] De forma a dirimir a confusão terminológica entre profissionais da voz (foneticistas, fonoaudiólogos, professores de canto, cantores) a ideia de registro vocal foi revisitada a partir do conceito de mecanismo vibratório laríngeo, identificando quatro registros (M0, M1, M2, M3), baseado em evidência de estudos eletrográficos. De acordo com Roubeau *et al.* (2007), M0 equivale à voz de contrabaixo / *fry*, M1 equivale à voz modal, voz de peito, voz mista masculina; M2 equivale a falsete, voz de cabeça ou mista feminina; M3 equivale ao *whistle*, voz superaguda, flautada.

> […] tinham vozes inclassificáveis diante da timbração europeia. Não, porém, como tecido. Tecidos normais. Chico Antônio de tenor, Odilon de barítono, um bocado mais extensas que a demarcação culta. Eram vozes lindas (Andrade, 1993 [1944], p. 86-87 *apud* Travassos, 2008).

Embora Mário afirme que as vozes de Chico Antônio e Odilon do Jacaré não poderiam ser classificáveis diante da timbração europeia, é lançando mão desta terminologia que faz referência às vocalidades, mas não sem acrescentar farta descrição metafórica, como a que faz quando descreve a voz "nasal caju" de Chico Antônio.

> A voz de canto [de Chico Antônio] é magnífica, um bocado estragada já por noites inteiras de abusos. Mas, nos dias em que Chico Antônio está "de voz", não é possível a gente imaginar timbre mais agradável. Timbre nosso muito, firme, sensual, acalorado por esse jeito nasal de cantar que é uma constância de todo o povo brasileiro. Apenas Chico Antônio quintessenciou esse jeito nosso de cantar. É um nasal discreto, bem doce e mordente, um **nasal caju** (Andrade, 1993 [1929], p. 169 *apud* Travassos, 2008, grifo nosso).

O mesmo ocorre em sua comunicação, quando classifica o "surpreendente 'barítono' sr. H. Tapajós" e lança a pergunta:

> Poderemos realmente classificar de "barítono" ao sr. H. Tapajós? Incontestavelmente não, si [sic] tomarmos como critério de classificação vocal o *bel canto* europeu. Nem barítono nem tenor europeu. O sr. H. Tapajós é simplesmente uma adorável, uma sensata voz masculina brasileira (Andrade, 1991, p. 101).

A escuta do fonograma referido ilustra a "sensata voz masculina brasileira" na visão de Mário de Andrade: uma voz masculina leve, vibrato sutil, timbre claro, português bem articulado em região da fala, mas transitando de M1 a M2 de forma fluente e finalizando em falsete nas notas Lá 4 e Sol 4[10].

Mário de Andrade destaca três fonogramas gravados por Elsie Houston em 1930: a cantiga de desafio *Puxa o Melão, Sabiá*; o coco *Eh Jurupanã* e a embolada *O Barão da Bahia*, e afirma que "esta admirável cantora foi quem atingiu em discos a maior perfeição como prolação exata dos fonemas nacionais" (Andrade, 1991, p. 99), ressaltando a sua "riqueza de vogais surdas […], os nasais, o seu roliço aflautado, a sua limpidez de emissão" e comparando o seu timbre aos de cantoras norte-americanas de *spirituals*, "quando boas", citando como exemplo a "grande cantora Marian Anderson"[11].

Elsie Houston nasceu no Rio de Janeiro, filha de um dentista norte-americano radicado no Brasil e de uma brasileira descendente de portugueses. Tendo tido aulas de canto com grandes cantoras e pedagogas vocais europeias como Lilli Lehman (1848–1929), na Alemanha, e Ninon Vallin (1886–1961), em Buenos Aires e na França, nos anos 1920, Elsie não se ateve unicamente ao repertório

[10] A voz soa como a do cantor Paulo Tapajós. Fica a dúvida se seria o próprio ou algum parente.

[11] A cantora negra norte-americana Marian Anderson (1987–1993) era contralto e cantava repertório erudito além de *spirituals*. Apesar do reconhecimento da sua carreira como excelente cantora, enfrentou diversos episódios de racismo. Em 1939, ficou conhecido o episódio no qual foi impedida de cantar no Constitution Hall, em Washington D.C., num evento promovido pela Daughters of the American Revolution – DAR (Filhas da Revolução Americana). Para reparar a injúria, a família do presidente Roosevelt, Sol Hurok, o empresário de Marian e o secretário executivo da Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor convenceram o Secretário do Interior Harold L. Ickes a organizar um recital seu ao ar livre, no domingo de Páscoa, aos pés do Lincoln Memorial, que reuniu uma multidão de mais de 75.000 pessoas, sendo um estrondoso sucesso.

erudito. Na contramão do padrão vigente entre cantoras de formação erudita, buscou uma adaptação da técnica vocal que lhe permitisse interpretar também cantos populares não só do Brasil, mas também de outros países.

Tendo conhecido o compositor Luciano Gallet em 1922, de quem se tornou uma das principais intérpretes em seus primeiros registros fonográficos, passou a dedicar-se à pesquisa do repertório de canções folclóricas. A partir de 1927, o repertório de seus concertos passa a demonstrar o seu gosto pelo ecletismo e sua versatilidade vocal, apresentando-se regularmente ao público parisiense interpretando não só peças de compositores eruditos brasileiros e europeus – além de Gallet, Lorenzo Fernandes, Jaime Ovalle, Villa-Lobos, Schubert, Schumann, Granados, Debussy, Satie, Ravel, Stravinsky –, mas também peças do repertório popular brasileiro, mexicano, chileno, boliviano, argentino, peruano, norte-americano etc. (Bertevelli, 2016). Participa de vários concertos com Villa-Lobos, inclusive do famoso concerto na Salle Gaveau, com Tomás Teran, Arthur Rubinstein e Alina Van Barentzen em 1927.

Em 1930, quando a cantora fazia uma temporada de recitais em São Paulo, Mário de Andrade publicou críticas exaltando a sua performance eclética, que incluía cantos populares de vários países, além de peças de câmara de compositores eruditos, destacando qualidades vocais como "espontaneidade rítmica", "variedade de cor" (tímbrica), "naturalidade da dicção", principalmente nos cantos brasileiros[12].

> […] Nos cantos brasileiros então, Elsie Houston é um modelo. Riqueza e espontaneidade rítmica; variedade de cor, a cantora sabendo até com muita habilidade dar aquela timbração branca elevada das mestiças, ou o nazal [*sic*] africano, ou a vibração europeia, tudo com uma distribuição adequadíssima pelos diversos cantos, conforme o fundo de origem deles. Quanto à dicção, nesta parte, pode-se afirmar que, de todas as nossas cantoras de concerto (falo de concerto de verdade, e não das cantorinhas mais ou menos amadoras e mais ou menos amáveis), pode-se afirmar que Elsie Houston é a única que de fato canta em brasileiro já. A naturalidade de sua dicção é por si só uma qualidade excepcional de arte (Andrade, 1998, p. 232).

Nesta viagem ao Brasil, onde Elsie fixou residência em São Paulo com o seu marido, o poeta surrealista Benjamin Perret, de 1929 a 1931, o casal frequentava círculos de intelectuais e artistas modernistas, como Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Pagu, Oswald de Andrade, entre outros (Bertevelli, 2016). Mais tarde o poeta Manuel Bandeira também destacaria sua personalidade alegre e determinada, a originalidade da sua expressão vocal e a sua dedicação ao estudo do canto, que envolvia prática e teoria:

> Aliava ao temperamento, alegre e boêmio, uma grande força de vontade, o que lhe permitiu estudar o canto e a teoria da música com bastante apuro para tirar do seu fio de voz efeitos que ninguém no Brasil jamais conseguiu no gênero a que se dedicou (Bandeira, 1966, p. 126).

Neste período a cantora percorre o Norte e o Nordeste do país recolhendo canções, sendo introduzida a mestres e especialistas em cultura popular com a ajuda de Villa-Lobos, e grava 15 discos

[12] Vinci de Moraes observa que meio e raça foram um "binômio explicativo" utilizado por intelectuais para a compreensão da nossa identidade nacional na passagem dos séculos XIX-XX" (Moraes, 2010, p. 229). Quando Mário destaca ainda qualidades vocais de Elsie como "vibração europeia", "timbração branca elevada das mestiças" e "nasal africano", percebemos uma herança desta forma de análise.

com repertório de temas folclóricos[13] (Bertevelli, 2015). O *Diário Nacional* publica uma matéria com a cantora e seu marido, destacando a aclamação de críticos aos seus recitais na Europa e a sua atitude inovadora: "a primeira brasileira, que contrariando certos preconceitos, teve a audácia de consagrar todo o seu talento artístico à interpretação de nossas canções populares". Ao ser entrevistada, Elsie atribui o seu êxito ao interesse que a Europa vinha demonstrando pelo repertório popular, sobretudo de origem africana, exaltando o mérito de Villa-Lobos como catalisador desse interesse:

> Com um repertório todo acentuadamente regionalista e, em grande parte, de ritmos africanos, era de esperar que suscitasse algum interesse. Os parisienses já se habituaram às músicas negras, mas, sobretudo, às dos negros norte-americanos. […] Encontrei para os meus esforços um ambiente já trabalhado pelos êxitos musicais de Villa-Lobos, a quem os brasileiros devem muito da curiosidade real e do interesse que vai despertando na Europa a nossa música. Um sinal desse interesse é que, logo após os concertos que realizei, me convidaram para inaugurar a série *Bibliotheque Musicale*, a ser publicada pela livraria Paul-Geuthner, sob o patrocínio da Sorbonne, com o volume *Chants populaires du Brésil*, que já se acha no prelo em Paris. Acham-se anunciados também nessa série, devendo sair logo após o meu, coleções de cantos populares argentinos, gregos, norte-africanos, hindus, chineses, cada um dos quais entregue a especialistas escolhidos cuidadosamente pelos organizadores da *Biblioteque.* Imagino que minha contribuição deverá auxiliar muito mais a difusão da nossa música (Houston-Peret, 1929).

