

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

SILVIA REGINA CARVALHO DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO NO
CONTEXTO DA ATIVIDADE CORAL AMADORA:
um estudo bibliográfico**

São Paulo

2022

SILVIA REGINA CARVALHO DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO NO
CONTEXTO DA ATIVIDADE CORAL AMADORA:
um estudo bibliográfico**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Música, área de concentração Educação Musical do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: música, epistemologia, cultura

Orientadora prof.^a Dr.^a Margarete Arroyo

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor.

S237r	Santos, Silvia Regina Carvalho da Conceição, 1968- A relação entre técnica vocal e repertório no contexto da atividade coral amadora : um estudo bibliográfico / Silvia Regina Carvalho da Conceição Santos. - São Paulo, 2022. 101 p. : il. color. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Margarete Arroyo Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Canto coral. 2. Canto - Instrução e estudo. 3. Prática interpretativa (Música). I. Arroyo, Margarete. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 782.5
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

SILVIA REGINA CARVALHO DA CONCEIÇÃO SANTOS

**A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO NO
CONTEXTO DA ATIVIDADE CORAL AMADORA:
um estudo bibliográfico**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Música, área de concentração Educação Musical do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em música.

Dissertação aprovada em: 26/08/2022

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a. Margarete Arroyo
Instituto de Artes - Unesp - Orientadora

Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Prof. Dr. Paulo Celso Moura
Instituto de Artes - Unesp

Dedico esta pesquisa ao amigo Prof. Dr. Fábio Miguel (in memoriam) que, com seu jeito simples e divertido, cativava todos ao redor. Seriedade e honra na profissão, perseverança e coragem na vida, compaixão e dádiva nos relacionamentos. Saudades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu Deus, pois suas misericórdias se renovam a cada manhã sobre a minha vida.

Gratidão a todos os professores e funcionários da Unesp que, durante esse tempo de pandemia, tiveram que se reinventar.

Minha gratidão especial à Prof.^a Dr.^a Margarete Arroyo por seu acolhimento (após a morte do Prof. Dr. Fabio Miguel), por sua orientação firme e objetiva e por sua incansável paciência e prontidão para comigo.

Agradeço ao meu esposo, Adilson Santos, pelo seu amor, incentivo e apoio em todos os momentos.

Minha gratidão ao meu pai, Raul Manuel da Conceição, que sempre apoiou os meus estudos.

Minha eterna gratidão à minha mãe, Reginilda Carvalho Conceição (*in memoriam*), que sempre teve prazer em cantar em coros, que me iniciou nos caminhos da música e que esteve ao meu lado na maior parte do tempo desta pesquisa.

Gratidão também à minha família e amigos que manifestaram compreensão diante da minha ausência em reuniões e encontros nesse tempo de pesquisa.

Gratidão às meninas do Coro Feminino da Igreja Batista da Liberdade, que não medem esforços e enfrentam alegremente os desafios.

*Cantarei ao SENHOR toda a minha vida;
louvarei ao meu Deus enquanto eu viver.
(A Bíblia Sagrada, Salmos 104:33, NVI)*

RESUMO

Este trabalho apresenta resultados da pesquisa “A relação entre técnica vocal e repertório no contexto da atividade coral amadora: um estudo bibliográfico”. Tendo como procedimento metodológico a pesquisa bibliográfica, através do método dialético, propõe mapear na literatura especializada as ideias referentes à relação entre técnica vocal e repertório na atividade coral amadora e refletir criticamente a respeito dessas ideias. Essa relação é entendida como objeto de estudo do campo da prática interpretativa, e o referencial teórico para análise e interpretação dos dados está baseado nas ideias de Frank Kuehn relativas à reconceitualização dos termos “interpretação” e “*performance*”. Os objetivos específicos são: levantar na literatura consultada em que consiste a técnica vocal e qual a relevância dela na atividade coral, bem como averiguar nessa literatura o repertório para o canto coral. O outro objetivo específico é relatar a preparação de uma obra coral e relacioná-la com os resultados desta pesquisa. Para auxiliar na coleta de dados foi elaborado um roteiro de leitura que contemplou 30 textos. Os resultados indicam uma relação interdependente entre a técnica vocal e o repertório coral e destacam a relevância dessa interação: a necessidade de um maior vínculo entre técnica vocal e repertório; as características estilísticas de cada repertório e a especificidade da emissão vocal requerida; o manuseio do trato vocal na construção da sonoridade; exercícios vocais retirados e criados a partir do repertório; o planejamento do trabalho vocal e a transferência do aprendizado entre as obras trabalhadas.

