

Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã

Maurício Machado Mangini (PUC/SP)

Marta Assumpção de Andrada e Silva (PUC/SP)

Resumo: O objetivo deste trabalho foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã, em relação aos seus critérios de classificação vocal. Uma pesquisa bibliográfica foi, então, realizada nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP, ECA-USP e PUC-SP, bem como nas bases eletrônicas de dados MEDLINE e SciELO. A análise do material coletado revelou que a escola italiana e a escola alemã demonstram ter maior sistematização quanto aos critérios de classificação vocal e classificam vozes em função da escrita musical de determinados compositores. A escola francesa propõe classificações alternativas para vozes fora dos padrões tradicionais. Os parâmetros classificatórios mais utilizados pelas três escolas são, respectivamente, a tessitura e o timbre. Concluiu-se que a classificação de vozes envolve fatores anatômicos, funcionais, psíquicos, culturais e, portanto, deve ser encarada como um processo lento e gradual de construção da identidade vocal do cantor lírico.

Palavras-chave: Voz. Qualidade da voz. Treinamento da voz. Estética.

Title: Vocal Classification: A Comparative Study Between Italian, French and German Schools of singing

Abstract: The aim of this study was to identify, through literature, similarities and/or differences between Italian, French and German schools of singing, in relation to their vocal classification criteria. A literature search was then conducted in the libraries of the Arts Institute of UNESP, ECA-USP, PUC-SP, as well as the electronic databases MEDLINE and SciELO. The analysis of the collected material revealed that Italian and German schools demonstrate greater systematization regarding vocal classification criteria, and they classify voices according to the musical written of certain composers. The French school proposes alternative classifications for voices outside the traditional standards. The classificatory parameters used more frequently by three schools are, respectively, the vocal range and timbre. It was concluded that the classification of voices involves anatomical, functional, psychological, and cultural aspects, and therefore should be seen as a slow and gradual process for construction of the opera singer's vocal identity.

Keywords: Voice. Voice Quality. Voice Training. Aesthetics.

A classificação vocal é muito importante para o cantor lírico à medida que o auxilia na definição de sua tessitura¹ e do tipo de repertório que ele poderá interpretar ao longo de sua carreira. Tal procedimento, no entanto, não é tão simples e tampouco imediato, o que pode gerar alguns questionamentos.

Assim, que relações existem entre a classificação vocal e as escolas de canto? Que critérios são utilizados por essas escolas no que concerne à classificação de vozes? Quais são, enfim, os critérios gerais utilizados para se classificar uma voz?

O objetivo deste trabalho foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã, em relação aos seus critérios de classificação vocal.

Método

O levantamento bibliográfico contido neste trabalho teve como foco os critérios de classificação vocal propostos pelas escolas de canto italiana, francesa e alemã. Para tanto, recorreu-se a obras nacionais e estrangeiras, entre livros, periódicos, monografias, dissertações e teses publicadas nos últimos 50 anos.

A coleta do material foi realizada nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP, ECA-USP, PUC-SP, bem como nas bases eletrônicas de dados MEDLINE e SciELO, por meio dos seguintes descritores: voz; qualidade da voz; treinamento da voz; estética. Termos como classificação vocal e escolas de canto, apesar de não serem descritores, também foram utilizados na pesquisa.

Após o levantamento das fontes bibliográficas, todo o material foi catalogado. Recorreu-se então à organização dos dados coletados de acordo com a semelhança entre seus conteúdos, na revisão da literatura, a fim de que pudessem ser analisados. Por essa razão, os autores referidos ao longo do texto não foram apresentados em ordem cronológica.

Revisão da Literatura

Classificar uma voz significa, essencialmente, determinar o âmbito sonoro no qual um sujeito poderá exercitá-la, sem correr o risco de fatigar suas pregas vocais. A escolha do

¹ Âmbito sonoro em que o cantor consegue emitir sua voz, da nota mais grave à mais aguda, com maior conforto e qualidade.

repertório, lírico ou não, deve se basear neste dado. Para o cantor lírico, em particular, a classificação vocal é quase tão importante quanto a determinação de seu grupo sanguíneo (GARDE, 1965: 114-115).