Percebem-se, assim, os "espaços de mediação" desbravadores que a cantora Elsie foi tecendo a partir da rede de agenciamentos que foi construindo entre o Brasil e a Europa e que hoje talvez pudessem ser percebidos como ações com traços de decolonialidade (Queiroz, 2017) a partir do seu interesse em não se ater ao repertório canônico do canto erudito ocidental. Suas performances na Europa com repertório "regionalista" atraíram o interesse de uma editora francesa e o aval de artistas e intelectuais da alta cultura. Com a chancela da editora e o patrocínio do Comitê Internacional da Liga das Nações, da Sorbonne (Bertevelli, 2015), pôde publicar o livro *Chants populaires du Brésil*, reunindo 42 temas musicais recolhidos por ela – emboladas, cocos, chulas, macumbas, lundus, cantigas de desafio, modinhas e cantigas infantis –, além de incluir orientações pedagógicas. O recorte a seguir (Figura 1), extraído da apresentação do livro, é uma legenda de símbolos, acrescidos às notas nas partituras, criados com a intenção de orientar o público europeu a produzir uma miríade de vocalidades nativas, transmitidas originalmente de forma oral.

Num texto introdutório de sua autoria, em francês, busca esclarecer detalhes da emissão: "os símbolos de timbre salientam toda a maneira de cantar **que se opõe à nossa emissão habitual**, clara, límpida, precisa, separando as notas, e com a voz colocada à frente" (Houston-Perèt, 1930, n.p., tradução nossa, grifo nosso)[14]. Elsie prepara o cantor/cantora com formação erudita para se opor à "emissão habitual", efetuar uma mudança tímbrica e se abrir para uma nova perspectiva técnica e expressiva. Na terminologia utilizada para descrever cada símbolo, há uma grande variedade de efeitos de timbre, como o uso da voz de peito ou de

[13] Entre os músicos que acompanham Elsie Houston estão especialistas nos gêneros regionais, como os violonistas Jararaca e João Pernambuco, o pianista Gaó, o cavaquinhista Zezinho, já absorvidos pela indústria fonográfica, mas também a pianista Lucília Villa-Lobos, com quem se apresentava em duo, a Jazz Band Columbia, a Orquestra dos Batutas e a Jazz Band Columbia.

[14] Original: "Les signes de timbre soulignent toute manière de chanter qui s'oppose à notre émission habituelle, claire, limpide, precise, séparant les notes, et à la voix placée em avant" (Houston-Perèt, 1930, n.p.).

cabeça, uso da voz gutural colocada à frente, ou com a garganta contraída, gutural clara, nasal, articulada, falada; além de efeitos de intensidade e altura, como a elevação ou diminuição de quartos de tom. No lundu "Aribú" (Figura 2) gravado por ela, percebemos que há uma mudança nítida da emissão cantada para uma emissão mais falada no local da partitura onde acrescenta um símbolo indicativo: "canto muito articulado tendendo à fala"[15] (Houston-Perèt, 1930, n.p., grifo nosso).

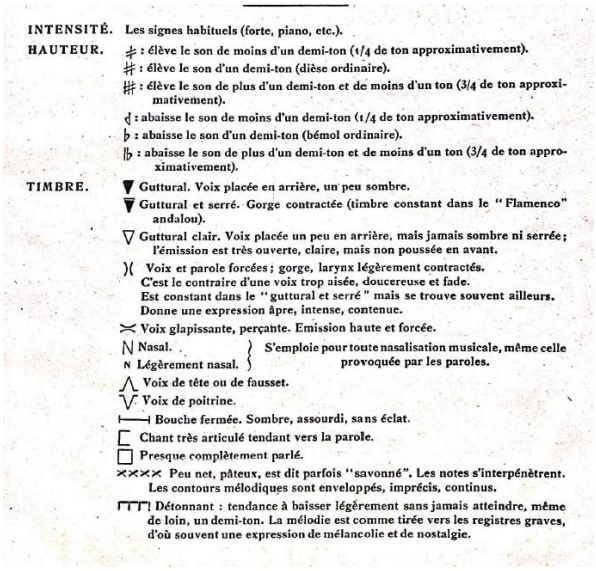

INTENSITÉ. Les signes habituels (forte, piano, etc.).
HAUTEUR. : élève le son de moins d'un demi-ton (1/4 de ton approximativement).
: élève le son d'un demi-ton (dièse ordinaire).
: élève le son de plus d'un demi-ton et de moins d'un ton (3/4 de ton approximativement).
: abaisse le son de moins d'un demi-ton (1/4 de ton approximativement).
: abaisse le son d'un demi-ton (bémol ordinaire).
: abaisse le son de plus d'un demi-ton et de moins d'un ton (3/4 de ton approximativement).
TIMBRE. Guttural. Voix placée en arrière, un peu sombre.
Guttural et serré. Gorge contractée (timbre constant dans le "Flamenco" andalou).
Guttural clair. Voix placée un peu en arrière, mais jamais sombre ni serrée; l'émission est très ouverte, claire, mais non poussée en avant.
Voix et parole forcées; gorge, larynx légèrement contractés. C'est le contraire d'une voix trop aisée, doucereuse et fade. Est constant dans le "guttural et serré" mais se trouve souvent ailleurs. Donne une expression âpre, intense, contenue.
Voix glapissante, perçante. Emission haute et forcée.
Nasal. / Légèrement nasal. } S'emploie pour toute nasalisation musicale, même celle provoquée par les paroles.
Voix de tête ou de fausset.
Voix de poitrine.
Bouche fermée. Sombre, assourdi, sans éclat.
Chant très articulé tendant vers la parole.
Presque complètement parlé.
Peu net, pâteux, est dit parfois "savonné". Les notes s'interpénètrent. Les contours mélodiques sont enveloppés, imprécis, continus.
Détonnant : tendance à baisser légèrement sans jamais atteindre, même de loin, un demi-ton. La mélodie est comme tirée vers les registres graves, d'où souvent une expression de mélancolie et de nostalgie.

Fig. 1: Legenda de símbolos, acrescidos às notas nas partituras do livro *Chants Populaires du Brésil*, que revelam a tentativa de Elsie Houston de criar uma grafia representativa de vocalidades nativas

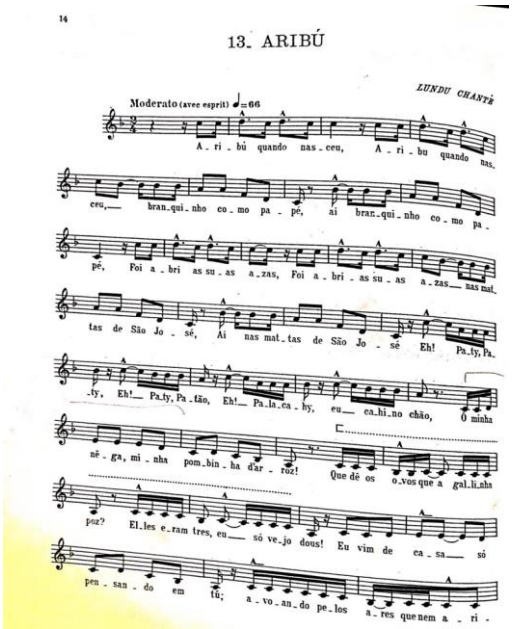

14
13. ARIBÚ
LUNDU CHANTÉ
Moderato (avec esprit) ♩=66
A - ri - bú quando nas - ceu, A - ri - bu quando nas -
ceu,— bran - qui - nho co - mo pa - pé, ai bran - qui - nho co - mo pa -
pé, Foi a - bri as su - as a - zas, Foi a - bri - as su - as a - zas— nas mat -
tas de São Jo - sé, Ai nas mat - tas de São Jo - sé Eh! Pa - ty, Pa -
- ty, Eh!— Pa - ty, Pa - tão, Eh!— Pa - la - ca - by, eu— ca - hi - no chão, Ó minha
nê - ga, mi - nha pom - bin - ha d'ar - roz! Que dê os o - vos que a gal - li - nha
poz? El - les e - ram tres, eu— só ve - jo dous! Eu vim de ca - sa— só
pen - san - do em ti; a - vo - an - do pe - los a - res que nem a - ri -

Fig. 2: Partitura do lundu "Aribú" do livro *Chants Populaires du Brésil*, com símbolo indicativo de "canto muito articulado tendendo à fala" no verso "quedê os ovos que a galinha poz?"

[15] Original: "Chants très articulé tendant vers la parole" (Houston-Perèt, 1930, n.p.).

Temos notícia de que Elsie reuniu alunos de canto em sua residência em São Paulo para uma "demonstração prática de ensino de canto" com a presença de pessoas do meio artístico e jornalístico (Bertevelli, 2016)[16]. Em 1928, antes da publicação do livro de partituras, a convite do Congresso de Arte Popular em Praga, a cantora escreveu o artigo *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*, que só seria publicado em 1931 nos anais do evento[17]. Na tradução, intitulada "Panorama da música popular brasileira"[18], Elsie esclarece que pretende descrever "somente as fontes principais da música popular brasileira", diante da complexidade envolvida, mencionando a influência portuguesa, as "fortes características negras" e a influência indígena. Ao descrever os gêneros populares brasileiros[19], explica, a seu modo, a particularidade da sonoridade da síncope valendo-se de adjetivos, destacando a característica do acento rítmico no contratempo e, mais uma vez, preparando o leitor europeu para uma rítmica que, embora seja escrita da mesma maneira, produz uma sonoridade diferente da conhecida na Europa:

> […] Em todos esses gêneros, a síncope domina, não a síncope como é conhecida na Europa, mas uma síncope muito particular, **langorosa, provocante, volutuosa** [*sic*], mutável, na qual a nota rápida não é nunca breve onde **o acento cai geralmente sobre a nota que fica entre os tempos** (Houston-Perét, 1933, grifo nosso).