Palavras-chave: Canto Coral Amador; Técnica Vocal; Repertório.

ABSTRACT

This work presents results of the research “The relationship between vocal technique and repertoire in the context of amateur choral activity: a bibliographic study.” Having as a methodological procedure the bibliographic research, through the dialectical method, it proposes to map in the specialized literature the ideas referring to the relationship between vocal technique and repertoire in the amateur choral activity and to reflect critically about these ideas. This relationship is understood as an object of study in the field of interpretive practice and the theoretical framework for data analysis and interpretation is based on Frank Kuehn's ideas regarding the reconceptualization of the terms interpretation and performance. The specific objectives are: to survey in the consulted literature what vocal technique consists of and what is its relevance in choral activity as well as to investigate in this literature about the repertoire for choral singing. Still within the specific objectives, report the preparation of a choral work and relate it to the results of this research. To assist in data collection, a reading script was developed that included 30 texts. The results indicate an interdependent relationship between vocal technique and choral repertoire, and point to the relevance of this interaction: the need for a greater link between vocal technique and repertoire; the stylistic characteristics of each repertoire and the specificity of the vocal emission required; the handling of the vocal tract in the construction of sonority; vocal exercises taken from and created from the repertoire; the planning of the vocal work and the transfer of learning between the works worked.

Keywords: Amateur Choir Singing; Vocal Technique; Repertoire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - melodia em uníssono	80
Figura 2 - <i>divisi</i> a três vozes iguais	80
Figura 3 - acompanhamento ao piano	80
Figura 4 - exercício em /br/	81
Figura 5 - exercício em /v/	81
Figura 6 - exercício em /n/	81
Figura 7 - exercício com arpejo	81
Figura 8 - exercício com arpejo	81
Figura 9 - exercício com arpejo	81
Figura 10 - intervalo de 5ª descendente	82
Figura 11 - exercícios com 5ª descendente	82
Figura 12 - intervalos de 6ª (<i>mezzo</i> e <i>contralto</i>)	83
Figura 13 - exercícios incluindo os intervalos de 6ª	83
Figura 14 - trecho usado como exercício	84
Figura 15 - trecho usado como exercício	84
Figura 16 - sílaba “lém” no final da frase	84
Figura 17 - sílaba “bem” (<i>idem</i>)	84
Figura 18 - terminação em /s/	85
Figura 19 - influência recíproca entre técnica vocal e repertório	91

QUADROS

Quadro 1 - Trabalho vocal	21
Quadro 2 - Literatura selecionada	33
Quadro 3 - Categorização de temas identificados	36
Quadro 4 - Temas e Subtemas organizados	37

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
ECA	Escola de Comunicações e Artes
MEC	Ministério da Educação
MPB	Música Popular Brasileira
NVI	Nova Versão Internacional (Bíblia)
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFG	Universidade Federal de Goiás
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 CONCEITOS CENTRAIS DA PESQUISA E REFERENCIAL	
TEÓRICO	16
1.1 TÉCNICA VOCAL	16
1.2 REPERTÓRIO	23
1.2.1 Etimologia e Conceito.....	23
1.3 REFERENCIAL TEÓRICO	25
2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	30
2.1 PESQUISA QUALITATIVA E MÉTODO DIALÉTICO	30
2.2 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	31
2.3 LITERATURA SELECIONADA E CATEGORIZAÇÃO	32
3 ESTUDO BIBLIOGRÁFICO: EXPOSIÇÃO DOS DADOS, ANÁLISE	
E RESULTADOS.....	38
3.1 TEMA: TÉCNICA VOCAL.....	39
3.1.1 Subtema: a técnica vocal abrangendo diferentes funções	39
3.1.2 Subtema: o momento certo da técnica vocal	41
3.1.3 Subtema: a saúde vocal dos coralistas	42
3.1.4 Subtema: a técnica vocal a partir do corpo.....	44
3.1.5 Subtema: o ensino-aprendizagem da técnica vocal.....	46
3.1.6 Subtema: o regente como preparador vocal.....	49
3.1.7 Subtema: a relevância da técnica vocal na atividade coral.....	53
3.2 TEMA: REPERTÓRIO.....	56
3.2.1 Subtema: o repertório e o trabalho coral.....	56
3.2.2 Subtema: o repertório e os critérios de escolha	58
3.2.3 Subtema: texto-interpretação	61
3.2.4 Subtema: estudo/análise da partitura	63
3.2.5 Subtema: <i>performance</i> /interpretação/reprodução musical	65
3.3 TEMA: A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO	69
3.3.1 Subtema: crítica à desvinculação entre técnica vocal e repertório	69
3.3.2 Subtema: emissão vocal e características específicas do repertório	70
3.3.3 Subtema: o manuseio do trato vocal para a construção da sonoridade	72