Podemos dividir as vozes operísticas, de acordo com o gênero, em dois grandes grupos: femininas – contralto, meiosoprano e soprano – e masculinas – baixo, barítono e tenor. Tal classificação é relativamente recente, pois data no máximo do período romântico – séc. XIX (COTTE, 1997: 53-54).

Sabe-se que a mulher foi proibida pela Igreja Católica de cantar em público, em vários países da Europa, até o século XVII. Como consequência, desenvolveu-se a cruel prática da castração de meninos cantores, antes da puberdade, para que mantivessem a voz aguda e flexível na fase adulta. Os *castrati*, como ficaram conhecidos, cantaram inicialmente em ambientes religiosos (GALWAY; MANN, 1987: 71; VALENTE, 1999: 135; BARBIER, 1993: 17).

Ao longo dos séculos XVII, XVIII e início do XIX, os *castrati* dominaram os palcos europeus, principalmente os da Itália. Suas vozes passavam por um verdadeiro treinamento espartano, com o único objetivo de exibir um virtuosismo triunfante e artificioso, dissimulando todo e qualquer esforço físico. Seu canto floreado, repleto de saltos de oitava, trinados, mordentes e tantos outros ornamentos, levava os ouvintes da época ao delírio. Entre os italianos, foram muito difundidas as denominações *primo uomo* e *sopranista*, em oposição às de *prima donna* ou de soprano feminino, enquanto que o termo *castrato* permanecia muito mais corrente no exterior do que na Itália.

Alguns *castrati* eram sopranistas e outros, contraltistas. Às vezes, suas vozes evoluíam no decorrer da vida, passando de soprano a contralto, e vice-versa. Assim, Pistocchi (1659-1726) e Nicolino (1673-1732) se tornaram contraltos, respectivamente aos 20 e aos 27 anos, enquanto que Guadagni (c. 1725-1792) passou de contralto a soprano por volta dos 45.

De acordo com Digaetani (1988: 139), as duas primeiras cantoras de destaque internacional foram os sopranos Francesca Cuzzoni (1698-1770) e Faustina Bordoni (1695-1781). Graças à rivalidade entre ambas, foi iniciada, no século XVIII, a tradição das *divas*. Esse fenômeno contribuiu para o desvanecimento da arte dos *castrati*, que se efetivou no início do século XIX.

Cabe ressaltar que a ópera romântica contribuiu fortemente para restituir à voz o seu caráter sexual, principalmente nas obras de Verdi e Wagner. A música vocal do

romantismo passou a sinalizar assim as diferenças biológicas e, sobretudo psicosexuais da espécie humana. Essa nova perspectiva decretou o fim da exaltação à ambiguidade retratada pelos castrados, no período barroco, e pelas cantoras travestidas de rapazes, no período clássico (CASTARÈDE, 1998: 185).

A escolha dos tipos vocais pelos compositores da ópera romântica revela, então, uma preocupação com a verossimilhança, inexistente em épocas anteriores. Esse novo posicionamento propiciou a criação da tipologia vocal com a qual estamos hoje familiarizados:

- . O par soprano-tenor para o casal protagonista;
- . A escolha da voz de barítono para o rival - às vezes também o baixo;
- . Outro soprano ou mesmo um meiosoprano, como a rival feminina - aquela que disputa o tenor com a *prima donna*;
- . O baixo para os papéis de homens idosos ou de grande autoridade - pais, sacerdotes, soberanos;
- . Mantém-se, porém, o hábito de escrever para contralto - às vezes, um soprano ligeiro - o papel de um jovem rapaz - um pajem, por exemplo (COELHO, 2002).

No decorrer do século XIX, a classificação vocal clássica foi acrescida de várias subdivisões como *profundo, cantante, bufo, dramático, lírico, ligeiro*, entre outras. Isso se deve à complexidade do repertório romântico, bem como à riqueza dramática das personagens operísticas do período, o que resulta em uma extensa gama de tipos vocais (MAGNANI, 1989).