A proposta de uma grafia para o uso pedagógico de vocalidades da tradição oral do folclore brasileiro para um público letrado, erudito, no livro *Chants populaires du Brésil*, é uma iniciativa pioneira no sentido da criação de uma possibilidade de diálogo e interseção entre culturas musicais opostas: uma baseada na "oralitura", segundo o conceito cunhado por Martins (2003), influenciada pelos modos de fazer africanos, e a outra baseada na grafia escrita, influenciada pelos modos de fazer hegemônicos europeus. Martins explica o conceito:

> […] oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam (Martins, 2021, p. 41).

Esta interseção reflete também o que Martins denominou "encruzilhada", como um lugar de "cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais" (Martins, 2003, p. 69). Ela enfatiza o quanto a noção de "encruzilhada" pode ser também ser um espaço de conflito, referindo-se às lutas por legitimidade e contra a opressão da hegemonia do sistema europeu:

[16] A documentação que contém informações sobre os processos de ensino de canto praticados por Elsie Houston, localizadas por Bertevelli, poderá ser objeto de futuras pesquisas.

[17] A musicóloga Flávia Toni conjectura as razões pelas quais a participação de Elsie Houston no congresso em Praga foi até hoje tão pouco estudada. Ver *A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga* (Toni, 2016).

[18] O artigo foi traduzido em português para o jornal antifascista *O Homem Livre*.

[19] Entre os gêneros descritos por Elsie, estão: coco, modinha, chula, jongo, macumba, lundu, congado, bumba meu boi, pastoril, choro, samba e batuque.

> […] A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, **nem sempre amistosamente,** práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (Martins, 2003, p. 69, grifo meu).

A iniciativa de criar o *Chants populaires du Brésil* com "sinais diacríticos" e "textos explicativos" como material de estudo poderia ser compreendida como "mera superstição europeia" na visão de Hornbostel, se esta ação fosse um fato isolado na trajetória de Elsie e se reverberasse de forma isolada entre os agentes que se associassem, no sentido latouriano, ao objeto cultural produzido (notação musical no pentagrama). Entretanto, paralelamente à publicação do livro, como vimos, Elsie estava tecendo uma teia de agenciamentos[20]. O conjunto dessas ações – viagens de pesquisa para conhecer o repertório *in loco* (a exemplo de Mário de Andrade), transitando entre continentes; seus registros fonográficos com músicos especialistas, apresentando a performance da sua interpretação das vocalidades às quais se referia nos textos do livro; seus recitais mesclando repertório erudito e popular, apresentando uma pluralidade de vocalidades; seu posicionamento sobre a música brasileira na imprensa e na publicação do seu artigo no congresso em Praga; sua disponibilidade para transmitir o seu conhecimento aos alunos de canto –, a meu ver, poderia ser visto como representativo da "encruzilhada" a qual Martins se refere.

2. "Espaços de mediação" nas ações de Almirante

A trajetória de Almirante (Henrique Foreis Domingues) foi marcada pelo pioneirismo na sistematização de fontes sobre a música popular urbana e por ações de defesa e valorização do patrimônio cultural e artístico brasileiro a partir da sua atuação como produtor de programas de rádio, nos anos 1930 e 1940, e da construção do seu vasto acervo, um dos primeiros a serem doados ao Museu da Imagem e do Som-RJ, em 1965, ano de sua fundação.

Sua vida profissional teve início na virada dos anos 1920 para os anos 1930, atuando como cantor e compositor[21] ao lado de Noel Rosa e Braguinha no conjunto Bando de Tangarás, interpretando sambas e repertório regional nordestino. Após a dissolução do grupo, atuou também ao lado de Francisco Alves e Carmen Miranda em gravações com arranjos de Pixinguinha.

A estreia de Almirante como produtor radiofônico se deu no *Programa Casé*, em 1934, paralela à atividade de cantor, tendo sido inovador ao criar o primeiro programa a usar técnica de montagem. O sucesso deste programa fez com que em 1938 Almirante fosse contratado pela Rádio Nacional, que já era líder de audiência, tendo sido inaugurada em 1936. Foi o início do reconhecimento

[20] Embora o nome de Elsie Houston tenha quase caído em total esquecimento, na última década várias ações de pesquisadores, artistas, produtores culturais e jornalistas têm sido feitas para recuperar o seu legado a partir dos vestígios deixados por ela. Entre elas, está a gravação do álbum *Cantos populares do Brasil, por Elsie Houston* (2019), dedicado ao repertório que ela gravou, com interpretações de artistas populares contemporâneos produzidos pelo centro de criação e pesquisa Goma-Laca.

[21] O samba *Na Pavuna*, de Almirante e Homero Dornellas, gravado em 1930 pelo Bando de Tangarás, ficou conhecido como o primeiro samba a ser registrado em estúdio com instrumentos de percussão típicos das escolas de samba que estavam recém surgindo.

da sua competência como produtor radiofônico, quando seu apelido inspirou a criação do epíteto "a mais alta patente do rádio".

Além da missão de impulsionar o rádio como veículo de divulgação da música popular, em seus programas educativos e culturais, Almirante percebeu a importância de construir uma relação de confiança com os ouvintes, solicitando-lhes que colaborassem através do envio de informações sobre os temas abordados, e assim foi recebendo cartas de cidadãos brasileiros provenientes de várias regiões[22], formando "espaços-rede". A imagem de confiabilidade que buscou estabelecer junto aos seus ouvintes foi baseada no compromisso em veicular informações que para o radialista seriam "precisas", "verdadeiras", "autênticas", referenciadas em documentos fidedignos ou depoimentos de pessoas autorizadas. Vinci de Moraes avalia que foi Almirante "quem começou a operar na prática a convergência e associação de duas tradições de origens aparentemente irreconciliáveis na época: a da "pura cultura popular" e a da emergente "cultura de massa" (Moraes, 2010, p. 252). Um exemplo desse fenômeno é a carta do musicólogo e folclorista Renato Almeida dirigida a Almirante, em 1940, pedindo-lhe esclarecimentos sobre a música popular urbana.

> Uma coisa que lhe quero perguntar: o que se chama "samba de partido alto"? E, mais uma pergunta: o choro tem três partes, quais são elas? Desculpe essas caceteações, mas **você é uma das raras pessoas a quem a gente se pode dirigir no Brasil.** E um pedido final: você pode me mandar aquele sambinha da Penha, que cantou no programa de ontem? E, com os votos de um felicíssimo 1940, lhe mando um abraço muito agradecido e afetuoso (Almeida *apud* Cabral, 1990, p. 196, grifo nosso).

A escolha em dar ênfase ao folclore em seus primeiros programas, como *Curiosidades Musicais*, *Recolhendo o Folclore* e, mais tarde, *Instantâneos Sonoros do Brasil* (1940), talvez indicasse o anseio político de Almirante em conferir um status científico às suas produções e possivelmente contribuiu para o reconhecimento da sua credibilidade junto a intelectuais folcloristas. Por outro lado, desde o início da carreira, Almirante já demonstrara ter uma paixão pelo repertório regionalista cantando e compondo emboladas e toadas sertanejas como integrante do Bando de Tangarás[23].

Assim como Mário de Andrade buscou influenciar seus pares quanto ao caráter "legítimo" das manifestações populares que analisou, há muitos exemplos no acervo de Almirante que revelam o quanto se valeu do veículo do rádio para tentar formar a opinião dos ouvintes quanto à identificação de padrões estéticos do que considerava a "autêntica música popular brasileira" (sobretudo urbana) nos anos 1940 e do que "considerava inautêntico". Esse período histórico, principalmente no pós-guerra, é marcado por uma abertura da indústria fonográfica brasileira a gêneros da música popular estrangeira (especialmente norte-americanos), que passavam a ocupar lugar de destaque e eram vistos pelos cultores dos cânones que já haviam se construído em torno da música popular urbana brasileira como uma

[22] Um dos exemplos de documentação proveniente da colaboração com ouvintes são cartas biográficas que Almirante recebeu para a composição do projeto de realizar um *Dicionário de músicos e compositores brasileiros*, em 1946, que nunca foram publicadas por falta de patrocínio. Esse conjunto de documentos representa um riquíssimo repositório de informação sobre a memória musical brasileira, que integra o seu acervo no MIS-RJ (Paes, 2012).

[23] Almirante declarava ter veneração pelo cantor alagoano Augusto Calheiros, o "Patativa do Norte", integrante do grupo Turunas da Mauriceia, que fez sucesso no Rio de Janeiro em 1927 cantando cocos e emboladas e influenciando o Bando de Tangarás. Um dos sucessos do grupo foi *Pinião*, no carnaval de 1928, um dos temas analisados por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado no mesmo ano.

ameaça, pela possibilidade de descaracterização da "autêntica música popular" (Napolitano, 2007. Moraes, 2010. Paes, 2012).