3.3.4	Subtema: exercícios técnico-vocais a partir do repertório e/ou criação	73
3.3.5	Subtema: o planejamento do trabalho vocal	74
3.3.6	Subtema: o aprendizado técnico em uma obra é transferido para o repertório.....	76
3.4	RESULTADOS ALCANÇADOS.....	77
4	RELATO DA PREPARAÇÃO DE UMA PEÇA CORAL BASEADA NA	
	RELAÇÃO TÉCNICA VOCAL - REPERTÓRIO	79
4.1	RELATO DA PREPARAÇÃO DE UMA PEÇA CORAL.....	79
4.2	RELAÇÃO COM OS RESULTADOS DA PESQUISA	87
	CONCLUSÃO.....	89
	REFERÊNCIAS	93
	APÊNDICE A - Roteiro de Leitura.....	98
	APÊNDICE B - Partitura da Música: “De Joelhos”, Stella Junia	99

INTRODUÇÃO

A presente investigação se propõe a mapear na literatura especializada as ideias referentes à relação entre técnica vocal e repertório no contexto da atividade coral amadora e discutir os resultados desse mapeamento. Essa relação é assumida nesta pesquisa como objeto de estudo da prática interpretativa.

Entendo que a sonoridade de um coro é diretamente afetada pela técnica vocal utilizada e que o repertório pode definir o conteúdo técnico-vocal a ser trabalhado, mas o que dizer sobre a relação entre técnica vocal e repertório segundo a literatura especializada? Os estudiosos consideram essa relação importante? A técnica vocal precisa ter alguma relação com o repertório trabalhado? Ela é usada aleatoriamente?

Fonterrada, dialogando com Doreen Rao, comenta a respeito:

O trabalho técnico está integrado ao musical; Rao não vê sentido em trabalhar técnica vocal separadamente do contexto; ao contrário, a técnica vocal é aplicada diretamente ao repertório e serve para facilitar passagens difíceis, dar autonomia aos músculos e apoio às necessidades da música. O canto expressivo precisa de uma boa técnica vocal [...] (FONTERRADA, 2008, p. 204).

Como há diferentes configurações dos grupos corais, sendo alguns dedicados a um tipo exclusivo de repertório como o renascentista e outros que cantam repertório diverso, considero importante frisar que esta pesquisa foi pensada para um coro amador cujo repertório é diverso. Com relação ao repertório, nesta investigação ele é delimitado na tradição escrita, isto é, no repertório registrado em forma de partitura.

É no âmbito desse entendimento que propus o objetivo indicado na abertura desta introdução. Entretanto, ao relacionar técnica vocal e repertório, a técnica vocal precisa de um planejamento, conforme muitos autores estudados e mencionados no capítulo 3 enfatizam. Assim, um dos objetivos específicos da pesquisa foi relatar a preparação de uma obra coral e relacionar essa preparação com os resultados desta pesquisa. Outros objetivos específicos são: levantar na literatura consultada em que consiste a técnica vocal e qual a relevância dela na atividade coral, bem como averiguar nessa literatura o repertório para o canto coral.

As questões que nortearam a pesquisa levaram em conta a importância de se destacar na literatura estudada o que os autores trouxeram sobre técnica vocal e repertório, além das suas colocações relativas à relação entre esses dois componentes da prática coral. Assim, as questões foram: há diferenças entre os termos técnica vocal, preparação vocal e aquecimento vocal?