Valente (1999) elucidou que a ópera romântica exigiu da voz humana muitos decibéis a mais, graças ao crescimento da orquestra e à ampliação das dimensões das salas de concerto. Os cantores tiveram de desenvolver potência vocal suficiente para dominar e cobrir o novo espaço acústico. Estava aberto o caminho para novas categorias vocais: as vozes *verdianas* e *wagnerianas*.

As tipologias vocais propostas pela tradição lírica europeia contemplam, portanto, critérios como gênero, tessitura, potência e uma associação entre a qualidade vocal e as características biopsíquicas das diversas personagens do repertório operístico (TRAVASSOS, 2008).

Por outro lado, devemos considerar o trabalho técnico específico de cada cantor como fator determinante para a classificação vocal. Em outras palavras, as técnicas vocais

existentes no mundo, também conhecidas como escolas de canto, produzem variantes em termos de qualidade vocal. Tal variedade pode ampliar sensivelmente as possibilidades de classificação de vozes (MILLER, 1986: 163).

Andrade (1989) definiu escola de canto como o conjunto de elementos característicos de um determinado estilo de canto lírico. Segundo o autor, distinguem-se basicamente três grandes escolas tradicionais: a italiana, a francesa e a alemã.

O termo escola de canto significa, porém, muito mais do que um simples método de técnica vocal. É o resultado da aplicação de uma determinada doutrina, do acúmulo de preceitos técnicos e estéticos claramente definidos por meio de uma sólida experiência prática na arte do canto (HERBERT-CAESARI, 1977: 1-7).

Para Miller (2002: 195-198), aceitar a ideia de que todos os cantores líricos de carreira internacional utilizam técnicas de canto idênticas ou que partilham os mesmos ideais sonoros em termos de qualidade vocal seria uma grande ingenuidade. Em centros urbanos como Londres, Nova York, Viena, Tóquio, Hamburgo, Paris ou Milão, de acordo com o autor, público e crítica desenvolveram um nível de escuta tão sofisticado a ponto de capacitá-los a identificar inúmeras variantes de qualidade vocal e julgá-las com critérios bastante diferenciados.

Holland (2008), na mesma direção, afirmou que as pedagogias vocais italiana, francesa e alemã refletem os estilos musicais de cada uma dessas nações. Ao seguir essa linha de raciocínio, a autora inferiu que as escolas de canto nasceram da necessidade de se interpretar com sensibilidade a intenção dos compositores e ajustar os ideais estéticos de qualidade vocal ao gosto do público.

A Itália é conhecida como o berço da ópera. Graças às características do idioma desse país, consolidou-se a tradição vocal do *bel canto* (canto belo ou floreado), caracterizada pelo *legato*, pela flexibilidade das dinâmicas e pela agilidade vocal. Essa estética que surgiu por volta de 1600 se consubstanciou nas composições de Monteverdi e Caccini, e continuou a evoluir por meio das obras vocais de compositores como Händel, Gluck, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini, entre tantos outros (HOLLAND, 2008).

A escola italiana se afirmou em função do desenvolvimento da estética vocal do *bel canto*. Um de seus princípios técnicos fundamentais, se não o mais importante, é referido como *lotta vocale* (traduzido literalmente como luta vocal) ou *appoggio* (literalmente traduzido como apoiar-se ou apoio), termos tomados como sinônimos (MILLER, 2006: 207). Tal princípio engloba, ao mesmo tempo, um sistema de suporte respiratório e de

ressonância – referida por meio do uso de termos como voz de peito e voz de cabeça. Pode-se dizer, então, que a colocação da voz à frente - *l'impostazione della voce* - e o controle da respiração, na escola italiana, resultam de uma única ação (MILLER, 2002: 41).

A Alemanha, por sua vez, consolidou sua identidade nacional e sua distinta personalidade musical no período romântico. A ascensão do *Lied*, a canção de câmara alemã, permitiu aos compositores germânicos do século XIX combinar adequadamente os textos poéticos românticos com uma música de grande lirismo para caracterizar os ideais alemães de expressão da subjetividade (KIMBALL, 2005: 40).