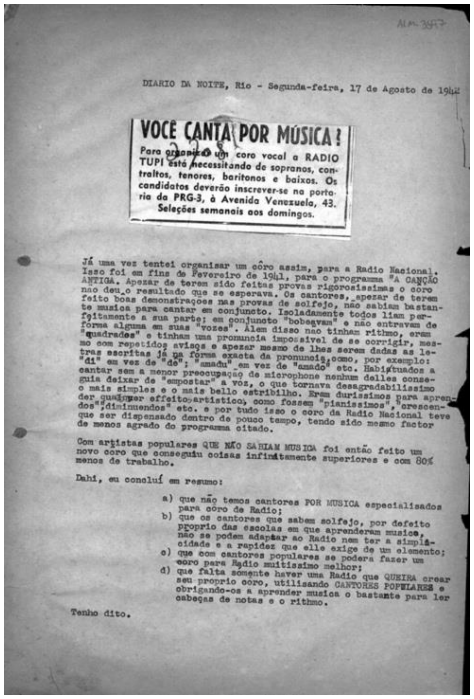
Um dos exemplos emblemáticos dessa linha de ação protecionista se evidencia no programa de rádio semanal *O pessoal da velha guarda,* apresentado e produzido por Almirante entre 1947 e 1952, sob a direção musical de Pixinguinha, levando ao público interpretações ao vivo de músicas tradicionais das serenatas do Rio Antigo – polcas, schottisches, valsas, modinhas, choros – de fins do século XIX e início do XX. No programa, o conceito de autenticidade será recorrente, reforçado no prefixo de cada audição: "um programa onde aparecerão músicas tocadas por um legítimo grupo de chorões e entoadas por autênticos seresteiros". O diferencial do programa foi a afirmação, veiculada em âmbito nacional, de que o choro encerrava a essência da nacionalidade brasileira. O historiador americano Bryan McCann analisa o programa e avalia que o movimento de resgate caracterizado pelo retorno a um período anterior ao nascimento do samba urbano representou uma busca histórica por uma música que não estivesse "contaminada" pelas transformações comerciais (McCann, 2004). O grau de "contaminação" pelo contato da música com o mercado, como foi observado, também foi um critério de avaliação para determinar autenticidade entre modernistas nacionalistas, só que num período histórico em que o folclore havia sido eleito pelas elites como representativo do popular, por representar a "pureza das raízes"[24]. Observam-se, assim, as construções e as transformações dos significados de autenticidade ao longo da história, do que seria representativo de nacionalidade na música popular.

Almirante apelava aos cantores: "[…] Cantores e cantoras de música popular, o maior benefício que vocês podem fazer à música brasileira é cantar o samba como samba, a marcha como marcha, a valsa como valsa etc.! Nada de andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras!" (Almirante, 1947). Em canções regionais, com "versos simples de caboclo do sertão", criticava e fazia chacota dos cantores que propunham a correção do "erro" gramatical nos versos a ponto de sacrificarem a rima, ou seja, optavam por uma deturpação do objeto da criação artística em prol da prevalência do português normativo. Na comunicação do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, Mário explicitou o seu entendimento do erro gramatical na fala do povo como parte da caracterização da sua expressão sociocultural, que poderia ser analisada como extensiva ao argumento de Almirante em relação a esses cantores:

> […] A fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a milhor [*sic*] característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado "erro de gramática" e a verdade. No papel um pronome poderá estar mal colocado, na fala nunca. As próprias deficiências de expressão verbal da gente iletrada, são mais que discutíveis. Elas não derivam da ignorância gramatical ou vocabular, mas afundam as suas raízes num estádio [*sic*] psíquico diverso que as justifica e lhes tira totalmente o caráter de "deficiências". E de resto estão condicionadas a mil outras maneiras de expressão, o gesto, o rosto, a entoação, e um mesmo silêncio, muito mais ricos de vida, e suficientemente sintéticos para substituírem a abundância de vocabulário e a ideia clara das literaturas (Andrade, 1991, p. 95).

[24] Segundo Luís Rodolfo Vilhena, é nas resoluções do II Congresso de Folclore, em 1953, que os folcloristas aceitam o uso – possivelmente já corrente na época – do termo "popular" para a música urbana com autoria reconhecida, divulgada pela "indústria cultural", deixando o termo "música folclórica" para aquela que se transmite, por tradição, com base na oralidade (Ribeiro, 1953 *apud* Vilhena, 1995, p. 23).

Um documento do acervo Almirante traz uma reflexão sua a respeito das diferenças estéticas entre o canto erudito e o popular e os processos de transmissão e aprendizagem de cada estilo (Figura 3).



DIARIO DA NOITE, Rio - Segunda-feira, 17 de Agosto de 1942

VOCÊ CANTA POR MÚSICA?

Para organizar um coro vocal a RADIO TUPI está necessitando de sopranos, contraltos, tenores, baritonos e baixos. Os candidatos deverão inscrever-se na portaria da PRG-3, á Avenida Venezuela, 43. Seleções semanais aos domingos.

Já uma vez tentei organisar um côro assim, para a Radio Nacional. Isso foi em fins de Fevereiro de 1941, para o programma "A CANÇÃO ANTIGA". Apezar de terem sido feitas provas rigorosissimas o coro não deu o resultado que se esperava. Os cantores, apezar de terem feito boas demonstraçoes nas provas de solfejo, não sabiam bastante musica para cantar em conjunto. Isoladamente todos liam perfeitamente a sua parte; em conjunto "bobeavam" e não entravam de forma alguma em suas "vozes". Além disso não tinham ritmo, eram "quadrados" e tinham uma pronuncia impossivel de se corrigir, mesmo com repetidos avisos e apezar mesmo de lhes serem dadas as letras escritas já na forma exacta da pronuncia, como, por exemplo: "di" em vez de "de", "amadu" em vez de "amado" etc. Habituados a cantar sem a menor preoccupação de microphone nenhum delles conseguia deixar de "empostar" a voz, o que tornava desagradabilissimo o mais simples e o mais bello estribilho. Eram durissimos para aprender qualquer effeito artistico, como fossem "pianissimos", "crescendos" "diminuendos" etc. e por tudo isso o coro da Radio Nacional teve que ser dispensado dentro de pouco tempo, tendo sido mesmo factor de menos agrado do programma citado.

Com artistas populares QUE NÃO SABIAM MUSICA foi então feito um novo coro que conseguiu coisas infinitamente superiores e com BOS menos de trabalho.

Dahi, eu concluí em resumo:

a) que não temos cantores POR MUSICA especialisados para côro de Radio;
b) que os cantores que sabem solfejo, por defeito proprio das escolas em que aprenderam musica, não se podem adaptar ao Radio nem ter a simplicidade e a rapidez que elle exige de um elemento;
c) que com cantores populares se poderá fazer um coro para Radio muitissimo melhor;
d) que falta sómente haver uma Radio que QUEIRA crear seu proprio coro, utilisando CANTORES POPULARES e obrigando-os a aprender musica o bastante para ler cabeças de notas e o ritmo.

Tenho dito.

Fig. 3: Documento redigido por Almirante em 1942, com reflexões sobre a experiência de contratar um coro para a Rádio Nacional

Almirante destaca, no documento, um recorte de jornal de um anúncio da Rádio Tupi, publicado em 17 de agosto de 1942 no *Diário da Noite*, com a intenção de contratar um coro composto por cantores que "cantassem por música", expressão utilizada para se referir àqueles que têm a habilidade de ler partituras. Parece que, nas tipologias vocais "sopranos, contraltos, tenores, barítonos e baixos", descritas no anúncio, a Rádio já demonstrava interesse em atrair cantores com formação erudita, só que a intenção era fazê-los cantar música popular em coro, embora isso não estivesse explicitado no anúncio. O anúncio diz:

> VOCÊ CANTA POR MÚSICA? Para organizar um coro vocal a Rádio Tupi está necessitando de sopranos, contraltos, tenores, barítonos e baixos. Os candidatos deverão inscrever-se na portaria da PRG-3, à Avenida Venezuela, 43. Seleções semanais aos domingos.

Logo abaixo, Almirante (1942, grifos do autor) faz considerações sobre os percalços envolvidos na experiência de empreender a mesma iniciativa na Rádio Nacional, um ano e meio antes.

> Já uma vez tentei organizar um côro [*sic*] assim, para a Rádio Nacional. Isso foi em fins de fevereiro de 1941, para o programa "A Canção Antiga". Apesar de terem sido feitas provas rigorosíssimas, o coro não deu o resultado que se esperava. Os cantores, apesar de terem feito boas demonstrações nas provas de solfejo, não sabiam bastante música para cantar em conjunto. Isoladamente todos liam perfeitamente a sua parte; em conjunto bobeavam e não entravam de forma alguma em suas vozes. Além disso, não

> tinham ritmo, eram quadrados e tinham uma pronúncia impossível de se corrigir, mesmo com repetidos avisos e apesar mesmo de lhes serem dadas as letras escritas já na forma exata da pronúncia, como por exemplo: "di" em vez de "dê"; "amadu" em vez de "amadô" etc. Habituados a cantar sem a menor preocupação de microfone, nenhum deles conseguia deixar de "empostar" [*sic*] a voz, o que tornava desagradabilíssimo o mais simples e o mais belo estribilho. Eram duríssimos para aprender quaisquer efeitos artísticos, como fossem "pianíssimos", "crescendos", "diminuendos" etc., e, por tudo isso, o coro da Rádio Nacional teve que ser dispensado dentro de pouco tempo, tendo sido mesmo fator de menos agrado do programa citado.
> Com artistas populares QUE NÃO SABIAM MÚSICA, foi então feito um novo coro que conseguiu coisas infinitamente superiores e com 80% menos de trabalho.
> Dahí [*sic*], eu concluí em resumo:
> a) que não temos cantores POR MÚSICA especializados para coro de Rádio;
> b) que os cantores que sabem solfejo, por defeito próprio das escolas em que aprenderam música, não se podem adaptar ao Rádio nem ter a simplicidade e a rapidez que ele exige de um elemento;
> c) que com cantores populares se poderá fazer um coro para Rádio muitíssimo melhor;
> d) que falta somente haver uma Rádio que QUEIRA criar seu próprio coro, utilizando [*sic*] CANTORES POPULARES e obrigando-os a aprender música o bastante para ler cabeças de notas e o ritmo.
> Tenho dito.