Existe um trabalho de técnica vocal a ser realizado nos ensaios e, em havendo, existe um momento específico do ensaio para tal atividade? Há uma preocupação na escolha do repertório levando em conta a capacidade técnico-vocal dos coralistas? A técnica vocal pode contribuir significativamente na construção da sonoridade do repertório escolhido? Como? Em que essa relação técnica vocal - repertório pode contribuir na formação musical quer do coralista, individualmente, quanto do coral, coletivamente?

Essa pesquisa nasceu de questões relacionadas ao meu trabalho junto aos coros nos quais atuei como regente e preparadora vocal. Sempre procurei novos exercícios vocais e adequados ao grupo com que estava trabalhando, incentivando os coralistas a participarem do período chamado “aquecimento vocal”, mas, de vez em quando, me questionava se estava fazendo o certo, quer relativo às técnicas utilizadas, quer à saúde vocal dos coralistas. Mesmo pesquisando a finalidade de cada exercício, ainda não me sentia segura quanto aos resultados e me preocupava em fazer o certo. Angelo Fernandes (2009) concorda com a minha inquietação:

A atividade de dirigir um grupo coral inclui a **consciência** de que o som de um grupo precisa ser **construído de forma saudável, produtiva e responsável**, uma vez que, em geral, os cantores que formam os coros são amadores e não possuem conhecimento necessário para tal. (FERNANDES, 2009, p. 201, grifos nossos).

Sempre me perguntava se haveria algum procedimento para trabalhar uma sonoridade mais adequada àquele repertório estudado. Por exemplo, o coro feminino que reje canta peças sacras de períodos mais antigos (traduzidas para o português), mas também canta música sacra brasileira contemporânea. Como diferenciar a sonoridade? A citação abaixo aponta que meus questionamentos são de outros regentes também.

Para Pfaustch (1988, p. 91), em *The choral conductor and the rehearsal*, o som do coro desvenda a capacidade de seu regente em transmitir seu conhecimento, em aumentar e refinar suas técnicas pedagógicas, em estimular e manter, nos membros de seu grupo, a dedicação às normas vocais e musicais, em dar forma às nuances do texto, em expandir o conhecimento e a proficiência técnica de seu coro, conduzindo-o à *performance* artística. Diante do ponto de vista de Pfaustch (1988), assim como outros de diversos autores da área, **frequentemente nos questionamos sobre que aspectos seriam relevantes no trabalho com coros para se atingir uma sonoridade pretendida**, uma vez que o som coral depende das escolhas do regente. **“O que faz a cor sonora de um coro ser diferentes da cor sonora de um outro coro? O que o regente pode fazer para que o seu coro soe melhor?”** [...] (FERNANDES, 2021, p. 56, grifos nossos).

Comecei a reger coros ainda na adolescência, dirigindo um grupo de amigos na igreja da qual eu participava. Um pouco depois, com 15 anos, já estava à frente do coro de adultos, pois a igreja ficou sem liderança em música. Como eu estudava piano, fui escolhida para liderar o canto coral. De pianista acompanhadora passei a regente coral, uma experiência interessante

e desafiadora. Nessa época, comecei a frequentar cursos, congressos, oficinas etc., tudo que pudesse me ajudar nessa nova atividade. Anos depois, completei a Graduação em Regência e até hoje me dedico a participar de cursos e congressos que venham agregar conhecimentos e experiências nesta área do canto coral.

No início, eu conduzia um ensaio básico, cujas ações se resumiam em passar a linha de cada naipe, acertar as notas e o ritmo, juntar as vozes, ajudá-las em suas entradas e cortes, preparando o grupo para a apresentação. Na maioria das vezes, não contava com um pianista nos ensaios e nem nas apresentações. Desse modo, eu mesma realizava as duas funções, pianista e regente. Com o passar do tempo, fui descobrindo que a atividade coral exige muito do regente, pois este precisa transitar por várias áreas do conhecimento musical, assim como ter uma base sólida sobre o uso da voz no canto. Mais do que apenas o conhecimento teórico dos livros, eu precisava experimentar, pois não sabia se estava fazendo o correto. Comecei, então, a estudar canto, pois segundo alguns autores, na falta de um preparador vocal é o regente que exerce essa função. Fernandes (2009, p. 199) aponta essa responsabilidade: “E, já que o regente é, em geral, o primeiro e único ‘professor de canto’ dos cantores de seu grupo, ele precisa assumir a responsabilidade de instruí-los a respeito da técnica vocal”. Anos mais tarde, antes mesmo de cursar o mestrado, participei de uma disciplina ministrada pelo professor Fábio Miguel, intitulada “Expressão vocal no canto: fundamentos teóricos e práticos” que tratava de vários temas relacionados à técnica vocal dos coros. O assunto me interessou de imediato pois se relacionava com as dúvidas que eu tinha. Assim, a pesquisa relatada aqui vincula-se diretamente à minha experiência e aos questionamentos acerca do trabalho coral.