Frente à rica linguagem dos textos poéticos românticos, a escola alemã deu ênfase ao canto sustentado e às variações de colorido vocal – em oposição à preferência italiana pelo canto melismático e pela homogeneidade do timbre. Para conseguir isso, os alemães aderiram ao princípio de *tiefe Stellung der Kehle* ou abaixamento da laringe. Tal mecanismo resulta na ampliação das cavidades de ressonância, o que proporciona ao cantor maiores possibilidades de variação da qualidade vocal (HOLLAND, 2008).

Associado ao posicionamento baixo da laringe está o mecanismo conhecido pelos alemães como *Deckung*, ou cobertura. Tal mecanismo consiste em um meio para propiciar ao cantor o livre trânsito por entre os registros vocais. Miller (2011: 15) o descreveu como um conjunto de ações musculares sinérgicas que envolve, sobretudo, o abaixamento da laringe e o alargamento da faringe, e tem como resultado o escurecimento das vogais.

Um último princípio técnico distintamente germânico a ser mencionado diz respeito ao uso da voz de cabeça ou *Kopfstimme*. Em um esforço para suavizar a emissão das notas mais agudas, o cantor alemão evita a utilização da voz mista, reduzindo desse modo a amplitude global da voz na região aguda. Essa técnica é empregada nos trechos musicais em *pianissimo* e resulta, do ponto de vista fisiológico, de um fechamento glótico menos vigoroso em combinação com um apoio respiratório intensificado. Em tais condições, o vibrato é eliminado e a sonoridade produzida corresponde quase à chamada voz branca (HOLLAND, 2008).

O canto em francês apresenta uma sonoridade bastante peculiar, especialmente no que concerne à ressonância. Um dos fundamentos técnicos da escola francesa, nesse sentido, é a busca do equilíbrio entre as ressonâncias bucal e nasal. A nasalidade típica do idioma é produzida por meio de um ligeiro rebaixamento do veu do palato, conforme a explicação de Miller (2002: 75).

Outra particularidade inerente à escola francesa de canto é a sua crença em uma

respiração espontânea e na liberdade de movimentação da laringe, obtida por meio da inclinação da cabeça para trás - segundo a orientação de alguns professores de canto franceses. Embora não se possa afirmar de forma categórica que todos os professores da escola francesa preconizam a elevação da laringe, tal posicionamento de cabeça produz invariavelmente esse resultado (MILLER, 2002: 84).

Um último elemento técnico peculiar à escola francesa é a careta do cantor - *la grimace de le chanteur*, em francês - para a execução das notas agudas. À medida que ascende aos limites superiores de sua tessitura, com a laringe elevada, ressonância nasal e o método de respiração espontânea, o cantor francês é obrigado a ampliar drasticamente sua abertura bucal para atingir os tons mais altos (MILLER, 2006: 212).

Com relação à classificação vocal, a escola italiana adota critérios tais como o timbre, a extensão e, sobretudo, as regiões de passagem e a tessitura. Cabe considerar ainda, neste procedimento, fatores como as características psicofísicas dos sujeitos, as múltiplas exigências dos estilos e repertórios, bem como a caracterização das personagens que os cantores devem interpretar no âmbito de suas categorias vocais. Essa multiplicidade de fatores é responsável pelas diversas subdivisões encontradas em cada categoria vocal (MORI, 1970: 123-149).

As subdivisões dos principais tipos vocais encontrados na literatura especializada, entretanto, são aproximativas. Existe, assim, a possibilidade de surgirem novas vozes que não se enquadrem nos padrões classificatórios tradicionais. Isso se deve ao fato de que os termos específicos aplicados a determinados tipos de vozes tendem a ser compreendidos de formas diversas, em diferentes épocas, culturas e nacionalidades (CASOY, 2007).

É válido afirmar, também, que os sistemas de classificação vocal adotados pelas escolas de canto geralmente se sobrepõem. No entanto, podem ocorrer pequenas variações entre eles. É o caso da escola francesa (ROSENTHAL; WARRACK, 1979).