As tensões geradas neste episódio da contratação do coro da Rádio Nacional em 1941 formam mais um retrato das dicotomias entre o erudito e o popular. Pelas considerações de Almirante, entendemos que a Rádio fez uma aposta de que os cantores que lessem partitura, com formação erudita, seriam mais eficientes, pois não dependeriam da transmissão oral e da fixação de um arranjo vocal na memória, entretanto, as inadequações estilísticas se mostraram intransponíveis. Ao avaliar a controvérsia, Almirante critica as escolas em que os cantores aprenderam música. Ou seja, o ensino conservatorial, baseado na técnica vocal erudita e na leitura de partituras, não deu conta de preparar os cantores para a performance do canto popular. Ao analisar a educação musical no conservatório, Maura Penna critica metodologias que se mostram inadequadas para vincular o fato sonoro à sua representação gráfica (Penna, 1995).

É interessante observar que algumas das "inadequações" dos cantores contratados, apontadas por Almirante, são as mesmas apontadas por Mário de Andrade sobre os cantores que considerou "ilegítimos" por trazerem nas suas vocalidades influência do *bel canto*, distanciando-se do canto brasileiro, que considerava modelar para o canto erudito nacional. De certa forma, ambos tinham expectativa de um canto com uma dicção clara e próxima da fala, "um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa", embora a aplicação desse estilo, para Mário de Andrade, fosse na música erudita e para Almirante fosse na música popular urbana.

O resultado da eficiência para as necessidades da Rádio e da adequação estilística do coro com artistas populares que não liam partitura fala de um aspecto social indissociável da produção musical na música popular. No Brasil e em países com herança musical africana, não há como ignorar processos de transmissão e aprendizagem dessa cultura, baseados na oralidade, na escuta, na memória e no "ver fazer" inscritos nas músicas populares (Martins, 2003). Maura Penna defende a importância do contato com as obras artísticas a partir da convivência no ambiente sociocultural. Desta forma, acredita que "vai se construindo gradativamente, a familiarização [...] lentamente e de modo imperceptível, aos referenciais necessários para a compreensão do código, para a apreensão das linguagens artísticas" (Penna, 1995, p. 15-16).

Almirante conclui fazendo uma proposta pedagógica que uniria os saberes de cantores populares (domínio estilístico) e eruditos (domínio de leitura de partitura). Não sabemos se colocou a proposta em prática, mas em programas como o *Campeonato de Calouros*, produzido por ele, em 1944, na mesma Rádio Tupi, demonstrou valorizar os processos de aprendizagem baseados na oralidade (Green, 2002). Com a intenção de fomentar a profissionalização de cantores, desenhou o programa com provas que testavam as capacidades do candidato em adaptar melodias a diferentes tonalidades; memorizar rapidamente uma melodia; improvisar uma quadrinha popular e adaptar melodia a uma letra fornecida na hora da prova (Cabral, 1990). Foi certamente mais uma iniciativa inovadora, que classificaríamos hoje como portadora de "traços de decolonialidade" (Queiroz, 2017).

A despeito de iniciativas protecionistas, excludentes e definidoras de uma identidade homogênea, representativa da "nacionalidade", o conceito de popular na música brasileira seguiu se transformando, em movimentos associativos de agentes com culturas variadas, nos adventos da bossa nova, do surgimento da MPB dos anos 1960 e a contínua expansão da indústria fonográfica. A música popular brasileira dos anos 1960, na opinião de Napolitano (1998, p. 98), é um período de construção de "inúmeras tradições entrecruzadas". O termo "música popular brasileira" passa a ganhar um novo sentido com a mudança do seu lugar social a partir de interesses ideológicos e comerciais ao mesmo tempo. A ditadura militar instaurada no Brasil a partir de 1964, se por um lado representou o cerceamento do espaço social, por outro, contribuiu para o surgimento de artistas conscientes do seu papel político, estético e ideológico. Outro aspecto importante para se compreender o período é a reestruturação da indústria cultural brasileira, a partir da inserção da música popular em um "circuito de consumo renovado", onde a televisão terá um papel fundamental (Napolitano, 1998, p. 94). Sob a sigla MPB, eram abrigadas uma grande variedade de perspectivas musicais e poéticas. Sandroni observa, no desenrolar da segunda metade do século XX, a diluição do sentido restritivo da MPB com o processo de fragmentação das músicas populares. Assim, nos anos 1980, quando o rock nacional ganha projeção na mídia, seus representantes são considerados parte integrante da MPB, sem maiores problemas (Sandroni, 2004).

A meu ver, para se compreender a música popular brasileira, no sentido amplo, torna-se mais adequado lançar mão do modelo analítico latouriano, que percebe a identidade a partir das diferenças, na reunião de particularidades, e não a partir de um modelo homogêneo preconcebido. A história revela que a característica nacional-popular da MPB foi se transformando a partir do diálogo com outras estéticas em meio ao desenvolvimento da indústria cultural brasileira, que se reflete, de alguma forma, na produção musical contemporânea. A pluralidade estética resultante desse fenômeno é uma realidade desafiadora para o professor de canto popular.

3. Cartografia de controvérsias em "espaços de mediação" no cenário contemporâneo da pedagogia vocal

Nas discussões que trago na minha tese, parto do panorama contemporâneo da pedagogia vocal no Brasil, onde ainda há uma incipiência de disciplinas e cursos de graduação nas universidades públicas brasileiras voltados para o canto popular e para a formação do professor. Além da predominância de conteúdos e metodologias de ensino calcadas na tradição ocidental europeia, as

licenciaturas em Música com habilitação em Canto, em sua maioria, têm caráter generalizante, sem ter como objetivo formar professores de canto, mas sim professores de música que atuarão em diferentes contextos de educação (Sandroni, 2017. Queiroz, 2017. Penna, 2007 *apud* Valle; Mariz, 2023, p. 2). Verifiquei, portanto, que grande parte da formação do professor de canto tem acontecido à margem das universidades públicas, a partir de cursos oferecidos por profissionais autônomos(as) ou instituições privadas, além de pós-graduações *lato sensu*[25]. Neste cenário é que os "Espaços de Mediação", aqui no sentido cunhado por Clara Sandroni, como espaços democráticos de compartilhamento de conhecimento – nos quais saberes artísticos e científicos se associam, formando redes, em grupos de estudo, congressos, mesas-redondas – ganharam importância como "instâncias de luta e legitimação da área do ensino de canto popular" desde os anos 1990 e passaram a contribuir para o fortalecimento do campo da pedagogia vocal brasileira. Segundo Sandroni (2017, p. 189),

> […] os Espaços de Mediação são espaços de convergência de saberes oriundos de "campos diversos", onde o poder da hierarquia, mais característico do campo acadêmico, e o acúmulo do capital artístico, mais característico do campo artístico, perdem o seu valor intrínseco e passam a representar mais um lugar de origem do que um símbolo de valoração (Sandroni, 2017, p. 189).

A partir de uma perspectiva etnomusicológica, defini como objetivo da tese descrever e analisar práticas[26] neste campo de ensino-aprendizagem e nos espaços de atuação profissional de professoras de canto autônomas – Suely Mesquita, Fátima Guedes e Mirna Rubim –, além de fazer um estudo de caso sobre a Associação Brasileira de Professores de Canto (PROCANTO), criada durante a pandemia da Covid-19[27].

Embora cada uma das três professoras tenha trajetórias absolutamente distintas[28], verifiquei similaridades, como o fato de serem mulheres cariocas, veteranas, com faixa etária semelhante, reputações consolidadas e praticarem a modalidade de ensino não formal, segundo a definição de Libâneo (2001), ou seja, que têm caráter de intencionalidade, mesmo não estando submetidas a instituições regulamentadas por lei. Todas elas iniciaram o aprendizado de canto em contato com a tradição do canto erudito, em maior ou menor grau, e cada qual, à sua maneira, ampliou o espectro de atuação para diferentes estilos de música popular.

[25] A primeira pós-graduação *lato sensu* com foco em pedagogia vocal surgiu no país em 2020, na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo.

[26] As ferramentas para a produção de dados foram a minha observação participante, o uso do diário de campo e a realização de entrevistas presenciais ou por meio de plataformas digitais.

[27] Agradeço às professoras de canto Suely Mesquita, Fátima Guedes, Mirna Rubim, aos colegas da PROCANTO e a todos que fizeram parte das vivências pedagógicas pela confiança e pela parceria ao longo do percurso de elaboração da tese.

[28] Das três professoras de canto, Mirna Rubim é a única que atuou profissionalmente como cantora lírica e, a partir de 2008, passou a atuar no teatro musical. É a única das três que atuou como docente em uma universidade pública. Após 15 anos, decidiu deixar a carreira acadêmica para se dedicar à gestão do Estúdio VOCE, sua empresa voltada para a formação de cantores e professores de canto. Fátima Guedes iniciou a carreira como cantora e compositora em 1978, a partir da sua participação no programa de Elis Regina na TV Bandeirantes e gravando o seu primeiro álbum autoral pela EMI-Odeon. Suas composições foram gravadas por vários artistas de renome na música popular brasileira. Suely Mesquita tem três álbuns autorais lançados desde 2002. Suas músicas vêm sendo gravadas por diversos artistas da cena contemporânea da música popular brasileira. Tanto Fátima quanto Suely criaram seus próprios cursos de canto popular ou foram convidadas a ministrar cursos em oficinas de música.