De acordo com os objetivos propostos nesta investigação, a pesquisa bibliográfica do tipo qualitativa e o método dialético como procedimento metodológico mostraram ser os mais adequados ao seu desenvolvimento devido à busca pela compreensão mais do que a comprovação, e por propor sempre uma revisão e uma reflexão crítica dos conceitos pré-existentes. Para auxiliar na coleta de dados, foi elaborado um roteiro de leitura que será detalhado no capítulo 2.

A interpretação do material analisado foi empreendida segundo o referencial teórico apoiado nas ideias de Frank Kuehn (2012)¹. O autor propõe reconceituar os termos

¹ Frank Kuehn é músico natural de Berlim, Alemanha. Admirador da música brasileira, emigrou para o Brasil onde cursou a graduação (UFRJ), o mestrado e o doutorado (UNIRIO). “Atualmente, sua pesquisa enfoca questões relativas à prática musical com seus desdobramentos estéticos e filosóficos para a teoria da interpretação e da *performance*” (KUEHN, 2012, p. 20).

“interpretação” e “*performance*” e, durante essa reconceituação, traz um terceiro elemento, a reprodução musical.

Entendo que esse referencial teórico suporta a compreensão de que a relação entre técnica vocal e repertório é objeto de estudo do campo da prática interpretativa e que a técnica vocal figura nesse cenário como um agente de construção da sonoridade do repertório.

Chamo a atenção para a utilização dos termos “interpretação” (musical) e “*performance*” ao longo da dissertação. Por um lado, esses são termos recorrentes na literatura estudada para o mapeamento requerido e possuem sentidos próprios conferidos pelos diversos autores. Por outro lado, o referencial teórico desta investigação baseia-se na reconceituação e diferenciação desses termos. Esclareço que não foi objetivo desta pesquisa discutir como cada autor entende o que é interpretação e *performance* musical. Assim, a reconceituação proposta por Kuehn (2012) deve ser considerada apenas na explicação do referencial teórico desta pesquisa e na análise e interpretação dos dados.

Espero que esta investigação possa ajudar muitos colegas regentes na sua tarefa de trabalhar uma obra coral e lapidar o som vocal. Acredito, também, que vai ajudar no avanço da prática coral, auxiliando na descoberta das características dessa relação tão importante e necessária “técnica vocal - repertório” e suas implicações.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos além da introdução e da conclusão. No capítulo 1, apresento os conceitos centrais da pesquisa e seu referencial teórico. No capítulo 2, informo os procedimentos metodológicos e, no capítulo 3, exponho e analiso os dados obtidos durante o estudo bibliográfico, finalizando-o com os resultados alcançados. No capítulo 4, relato a preparação de uma peça coral por coro feminino amador regido por mim, visando trazer a este estudo bibliográfico uma dimensão prática.

1 CONCEITOS CENTRAIS DA PESQUISA E REFERENCIAL TEÓRICO

Os objetivos deste capítulo são dois. Primeiro, conceituar os termos centrais da pesquisa, técnica vocal e repertório, levantados na literatura especializada e como se utilizam deles os diversos autores pesquisados; segundo, apresentar o referencial teórico escolhido que sustenta a interpretação dos dados resultantes do mapeamento feito.

1.1 TÉCNICA VOCAL

Durante a pesquisa, encontrei alguns termos para os chamados exercícios vocais: técnica vocal, aquecimento vocal, preparação vocal e vocalizes. Eles, muitas vezes, são usados como sinônimos, causando certa confusão e falta de clareza. Segundo parte da literatura pesquisada, esses termos não são sinônimos e exercem funções diferentes. Portanto, apresento aqui alguns conceitos encontrados.