Magnani (1989) descreveu vozes classificadas única e exclusivamente pela escola francesa: o *soprano Dugazon*, o *soprano Falcon* e o *barítono Martin*. Todas essas vozes, segundo o autor, foram batizadas com os nomes dos cantores que as possuíam: Louise Dugazon, Marie Cornélie Falcon e Jean-Blaise Martin. De forma geral, tais classificações se basearam na tessitura, no timbre ou mesmo no tipo de personagem – o *soprano Falcon*, por exemplo, destina-se a papéis dramáticos. O autor se referiu ainda ao *taille*, uma espécie de tenor dramático com tessitura mais limitada, próxima à do barítono, mas de voz aveludada e flexível. Neste caso a voz foi classificada em função da personagem – *Pélleas*, em *Pélleas et Mélisande*, de Claude Debussy.

Conforme Miller (2002: 125), a escola alemã utiliza o termo *Fach* para se referir a qualquer subdivisão existente em alguma das seis principais classificações vocais. Nesse sentido, o autor citou exemplos tais como soprano dramático, *soubrette*, *Heldentenor*, tenor lírico, barítono verdiano e baixo-barítono. Trata-se, porém, de um complexo sistema classificatório que leva em conta a escrita orquestral subjacente aos papéis de ópera, a tessitura, a agilidade vocal e a estrutura corpórea do intérprete. Também podemos entender a designação *Fach* como um dispositivo de proteção para o cantor lírico profissional, previsto em contrato, que o desobriga a cantar papéis que ofereçam risco a sua saúde vocal. Nesse sentido, um soprano lírico ligeiro não deve ser submetido à interpretação de papéis para soprano dramático, assim como um barítono lírico não deve ser obrigado a cantar papéis verdianos.

Ainda no contexto da escola alemã, Magnani (1989) descreveu vozes típicas do drama musical de Richard Wagner: o soprano dramático wagneriano, o *Heldentenor* - tenor heroico - e o *Bass-baryton* - baixo-barítono. Em sua opinião, essas vozes se caracterizam por uma potência incomum, pelo timbre escuro e por uma ampla tessitura.

O mesmo autor citou apenas uma voz da escola italiana com características peculiares: o barítono dramático verdiano. Segundo ele, esse tipo vocal se diferencia pela forma particular de declamação e pelo domínio excepcional dos preceitos do *bel canto*.

Admite-se, no entanto, que a tradição lírica adotou uma classificação vocal empírica e simplista, vigente até o início do século XX. Daí por diante, houve uma progressiva reorganização conceitual encabeçada pelos laringologistas que, com base na fisiologia da produção vocal, procuraram definir critérios de maior relevância para a classificação de vozes (HUSSON, 1965: 49-50).

Roers, Mürbe e Sundberg (2009) realizaram uma pesquisa com o objetivo de estabelecer a correlação entre o comprimento das pregas vocais e a classificação vocal de cantores, ao estudarem medidas morfológicas obtidas por meio de raios-X. Para tanto, utilizaram um banco de dados com 132 amostras de vozes de cantores que ingressaram no curso de canto da Universidade de Música Carl Maria Von Weber, de Dresden, entre 1959 e 1999. Foram selecionadas 71 vozes do sexo feminino (40 sopranos, 22 meiosopranos e nove contraltos) e 61 do sexo masculino (19 tenores, 23 barítonos e 19 baixos). A faixa etária dos dois grupos variou entre 16 e 31 anos, com idades médias de 18,8 e 19,7, respectivamente. Os critérios de exclusão foram três: vozes não classificadas no início do curso; alunos que mudaram de classificação vocal durante o curso de formação e alunos desistentes do curso. Os resultados obtidos não permitiram conclusões confiáveis devido

ao baixo número de amostras efetivamente utilizadas. No entanto, as 29 amostras escolhidas demonstraram alta correlação entre o comprimento das pregas vocais e a classificação vocal dos sujeitos da pesquisa.

Costa e Andrada e Silva (1998), além de citarem o comprimento das pregas vocais, acrescentaram à lista de critérios de classificação vocal o tipo corpóreo do indivíduo e a anatomia das cavidades de ressonância. Afirmaram ainda que uma classificação mais abrangente deve contemplar fatores como as características individuais de personalidade e aspectos culturais.