O caráter não formal das práticas de ensino-aprendizagem – onde os objetivos não são dados *a priori*, mas se constroem no processo interativo – favoreceu a revelação de subjetividades no diálogo entre os participantes das aulas em grupo onde estive presente. Na vivência de uma aula on-line em grupo para professores de canto, dedicada à fonética, conduzida pela professora Mirna Rubim[29], com participantes que se encontravam em regiões distintas do Brasil, surgiu uma controvérsia envolvendo concepções estéticas para o ensino de cantos populares que considerei serem um eco das problematizações sobre dicção trazidas por Mário de Andrade e Almirante.

A professora contou à turma da sua participação no grupo de pesquisadores e cantores brasileiros que elaborou um artigo (Kayama *et al.*, 2007) com a intenção de definir normas para a pronúncia do português brasileiro cantado na música erudita, fixadas em uma tabela fonética, ou seja, uma atualização que fazia referência à iniciativa histórica empreendida por Mário de Andrade.

O artigo faz uma retrospectiva dos eventos que se sucederam ao Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937: a intenção de realizar um segundo congresso em 1942, que não aconteceu, segundo o artigo, por razões políticas; a realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, em 1956, e a fixação das Normas, considerando-se "uma média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais", representando um "padrão culto", que, segundo o professor Celso Cunha, presidente executivo do Congresso, "teria a tendência a se propagar nacionalmente" por meio do rádio, da TV e do cinema (Kayama *et al.*, 2007, p. 18). Além desses eventos, em 2005, a Associação Brasileira de Canto (ABC) promoveu o 4.º Encontro Brasileiro de Canto, em São Paulo, com a intenção de revisar as Normas do Português Brasileiro no canto erudito. Seguindo o princípio adotado no Congresso em 1958, buscaram a adoção de um português "neutro", sem regionalismos, entendendo que ainda havia necessidade de estudo sobre "manifestações regionais, folclóricas e históricas" e afirmando a esperança de que "a maioria dos cantores brasileiros adote aos poucos esta pronúncia não regional" (Kayama *et al.*, 2007, p. 19).

Um debate sobre a pertinência da tabela fonética para analisar as vozes de cantores populares brasileiros foi iniciado a partir da indagação de uma das participantes sobre como o jeito de cantar de Zeca Pagodinho poderia ser aplicado a este referencial. A professora respondeu à participante dizendo que a tabela buscava retratar um "português neutro", que poderia ser aplicado para o "canto erudito, ator de teatro e pessoal de TV", mas que, para as discussões sobre diversidade étnica e diversidade de gêneros no Brasil, ela não teria qualquer serventia.

Acreditamos que a ideia de um "português neutro" carrega um viés que também é político, pois é resultado de uma construção de um grupo social que se encontra em uma condição estratégica de poder (Certeau, 1984). Embora o artigo afirme que "as próximas discussões sobre futuras modificações das Normas serão dedicadas às falas regionais brasileiras e à pronúncia do português na música histórica brasileira" (Kayama *et al.*, 2007, p. 19), parece-me que este projeto dificilmente poderá ser empreendido por um grupo de professoras ou professores dedicados exclusivamente ao canto erudito, pela necessidade de familiarização com o ambiente sociocultural popular.

[29] A aula fez parte do estudo dirigido do livro *Voz, Corpo e Equilíbrio*, de Mirna Rubim (2019).

A controvérsia levantada pela participante, por sentir que seus referenciais culturais não estavam representados na tabela fonética baseada no canto erudito ocidental, permitiu que a carência de sistematização das vocalidades dos cantores populares fosse problematizada e debatida entre os participantes em um contexto não formal de aprendizagem. Na maioria das instituições de ensino superior públicas – onde os currículos baseados em metodologias de ensino europeias já estão dispostos de norte a sul do país, ignorando as idiossincrasias dos cantores e dos cantos populares presentes nas culturas locais –, não há espaço para que essas controvérsias, com potencial de mudança deste quadro hegemônico, venham à tona.

Esta foi apenas uma entre muitas controvérsias que emergiram no trabalho de campo, nesses contextos não formais de ensino-aprendizagem. Um outro exemplo é o que se segue: "Oferecer médios e graves com qualidade é o grande babado dessa oficina! Nada de *The Voice*!". Nesta fala de Fátima Guedes, na sua oficina de canto popular, advogando a favor da suprema qualidade da "MPB, surgida nos anos 1960", e se opondo a gêneros de música comercial norte-americanos, declarando a sua preferência pelo que chamou de "canto natural", com timbre de voz médio-grave e pouco volume, não há como não traçar um paralelo com as orientações estéticas protecionistas de Almirante em fins dos anos 1940 na Rádio Tupi: "Nada de Bing Crosbys e Frank Sinatras!". Sua ênfase em apontar a "beleza" como um valor estético a ser alcançado também nos remeteu à sua herança da escola do *bel canto* europeu, assim como a valorização da escuta no processo de aprendizagem das melodias com exatidão.

Por outro lado, considerando princípios orientadores elencados por Moore (2017) para a discussão entre educadores musicais sobre a necessidade de mudanças curriculares nas universidades de música norte-americanas, avaliei que as práticas de ensino envolvendo a produção artística de um espetáculo musical, conduzidas por Fátima Guedes na sua oficina, valendo-se do seu vasto conhecimento empírico, poderia representar um modelo inovador no ambiente do ensino de canto popular nas universidades públicas brasileiras.

No canto multicultural de Elsie Houston, tracei um paralelo com o canto *crossover* contemporâneo, advogado pela professora Jeanie LoVetri, uma referência importante na cena contemporânea da pedagogia vocal do Rio de Janeiro e de São Paulo[30]. Suely Mesquita afirma que se identificou instantaneamente com a sua proposta pedagógica quando a conheceu em 2005, "pelo valor que dá à escuta e o respeito ao cantor", e desde então passou a se aprofundar no método *Somatic Voicework™*, criado por ela (Mesquita, 2020). De fato, na metodologia, há uma valorização da subjetividade do aluno[31], respeito à sua condição biopsicossocial e uma atenção para o que Jeanie chamou de "escuta funcional", identificando aspectos fisiológicos da produção vocal, além de aspectos interpretativos. Observei uma forte influência de LoVetri nas aulas de canto e orientação pedagógica

[30] Nascida em 1950 e criada em Connecticut, estado vizinho a Nova York, Jeannette Louis LoVetri, mais conhecida pelos amigos e alunos como Jeanie, é uma pedagoga vocal e pesquisadora norte-americana, criadora do método *Somatic Voicework™*, em atividade há 50 anos nos EUA e em países como Canadá, Austrália e no Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sua especialidade é a pedagogia vocal do Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano (CCCA), ou *Contemporary Commercial Music (CCM)*, termo cunhado por ela em 2000 para se referir ao canto popular norte-americano como substituto ao termo *non-classical*, que considerava inadequado e pejorativo.

[31] A professora LoVetri chegou a cunhar o termo *Pianoside Manner®*, referindo-se à atitude de autorregulação de uma conduta ética e respeitosa do professor de canto em relação ao seu aluno, que ela acredita que deve ser empreendida pelos profissionais, como uma missão que envolve "grande responsabilidade" (LoVetri, 2020).

conduzidas por Suely[32]. LoVetri se opõe à ideia de fornecer um conjunto de vocalizes padronizados como ferramentas para o professor de canto trabalhar com o seu aluno, pois acredita que a decisão da escolha do exercício e da maneira como praticá-lo vai variar a partir da escuta do que "a voz" está fazendo no momento da aula. A abordagem pretende acolher o aluno e evitar o excesso de autocrítica, tão comum nesses contextos, para que ele não sinta que o parecer é uma constatação estanque, e sim dinâmica. A partir do diálogo com o aluno, aliado à escuta e ao conhecimento sobre fisiologia e ciência vocal, o professor fará então uma avaliação do trabalho que poderá ser construído para que o aluno sinta que a sua voz está livre para cantar o estilo vocal que quiser.

O método *Somatic Voicework™* acredita na importância do trabalho multidisciplinar entre professores de canto, fonoaudiólogos, otorrinolaringologistas, além de terapias corporais holísticas. Verifiquei, no trabalho de campo, que esta relação multidisciplinar, se por um lado pode ser cooperativa, com grandes benefícios tanto para os profissionais quanto para os alunos, por outro, pode representar um espaço de disputa de poder. Um episódio emblemático aconteceu em 2018, quando o Conselho Regional de Fonoaudiologia da 1.ª Região - RJ exigiu o cancelamento das inscrições de professores de canto do Rio de Janeiro para um Workshop de Exercícios para o Condicionamento Vocal realizado na cidade, conduzidos por fonoaudiólogas de São Paulo[33]. Sendo Suely Mesquita parte do grupo de professores que foi barrado e tentou, sem sucesso, reverter a ordem por meio de cartas, ela ressaltou, nessa ocasião, aos integrantes do grupo Voz me Livre[34], a importância de nos unirmos. Como profissionais de uma categoria não regulamentada, essa união seria essencial para garantir representatividade e enfrentar ações opressoras como essa. Suely afirmou, ainda, a sua opinião de que a profissão do professor de canto deve permanecer não regulamentada, de forma a não perpetuar exclusões que provêm de uma sociedade que tende a não reconhecer a legitimidade de saberes artísticos frente aos saberes científicos.

Embora Suely reconheça a importância da ciência vocal para o campo da pedagogia vocal, ela se opõe à soberania da ciência e afirma a importância de desenvolver trabalhos artísticos com cantores que valorizem o gerenciamento das emoções, pois estão diretamente relacionadas aos saberes artísticos, que, no seu entendimento, carecem de legitimação (Mesquita, 2020).