Nascimento (2016) apresenta uma definição de técnica vocal citando Behlau (2004): “Técnica é o conjunto de modalidades de aplicação de um exercício vocal utilizadas de modo racional para um fim específico” (BEHLAU, 2004 *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 45). Baseado em Lopes de Araújo e Santos-Momensehn (2014), esse autor acrescenta:

Acredita-se, portanto, que técnica vocal pode ser considerada um trabalho de aprendizagem, desenvolvido por um determinado período de tempo com o objetivo de condicionamento neuromuscular (memória e condicionamento físico e vocal), com o uso de técnica com o propósito de desenvolver uma estética vocal para execução de um determinado repertório. (ARAÚJO; SANTOS-MOMENSEHN, 2014, p. 135 *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 39).

Em relação ao termo “aquecimento vocal”, o professor Eládio Pérez-González, em entrevista a PEREIRA (2020), nos relata que “o aquecimento é indispensável, porque falar ou cantar são atividades específicas que exigem esforço e resistência dos músculos vocais” (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2020, p. 233). E continua sua explicação:

Então, o que faz o aquecimento, em qualquer hipótese, é predispor a musculatura para a função que lhe é própria. No caso de fadiga existente, como já falamos, o uso exagerado provocará uma fadiga maior do que o normal. Então, o aquecimento, coloca em ação os músculos fonatórios e o cantar vai fazendo com que o ácido láctico passe para a circulação do sangue. Está claro que isso leva algum tempo. O problema de o sujeito querer que a musculatura reaja o mais rápido possível, sobretudo na fadiga, é um grande equívoco. (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2020, p. 234).

Miguel (2016) faz uma diferenciação entre aquecimento vocal e técnica vocal, os termos citados anteriormente,

Defendo o pensamento de trabalhar com esses momentos – aquecimento e técnica vocal – separados e ao mesmo tempo conectados, pois o primeiro é para ativar a voz e o corpo, deixando-os prontos para o aprimoramento técnico e expressivo da voz na segunda parte. (MIGUEL, 2016, p. 85).

Fábio Miguel (2016) não só conceitua como explica a função de cada um no processo de construção do som vocal:

O aquecimento vocal é um momento do ensaio coral no qual se pode estimular a observação e percepção dos mecanismos e sensações envolvidas no processo fonoarticulatório – no que se refere à produção da voz cantada – conscientizando os participantes de suas potencialidades e limites no uso da voz. O objetivo do aquecimento é ativar e coordenar os músculos e a respiração para a produção da voz adequada, assim como evitar esforço e sobrecarga desnecessários e, ainda, proporcionar flexibilidade vocal. O aquecimento vocal contribui, também, para uma boa performance e saúde da voz. Considero que o aquecimento vocal pode ser dividido da seguinte forma: exercícios para ativação do corpo, exercícios para administração da respiração, exercícios de ativação dos ressonadores e vocalizes, podendo esta última etapa ser empregada como uma ponte para o que irei denominar, em breve, como técnica vocal. (MIGUEL, 2016, p. 86).

A técnica vocal é um momento do ensaio coral, que deve acontecer na continuidade e conexão com o aquecimento vocal, com a finalidade de auxiliar os cantores no desenvolvimento de habilidades musicais e vocais necessárias à execução do repertório. Para realização dessa parte, reitero que a voz e o corpo devem estar suficientemente despertados e ativados, para que possam responder aos exercícios vocais que são mais elaborados e, por conseguinte, exigem maior prontidão da voz. Nesta etapa são propostos exercícios para ampliação da tessitura, seja para os graves ou agudos; vocalizes para trabalhar a transição de registro, para um melhor aproveitamento de toda extensão vocal; exercícios para formação, modificação e equalização de vogais, com o intuito de aprimorar a afinação e consequentemente propiciar a unidade vocal pela mistura entre as vozes de um naipe e entre os diferentes naves do coro; propor exercícios para o treinamento auditivo por meio, por exemplo, de exercícios harmônicos; propor exercícios para desenvolver o controle de dinâmicas; trabalhar diferentes articulações (legato, non legato, stacatto, martelatto) que poderão estar presentes no repertório; propor exercícios para dicção, que contribuirão para a precisão rítmica e expressividade musical em função de uma correta articulação dos fonemas em cada língua abordada no repertório. Sugere-se que tais exercícios sejam pensados a partir do repertório e, se possível, extraídos de excertos das músicas, selecionados a critério do regente e/ou preparador vocal para o ensaio. (MIGUEL, 2016, p. 87).