Larsson e Hertegard (2008) utilizaram a moderna técnica de triangulação laser com o objetivo de medir o comprimento e a largura das pregas vocais de 27 cantores líricos profissionais: 9 sopranos, 5 meiosopranos, 5 tenores e 8 baixo-barítonos. Para tanto, os cantores tiveram de executar glissandos a partir da frequência fundamental até a maior frequência para a qual fosse possível colocar o ponto do laser nas pregas vocais. A tarefa proposta a cada um dos cantores foi gravada. O comprimento e a largura das pregas vocais foram então medidos na frequência fundamental de cada cantor e, depois, em até duas ou três vezes esse valor. Para alguns cantores, a segunda medida chegou a até quatro vezes o valor da frequência fundamental. Além disso, também foram feitas medidas em C₄ (260 Hz) para todos os cantores. Os resultados confirmaram que os homens têm pregas vocais significativamente maiores que as das mulheres. Os valores de medida para a largura das pregas vocais foram significativamente maiores para o grupo de baixo-barítonos em comparação com todos os outros grupos. Os autores concluíram que, apesar de o comprimento e a largura das pregas vocais contribuírem para a classificação vocal, outros parâmetros devem ser contemplados neste processo.

Mello e Andrada e Silva (2010) também consideraram como critérios gerais para a classificação de vozes a idade, a saúde geral, os hábitos relacionados à saúde vocal e até mesmo questões de ordem psíquica. No caso dos cantores, especificamente, os autores mencionaram a possibilidade de mudança de classificação vocal devido à experiência e às técnicas de canto. Segundo os autores, essas técnicas permitem que o cantor faça ajustes no trato vocal, a fim de emitir sons de acordo com o repertório ou necessidades, sem que isso cause prejuízo ao aparelho fonador.

Vale lembrar, por fim, que não cabe a um otorrinolaringologista e/ou a um fonoaudiólogo classificar a voz de um cantor. Apenas nos casos em que a análise subjetiva do professor de canto seja insuficiente para definir o tipo vocal de seu aluno, é necessário

recorrer aos exames objetivos e avaliações realizadas por esses profissionais (GUIMARÃES; LUZ, 1998: 130-132).

Discussão

Ao que nos pareceu, Miller (1986) foi o único autor a estabelecer relações entre a classificação vocal e as escolas de canto. Ele afirmou que as diferentes técnicas vocais produzem resultados sonoros diversificados (variantes em termos de qualidade vocal), o que pode ampliar sobremaneira as possibilidades de classificação vocal.

A fim de que entendêssemos minimamente os princípios estéticos e procedimentos técnicos adotados pelas escolas de canto em questão, foram muito esclarecedoras as contribuições de autores como Miller (2002; 2006; 2011), Holland (2008) e Kimball (2005). Suas visões, bastante complementares, reforçaram a ideia de que a diversidade no campo das técnicas vocais produz qualidades vocais as mais variadas.

Ao compararmos as escolas de canto italiana, francesa e alemã em relação a seus critérios de classificação vocal, quatro referências merecem destaque: Mori (1970), Rosenthal e Warrack (1979), Magnani (1989) e Miller (2002). Uma leitura atenta dos dados apresentados por esses autores nos levou a crer que os únicos critérios de classificação vocal compartilhados pelas três escolas de canto lírico são, respectivamente, tessitura e timbre.

A escola italiana, de acordo com Mori (1970), e a escola alemã, segundo Miller (2002), definem com grande rigor seus parâmetros classificatórios - extensão, tessitura, passagens, timbre, entre outros. Quanto à escola francesa, pudemos apenas deduzir alguns desses parâmetros - tessitura, timbre e caracterização de personagens - a partir das descrições feitas por Magnani (1989).

Tais descrições, no entanto, referem-se a tipos vocais incomuns, curiosidades do universo da ópera. Isso vem ao encontro das afirmações de Rosenthal e Warrack (1979), e Casoy (2007), quando admitiram a existência de pequenas variações entre os sistemas de classificação vocal propostos pelas diferentes escolas de canto. Presumimos então que a escola francesa, além dos tipos tradicionais (tenor lírico, soprano ligeiro, baixo cantante, entre outros), classifica vozes com características híbridas como o *soprano Dugazon* - descrito por Magnani (1989) como um soprano de extensão curta e timbre escuro, próximo do meio-soprano - e o *taille* - descrito pelo autor como um tenor de extensão mais curta e timbre abaritonado.