Em 2020, durante a pandemia da Covid-19, a partir das discussões no grupo de WhatsApp de participantes do curso de formação do método *Somatic Voicework™* sobre conduta ética do professor de canto[35], surgiu a ideia de fundar a Associação Brasileira de Professores de Canto (PROCANTO). Suely teve participação ativa

[32] Suely Mesquita coordena laboratórios criativos em canto popular como "DESCONTROLE NÃO É CAOS" desde 1993, mas, neste trabalho específico, de aulas em grupo e orientação pedagógica, iniciado em 2018, pretendeu-se realizar um aprofundamento no método *Somatic Voicework™.*

[33] O argumento utilizado pelo CREFONO 1R – RJ para exigir o cancelamento das inscrições dos professores de canto foi o de que o conselho "cumpre seu papel de fiscalização do exercício profissional, obedecendo à Lei n.º 6.965/81, art. 21, Inc. II e o Código de Ética da Fonoaudiologia, art. 7.º, Inc. II". Trecho da carta do fiscal Crefono 1R endereçada ao representante dos professores de canto inscritos no Workshop de Exercícios para o Condicionamento Vocal do CEV. Rio de Janeiro, 11 set. 2018. O acesso aos e-mails entre o grupo de professores de canto e o Crefono 1 foi disponibilizado por Suely Mesquita no dia 12 out. 2022.

[34] O Voz me Livre é um grupo de estudos composto por Suely Mesquita, Paula Santoro, Marcela Velon, André Grabois e Anna Paes, formado em 2019, como um desdobramento dos encontros de orientação pedagógica com Suely Mesquita em 2018.

[35] A soprano Luísa Francesconi sugeriu ao grupo "Jeanie LoVetri SP/18" a criação de um novo grupo de comunicação no Telegram, exclusivo para professores de canto que tivessem interesse em discutir a criação de um código de ética similar ao que já vinha fazendo como coordenadora de uma comissão de trabalho ligada ao ensino do canto lírico no Fórum Brasileiro de Ópera, Dança e Música de Concerto.

neste movimento de criação e fundação da associação, tendo sido eleita para compor o quadro diretor da primeira gestão de 2021-2023. No primeiro evento realizado pela PROCANTO foram explicitadas as intenções da associação:

> Levantar os perfis e necessidades dos professores de canto de todos os estilos atuantes no Brasil. Escutar e aprender as questões e diferenças regionais.
>
> Reunir a classe para discutir possíveis ações e reflexões pertinentes à nossa formação e atuação.
>
> Discutir ética em uma profissão não regulamentada.
>
> Reforçar parcerias interdisciplinares com otorrinos, fonoaudiólogos, fisioterapeutas, produtores musicais, arranjadores, regentes e quaisquer outros profissionais que trabalhem com o cantor, para um atendimento integrado, coerente e eficaz.
>
> Oferecer palestras, cursos e outros eventos de formação. Estes seriam ministrados tanto por membros da associação quanto por convidados.
>
> Viabilizar eventos sem depender da iniciativa ou controle de outros profissionais ou instituições[36].

Embora as fronteiras históricas que separam as tradições erudito/popular na pedagogia vocal ainda se façam presentes, a criação de uma associação que declara a intenção de "unir professores de todos os cantos do Brasil" representa uma esperança de promover atitudes democráticas, de respeito às diferenças e o fomento do avanço profissional de todas, todos e todes que atuam como professores de canto no país, independente do estilo, da formação, da região, do gênero, da idade, da cor. Na estrutura de organização formada por um quadro diretor, equipe de secretaria e tesouraria, e grupos/comitês dinâmicos de trabalho voluntário, focados em produzir eventos com temáticas diversas, pertinentes ao campo da pedagogia vocal, percebe-se a multidisciplinaridade que envolve a profissão[37].

Tive ainda a oportunidade de colaborar com o GT Regional (atual Comitê Regiões), integrado por professores de canto associados, representantes de cada uma das cinco regiões do país, para produzir e participar das mesas-redondas do I e do II Congresso Brasileiro de Professores de Canto (PROCANTO), onde foram analisados os dados sobre os perfis de mais de mil professores de canto a partir da distribuição de questionários[38], para debater sobre as condições de trabalho da classe no Brasil[39]. As análises revelaram uma discrepância no grande contingente de professores de canto na região Sudeste (sobretudo em São Paulo) em relação às outras regiões do

[36] *Slide* da apresentação de Luísa Francesconi sobre as intenções da PROCANTO por ocasião do "I Simpósio PROCANTO – A Evolução da Pedagogia Vocal no Brasil" em 11 de dezembro de 2021.

[37] Em fevereiro de 2024, os grupos de trabalho (GTs) da PROCANTO em atividade, citados na "*Live* de sucessão", foram: Acadêmico-científico, para a produção de artigos; Canto e consciência corporal; Canto Lírico; Captação de recursos de projetos; Curadoria para as publicações "PROCANTO indica"; Infantojuvenil; Teatro Musical; Redes sociais; Tecnologia; Voz Afro; Eventos; Regional; Grupos vocais; Saúde e voz; Voz e pedagogia decolonial; Vozes trans.

[38] Para mais informações sobre a forma de elaboração deste questionário, ver Paes de Carvalho (2024).

[39] Agradeço o convite da PROCANTO, representado por Suely Mesquita como integrante do Quadro Diretor e coordenadora do GT Regional, para atuar como mediadora da mesa-redonda "Condições de trabalho da Classe no Brasil" do I Congresso Brasileiro de Professores de Canto (PROCANTO) em 2022. Agradeço também o convite para atuar como cocoordenadora do GT em 2023 e a todos os integrantes do GT pelo trabalho colaborativo que empreendemos. Para a realização da mesa-redonda com a mesma temática no II Congresso Brasileiro de Professores de Canto, agradeço o aceite do convite de Mirna Rubim para somar esforços para reelaborar o questionário e colaborar com as análises e apresentação dos dados.

país e nos fizeram refletir sobre a necessidade de promover ações que possam contribuir para diminuir a desigualdade de acesso à capacitação profissional no Brasil[40].

Além da criação da PROCANTO e das iniciativas de professores que vêm criando metodologias de ensino do canto popular desde os anos 1980 refletidas em publicações (Leite, 2001. Marsola; Baê, 2001. Goulart; Cooper, 2013) e/ou nos agenciamentos empreendidos e ainda não publicados, vários estudos teóricos vêm sendo feitos no sentido de refletir sobre formas de ensino-aprendizagem desses cantos considerando a diversidade, a interatividade na relação professor-aluno, estratégias pala lidar com o ato da performance, o estímulo à criação e à experimentação, a análise de gestos vocais em registros históricos e contemporâneos etc. (Latorre, 2002. Piccolo, 2006. Machado, 2007, 2012. Sandroni, 2013a, 2013b, 2017. Albuquerque, 2017. Lima, 2020. Mariz, 2013, 2016. Rubim, 2019. Valle; Mariz, 2023ª. Valle; Mariz, 2023b).

Conclusão

Neste artigo, a partir de um recorte de assuntos que abordo na minha tese, procurei refletir sobre caminhos para a valorização e adequação de pedagogias para os cantos populares brasileiros. Acredito que esses caminhos envolvem a valorização da memória musical brasileira, o exercício de pensar sobre as construções históricas na música popular – nossa ancestralidade cultural – e os reflexos na contemporaneidade. Percebo esse exercício como um rompimento com a ideia de uma linearidade racional do tempo e uma aproximação com a ideia de "tempo espiralar" de Martins (2021), própria das culturas afrodiaspóricas, onde presente, passado e futuro podem ser constantemente ressignificados em movimentos curvos, associativos (Latour, 2012), de vai e vem.

Concluo que urge o empreendimento de projetos que criem metodologias de ensino de canto considerando a pluralidade estética contida nos nossos cantos populares com ênfase na escuta e na transmissão oral, e também em projetos "encruzilhados" (Martins, 2021), que realizem mapeamentos fonéticos regionais, que estimulem a reflexão crítica sobre as transformações do conceito de popular ao longo da história da música popular brasileira, que fomentem Espaços de Mediação como os que vem sendo criados pela PROCANTO, para o compartilhamento democrático de conhecimento. A ampliação de disciplinas e cursos específicos de pedagogia vocal do canto popular nas universidades públicas, a partir de reformas curriculares, deve ser almejada, como um grande passo para a democratização do acesso à formação do professor de canto popular para uma parcela maior da população e para beneficiar a sociedade brasileira como um todo.

Espero que este estudo contribua para as reflexões sobre a criação de novas perspectivas para as práticas de pedagogia vocal no Brasil e que possa servir como inspiração para futuras pesquisas sobre este campo, em constante transformação.

[40] Todos os eventos realizados pela PROCANTO – *lives*, seminários, simpósios, congressos – foram produzidos on-line ou de forma híbrida, portanto continuam disponibilizados no *site*, na área de associados, servindo como um repositório de conteúdos, debates e reflexões acerca da profissão do professor de canto.

Referências

ALBUQUERQUE, Ana Paula. *O ensino de canto popular em duas universidades públicas brasileiras*: um estudo sobre as práticas pedagógicas da UnB e da UFMG. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, SP, 2017.

ALMIRANTE. *Você canta por música?* Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som-RJ, 17 ago. 1942. Acervo Almirante.

ALMIRANTE. Roteiros de programas "O pessoal da velha guarda". Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som-RJ, 1947. Arquivo Almirante.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira.* 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].

ANDRADE, Mário. A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. *In:* ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira.* 3. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras, 1991.