A esses dois termos anteriores, Miguel (2016) acrescenta o termo “vocalizes”, e não só explica sua função como oferece sugestões de como realizá-los:

Os vocalizes têm a função de auxiliar no processo do aquecimento vocal, dando continuidade às fases anteriormente descritas, por meio de exercícios vocais com diferentes fonemas e/ou algum excerto do texto da obra a ser ensaiada, que possam contribuir na minimização dos esforços desnecessários e possibilitar flexibilidade vocal. Sugere-se que sejam feitos inicialmente em graus conjuntos ascendentes e

descendentes na região central da voz, deixando os extremos graves e agudos da tessitura para o momento em que a voz estiver suficientemente aquecida. À medida que a voz estiver melhor preparada, outros desenhos melódicos com saltos e arpejos podem ser feitos, à medida da necessidade dos cantores para a realização do repertório. (MIGUEL, 2016, p. 94).

Miguel (2016) pontua também, a importância de um aquecimento corporal, relatando seus benefícios:

Os exercícios para ativar e despertar o corpo contribuem para o alongamento e aquecimento corporal. O aquecimento do corpo antecede ao trabalho da respiração e vocalização. Com o corpo livre de tensões, que atrapalham a emissão vocal, pode-se melhorar a expressão vocal. Além disso, o trabalho corporal trará benefícios à respiração, ao ataque vocal, à ressonância vocal, entre outros elementos. (MIGUEL, 2016, p. 87-88).

A respeito do aquecimento corporal citado por Miguel (2016), Simone Sousa (2021) amplia o pensamento em que o canto é corpo em movimento.

Refletindo sobre o trabalho de preparação vocal de coralistas, compreendo que o planejamento para esta atividade deve partir de, e ser pensado para o grupo ao qual ele se refere. Entendo também que esse trabalho não deveria ser exclusivamente, como é de hábito, o treinamento físico que lida especificamente com a emissão vocal e os órgãos do corpo diretamente relacionados a ela. Ao contrário, deveria observar que canto é corpo em movimento e que a voz parte de um corpo que precisa ser vivenciado integralmente. Assim, o processo de ensino e aprendizagem do canto e a preparação vocal de coralistas deveriam ser pensados como um trabalho a partir e por meio do corpo dessa cantora e desse cantor coralista, considerado como unidade psicofísica que inclui a voz que o expressa, conectada com suas sensações e emoções. [...] (SOUSA, 2021, p. 21).

Simone Sousa (2021), quando discorre acima acerca da relação corpo e voz, utiliza o termo “preparação vocal” e o entende como momento de aprendizagem:

Aqui, entendo “preparação vocal” não apenas como aquecimento ou técnica vocal, mas também e especialmente como momento de aprendizagem, espaço de formação da cantora e do cantor coralista e lugar de experiências e explorações do ato de cantar. (SOUSA, 2021, p. 21).

O mesmo termo é usado por Hauck-Silva (2012), que reforça a ideia do ensino-aprendizagem:

O período de aquecimento vocal no ensaio coral, que tem como principal objetivo o ensino-aprendizagem coletivo dos fundamentos de uma técnica vocal eficiente e saudável, é chamado aqui de preparação vocal. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 13)[...] a preparação vocal visa ao ensino-aprendizagem da técnica vocal. (*Ibid.*, p. 17).

Hauck-Silva (2012) acrescenta que “a preparação vocal surgiu como uma necessidade, em um ambiente musical no qual se desejava desenvolver as potencialidades do cantor amador” e continua explanando um pouco da origem histórica do termo:

A expressão original em alemão utilizada por Ehmann e Haasemann para preparação vocal foi *chorische Stimmbildung*, que, traduzida literalmente, significa “educação da voz coral” ou “formação da voz coral”, remetendo claramente à ideia de pedagogia vocal em âmbito coletivo. Em inglês, esta expressão foi traduzida como *voice building for choirs*, que significa literalmente “construção vocal para coros”. As noções de formação e de construção descrevem bem o processo de ensino-aprendizagem da técnica vocal, pois, diferentemente dos instrumentos musicais, o instrumento do cantor é construído simultaneamente ao aprendizado da técnica [...] (HAUCK-SILVA, 2012, p. 15).