No caso da escola alemã, foi possível encontrar vozes cujo critério de classificação se baseia nas particularidades da escrita musical de Richard Wagner, de acordo com os exemplos citados pelo autor - e também por Miller (2002). O mesmo ocorreu com relação à escola italiana, a julgar pelo exemplo do barítono dramático verdiano, assim denominado por se reportar às peculiaridades da escrita musical de Giuseppe Verdi.

Cabe ressaltar ainda, com base nas explicações de Miller (2002), que o sistema de classificação vocal adotado na Alemanha, conhecido como *Fach*, traz em si questões de suma importância para a carreira do cantor lírico. Ao figurar nos contratos do artista como dispositivo de proteção, impede-o de cantar papéis inadequados a sua categoria vocal. Consequentemente, minimiza os riscos à integridade de sua voz e contribui para o prolongamento de sua trajetória artística.

Autores como Roers, Mürbe e Sundberg (2009), Costa e Andrada e Silva (1998), Larsson e Hertegard (2008) e Mello e Andrada e Silva (2010), por sua vez, descreveram critérios gerais de classificação vocal, sem estabelecer, no entanto, relações diretas com nenhuma das escolas de canto referidas neste estudo.

É possível afirmar, após uma análise cuidadosa do material exposto, que a classificação vocal envolve múltiplos fatores. Todos os autores citados procuraram definir os critérios classificatórios mais adequados à fisiologia da produção vocal: tessitura, qualidade vocal e a anatomia do aparelho fonador. Aspectos como as características de personalidade e as influências culturais sobre a técnica vocal também foram mencionados, mas com menor profundidade.

Percebemos, portanto, que a classificação vocal exige cuidado e atenção por parte do professor de canto. Não se trata apenas de rotular uma voz, mas de descobrir suas potencialidades por meio de um processo lento e gradual. Afinal de contas, são raros os casos em que o aspirante a cantor apresenta, logo de início, características bem definidas deste ou daquele tipo vocal. Até mesmo cantores líricos de renome tiveram de se readaptar a novas categorias vocais, num determinado ponto de suas trajetórias artísticas. Carlo Bergonzi e Plácido Domingo, por exemplo, são tenores que, no início de suas carreiras, cantaram como barítonos. Isso demonstra que a classificação vocal, longe de ser um capricho do destino, pode mudar com o passar dos anos. Do ponto de vista fisiológico, a reclassificação de uma voz comprova o dinamismo e a plasticidade do trato vocal.

Considerações Finais

O objetivo desta pesquisa foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas italiana, francesa e alemã de canto lírico, em relação aos seus critérios de classificação vocal. Após nosso percurso investigativo, resta tecer as seguintes considerações finais:

- . A escola italiana e a escola alemã, ao que tudo indica, são as mais sistemáticas em relação aos critérios de classificação vocal. É inegável o fato de que a Itália, berço da ópera, e a Alemanha, pátria do *Lied*, tenham produzido de forma espetacular gerações e gerações de excelentes cantores líricos. Seria injusto, porém, afirmar que a França não tenha também formado cantores de renome internacional;
- . A escola francesa propõe classificações alternativas para vozes fora dos padrões tradicionais (soprano lírico, tenor dramático, baixo cantante, entre outros), em função das características híbridas dessas vozes (o *taille*, por exemplo, é um tenor com tessitura e timbre próximos ao do barítono);
- . A escola alemã e a italiana classificam vozes em função da escrita musical de determinados compositores;
- . Os únicos critérios de classificação vocal, comuns às três escolas, são, respectivamente, a tessitura e o timbre;
- . O sistema de classificação vocal adotado na Alemanha, conhecido como *Fach*, tem implicações importantes na carreira do cantor lírico profissional que se apresenta nas casas de ópera alemãs. Na medida em que figura no contrato do artista como cláusula que o impede de cantar papéis incompatíveis com sua categoria vocal, esse dispositivo contribui para a minimização dos riscos à sua saúde vocal, bem como para o prolongamento de sua trajetória artística;
- . Uma classificação vocal mais abrangente e segura deve observar critérios como a tessitura, a qualidade vocal, o comprimento e a largura das pregas vocais, a anatomia das cavidades de ressonância, o tipo corpóreo do indivíduo, assim como as características individuais de personalidade e os aspectos culturais. Diante de tantos fatores, é evidente que se trata de um processo lento e gradual de construção da identidade vocal do cantor. Tal procedimento, portanto, deve ser executado com prudência e atenção permanentes pelo professor de canto, a fim de evitar confusões desnecessárias e, até mesmo, problemas futuros.