ANDRADE, Mário. Elsie Houston. *In:* COLI, Jorge (org.). *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística "Mundo musical". Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

ARIBÚ. Intérprete: Elsie Houston. Autor desconhecido. *In:* Columbia, 7053-B, 1930. Acompanhamento: Zezinho (cavaquinho); Chaves (violão); Gaó (Odmar Amaral Gurgel) (piano). Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/53410/aribu. Acesso em: 6 jul. 2024.

BANDEIRA, Manuel. *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BEL CANTO. *Dicionário Grove de Música.* Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e *Chants Populaires du Brésil*: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 305-330, jul./dez. 2015.

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e o canto nacional dos anos 1920 a 1940: trajetória profissional da "genuína voz brasileira". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 365-397, jul./dez. 2016.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*: uma história do Rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CANTOS POPULARES DO BRASIL DE ELSIE HOUSTON. Intérpretes: Alessandra Leão, Pastoras do Rosário, Marcelo Pretto, Lívia Mattos, André Mehmari, Juçara Marçal, Felipe Massumi, Alice Oliveira. Goma-Laca, 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/album/2RSh9mIYpwhS1z5UPOypmp?si=t8AeFuyPQqirjjcFj1ixxA. Acesso em: 10 jul. 2024.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais* […]. Campinas: Instituto de Artes da UNESP, 2007.

CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life.* Trad. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 1984.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. *In:* DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). *Do samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: FAPERJ: Relume-Dumará, 2003.

EH, JURUPANÃ. Intérprete: Elsie Houston. Autor desconhecido. *In:* Columbia 7053-B, 1930. Acompanhamento: Sampaio (violão); Jararaca (violão); João Pernambuco (violão); Hekel. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/53406/eh-jurupana. Acesso em: 6 jul. 2024.

ELME, Marcelo Matias. *As técnicas vocais no canto popular brasileiro*: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2015.

ESTEVES, Bernardo. O inimigo era outro**:** a jornada extraordinária de Bruno Latour. *Revista Piauí,* São Paulo, n. 194, p. 54-57, nov. 2022.

FOI NUMA TARDE CALMOSA. Intérprete: Lea Azeredo Silveira. Autor desconhecido. *In:* Victor, 3333, 1930. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/38144/foi-numa-tarde-calmosa. Acesso em: 6 jul. 2024.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por Todo Canto*: Coletânea de Exercícios de Técnica Vocal. Rio de Janeiro: D. Goulart, 2000.

GREEN, Lucy. *How Popular Musicians Learn*: a Way Ahead for Music Education. London University, Institute of Education: Ashgate Publishing, 2002. E-book.

HOUSTON-PERÉT, Elsie. *Chants populaires du Brésil*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

HOUSTON-PERÉT, Elsie. *Panorama da música popular brasileira, por Elsie Houston.* São Paulo: O Homem Livre, 1933. Disponível em: https://goma-laca.com/p/panorama-da-musica-popular-brasileira/. Acesso em: 9 jul. 2024.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladmir. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, v. 13, n. 2, p. 16-38, 2007.

KUBO, Viviane Alves; LIESENBERG, Karolyne. A pesquisa sobre a pedagogia vocal no Brasil: um breve panorama*. In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 33., São João del-Rei. *Anais* […]. São João del-Rei: UFSJ, out. 2023.

LATORRE, Consiglia. *A estética-vocal no canto popular do Brasil*: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro*: para vozes médio-graves. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

LEMOS, André. *A comunicação das coisas*. Internet das coisas e Teoria Ator-Rede: etiquetas de radiofrequência em uniformes escolares na Bahia. [*S. l.*: *s. n.*], 2012. Disponível em: https://www.scribd.com/doc/283004891/Andre-Lemos-A-Comunicacao-Das-Coisas. Acesso em: 1 dez. 2024.

LEMOS, André. *A comunicação das coisas*: Teoria Ator-Rede e Cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LIBÂNEO, José Carlos. Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas. *Educar*, Curitiba, n. 17, p. 153-176, 2001.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. *Actâncias vocais*: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2020.

LOVETRI, Jeannette. More Than One Way to Use the Vocal Tract. *Journal of Singing*, v. 58, n. 3, p. 249-252, Jan./Feb. 2002.

LOVETRI, Jeannette. *Somatic Voicework™*: The LoVetri Method. Nível 3. Apostila do curso realizado na FMU, Campus Itaim. Trad. Joana Mariz. São Paulo: [*s. n.*], 2020.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo*: análise semiótica do canto popular brasileiro. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2013.

MARIZ, Joana. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. *Música Popular em Revista*, v. 4, n. 2, p. 117-134, 2016.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. *Canto uma expressão*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura*:* corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil*: Popular Music in the Making of Modern Brazil. Durham: Duke University Press, 2004.

MESQUITA, Suely. Entrevista concedida a Anna Paes em 12 dez. 2020. Arquivo de áudio e vídeo.

MEU AMOR. Intérprete: Abigail Alessio Parecis. Compositores: Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense. *In:* Columbia, 5003-B, 1929. Acompanhamento: violão. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/52233/por-um-beijo-meu-amor. Acesso em: 5 jul. 2024.

MOORE, Robin D. Introduction. *In*: MOORE, Robin D. (org.). *College Music Curricula for a New Century*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 1-32.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. *In:* MORAES, José Geraldo Vinci de (org.). *História e música no Brasil.* São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a história. *Latin American Music Review*, Texas, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das Ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

PAES, Anna. *Almirante e O pessoal da velha guarda*: memória, história e identidade. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

PAES DE CARVALHO, Anna. *Espaços de mediação na pedagogia vocal do canto popular*: um estudo etnográfico no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

PENNA, Maura. *Para além das fronteiras do conservatório*: o ensino da música diante dos impasses da educação brasileira. *In:* SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 4., 1995, Londrina. *Anais* [...]. Londrina: [*s. n.*] 1995. p. 8-21.

PICCOLO, Adriana Noronha. *Canto popular brasileiro*: a caminho da escola. Monografía. Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

PICCOLO, Adriana. *O canto popular brasileiro*: uma análise acústica e interpretativa. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

PUXA O MELÃO SABIÁ. Intérprete: Elsie Houston. Autor desconhecido. *In:* Columbia, 7050-B, 1930. Acompanhamento: Gaó (Odmar Amaral Gurgel) (piano); Zezinho (cavaquinho); Petit (violão). Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/53838/puxa-o-melao-sabia. Acesso em: 6 jul. 2024.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, p. 132-159, 2017.

ROUBEAU, Bernard; HENRICH, Nathalie; CASTELLENGO, Michèle. Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited. *Journal of Voice*, v. 23, n. 4, p. 425-438, 2009.

SAPO DOURADO III. Intérprete: "Conjunto de artistas líricos" e H. Tapajós. Compositores: Hekel Tavares e Martha Dutra. *In:* Victor 3-A, 1934. Acompanhamento: Orquestra dirigida por Hekel Tavares. H. Tapajós pode ser ouvido a partir do minuto 01:40 do fonograma. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/38964/o-sapo-dourado-iii. Acesso em: 6 jul. 2024.

STARK, James. *Bel Canto*: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

RUBIM, Mirna. *Voz, corpo e equilíbrio.* Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2019.

SANDRONI, Clara. *O ensino de canto popular no Brasil*: um subcampo emergente. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

TOADA PARA VOCÊ. Intérprete: Cláudio Botelho. Compositores: Lorenzo Fernandes e Mário de Andrade. Acompanhamento ao piano: Maria do Carmo. *In:* Columbia, 22044-B, 1931. Disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/54014/toada-para-voce. Acesso em: 5 jul. 2024.

TONI, Flávia. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). *Debates*, UNIRIO, n. 17, p. 172-196, nov. 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio*:* voz e musicologias. *In:* MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada*: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 99-123.

VALLE, Simone Franco; MARIZ, Joana. Aspectos do processo de ensino-aprendizagem dos cantos de música popular brasileira: perspectivas práticas e uma proposta de implementação pedagógica. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 33., São João del-Rei. *Anais* […]. São João del-Rei: UFSJ, out. 2023. p. 1-15.

VALLE, Simone Franco; MARIZ, Joana. Educação vocal é um fenômeno culturalmente situado. Reflexões pedagógicas para o ensino dos cantos de música popular brasileira. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., São João del-Rei. *Anais* […]. São João del-Rei: UFSJ, out. 2023. p. 1-15.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. *In*: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música*: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Anna Paes é cantora, compositora, violonista e educadora. Doutora em Música pela UFRJ (2024), com pesquisa sobre pedagogia vocal do canto popular, Mestre em Música pela UNIRIO na área de Documentação e História (2012) e licenciada em Educação Musical pela UNIRIO (1998), dedica-se há mais de 20 anos à pesquisa sobre o universo do choro. Desde 2003, atua como professora de violão na Escola Portátil de Música (RJ). Possui certificação nos três níveis do método *LoVetri Somatic Voicework™* (2018/2020), desenvolvido pela pedagoga vocal norte-americana Jeanie LoVetri, além de certificação no Método Mirna Rubim para formação de professores de canto. É membro-fundadora da PROCANTO – Associação Brasileira de Professores de Canto. Integra o GECANTO, grupo de pesquisa em canto popular da UNIRIO, coordenado pela professora Dra. Clara Sandroni, e, desde 2017, dirige o projeto Canários – Oficina de Canto Popular Brasileiro. Tem três álbuns lançados como cantora e compositora: *Miragem de Inaê* (Biscoito Fino, 2016), seu primeiro disco autoral; *Você Você – Anna Paes canta Guinga* (Kuarup, 2020), no qual interpreta a obra de Guinga, acompanhada por ele ao violão; e *Julieta no Convés – Guinga e Anna Paes* (Kuarup, 2024), com participações especiais de Cristóvão Bastos, Nailor Proveta e José Miguel Wisnik. annapaescarvalho@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.