Finalmente, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para a elaboração de outros trabalhos no gênero, não apenas no meio musical brasileiro, mas também nas áreas afins, como a Fonoaudiologia e a Otorrinolaringologia.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [Brasília, DF], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil)
- BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- CASOY, Sergio. *A invenção da ópera*. São Paulo: Algor, 2007.
- CASTARÈDE, Marie-France. *A voz e os seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998. (Coleção Caminho da Música).
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (História da Ópera).
- COSTA, Henrique Olival; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.
- COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- GALWAY, James; MANN, William. *A música no tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GARDE, Édouard J. *La voix*. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- GUIMARÃES, Gabriel Rabelo; LUZ, Lúcia Maria Prata. De que maneira o otorrinolaringologista e o fonoaudiólogo podem ajudar na classificação vocal de um cantor? In: BEHLAU, Mara (Org.). *O melhor que vi e ouvi: atualização em laringe e voz*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998. p. 130-132.
- HERBERT-CAESARI, Edgar F. *The science and sensations of vocal tone*. 6. ed. New York: Crescendo Publishing, 1977.
- HOLLAND, Rachel J. *National schools of singing and their impact on teaching vocal pedagogy and literature*. Presented at the 17th Annual Convention of the Global Awareness Society International, San Francisco, CA, USA, may 2008.
- HUSSON, Raoul. *El canto*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- KIMBALL, Carol. *Song: a guide to art song style and literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005.
- LARSSON, Hans; HERTEGARD, Stellan. Vocal fold dimensions in professional opera singers as measured by means of laser triangulation. *Journal of Voice*, v. 22, n. 6, p. 734-739, 2008.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989. (Coleção Aprender).

MELLO, Enio; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Correlação entre comprimento de prega vocal e classificação da voz de cantores: um estudo de medidas morfológicas por meio de raios X. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, v. 15, n. 2, p. 307-308, 2010.

MILLER, Richard. *The structure of singing*. New York: Schirmer Books, 1986.

_____. *National schools of singing: english, french, german, and italian techniques of singing revisited*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002.

_____. Historical overview of vocal pedagogy. In: Sataloff Robert T. (Ed.). *Vocal health and pedagogy: science and assessment*. San Diego: Plural Publishing, 2006.

_____. *On the art of singing*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2011.

MORI, Rachele M. *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*. Milano: Edizioni Curci, 1970.

ROERS, Friederike; MÜRBE, Dirk; SUNDBERG, Johan. Predicted singers' vocal fold lengths and voice classification - a study of X-ray morphological measures. *J Voice*, v. 23, n. 4, p. 408-413, 2009.

ROSENTHAL, Harold; WARRACK, John. *The concise dictionary of opera*. London: Oxford University Press, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008.

VALENTE, Heloísa Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

.....
Maurício Machado Mangini é cantor e professor de canto nos cursos de Licenciatura em Música, Teatro e Dança, da Faculdade Paulista de Artes. É Mestre em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Bacharel em Música com Habilitação em Canto pelo Instituto de Artes da UNESP, possui Especialização em Voz pela PUC/SP e Especialização em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes. mauriciomangini@ig.com.br

Marta Assumpção de Andrada e Silva é fonoaudióloga, professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da PUC/SP e professora adjunta da Graduação em Fonoaudiologia na Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. É Mestre em Distúrbios da Comunicação pela PUC/SP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. m.andradaesilva@gmail.com