E conclui citando Ramos (1988): “Um instrumento bem construído independe inteiramente da técnica do instrumentista para ser um bom instrumento. Mas no caso da voz, técnica e construção estão intrínseca e indissolivelmente ligadas” (RAMOS, 1988, p. 34-35 *apud* HAUCK-SILVA, 2012, p. 15).

Hauck-Silva (2012, p. 17) também diferencia o termo técnica vocal de preparação vocal: “A expressão ‘técnica vocal’ é compreendida, então, como a coordenação envolvida em uma produção vocal eficiente e saudável, na qual se alcança a máxima produtividade com o mínimo esforço” [...] e a preparação vocal “como um caminho para desenvolver e moldar a sonoridade de um conjunto por meio do ensino-aprendizagem da técnica vocal” (HAUCK-SILVA, 2012, p. 67).

Quando se refere à técnica vocal necessária a uma produção eficiente e saudável, Hauck-Silva se baseia em Thurman (1983) que diz:

A perfeição, naturalmente, nunca é possível, mas o cantor “ideal” é capaz de ativar somente os músculos que são necessários para cantar bem, apenas com as quantidades certas de energia e apenas com as sequências corretas. O uso ineficiente da voz significa que 1) músculos desnecessários são ativados e interferem com os necessários, 2) os músculos necessários são ativados com muita energia, e/ou 3) algumas das fibras motoras dos nervos dos músculos necessários começam a funcionar antecipadamente, alguns tardiamente e alguns no tempo. Quando os músculos foram bem condicionados e treinados (“em forma”), sua massa aumenta, eles trabalham de forma eficiente e, portanto, sua força e resistência são aumentadas. Quando os músculos estão mal condicionados e treinados (“fora de forma”), eles não estão apenas trabalhando de forma ineficiente, mas em certa medida suas células também estão atrofiadas (com tamanho diminuído, “desperdiçado”). Ao cantar, estas condições atroficas e ineficiências fisiológicas interferem no “fluxo livre” e na força do movimento muscular necessário que produz o canto belo e expressivo. (THURMAN, 1983b, p. 15 *apud* HAUCK-SILVA, 2012, p. 18).

Na citação acima, descrevendo os músculos ativados condicionados, Hauck (2012) enfatiza a função desse trabalho físico e minucioso, um treinamento que a técnica vocal propicia.

Juliana Rheinboldt e Angelo Fernandes (2018), em pesquisa para vozes infantis, adotam os termos “preparo vocal” e “técnica vocal” como sinônimos e os diferenciam do termo “aquecimento vocal”:

Embora não haja unanimidade quanto à definição, em nosso trabalho adotamos “preparo vocal” como sinônimo de “técnica vocal” e diferente de “aquecimento vocal”. Acreditamos que a palavra “técnica” remeta à ideia de repetição e rígida disciplina, enquanto que “preparo” possibilita um desenvolvimento gradual e processual, o qual pensamos ser mais adequado à prática coral infantil. O aquecimento vocal, geralmente, ocorre nos minutos iniciais do ensaio e aborda exercícios de alongamento corporal, postura, respiração e alguns vocalises de ressonância e articulação. O preparo vocal, além de englobar o aquecimento, também perdura por todo ensaio, musicalizando os cantores e aprimorando a *performance* através de vocalises de desenvolvimento técnico-vocal específico (dicção, registo, extensão vocal, afinação, musicalidade, etc.) e da busca constante de sonoridades adequadas ao repertório interpretado. Tanto o aquecimento quanto o preparo priorizam a saúde vocal dos cantores, oportunizando a criação de hábitos saudáveis de canto e fala. (FERNANDES, 2018, p. 247-248).

Fernandes (2009) usa o termo “preparo vocal” em vez de “preparação vocal”, mais comum. Entendo que se trata de termos sinônimos. Assim, para Fernandes, o termo preparo vocal tem uma abrangência maior, incluindo tanto os exercícios de aquecimento como os de técnica vocal, bem como a ação do regente durante todo o ensaio no refinamento da obra.

É fundamental que se entenda que preparo vocal não é sinônimo de aquecimento vocal. O preparo vocal implica no trabalho com todas as habilidades vocais que se pretende desenvolver com um coro, enquanto que aquecimento vocal significa colocar de prontidão toda a musculatura envolvida no canto. O preparo vocal deve começar no momento do aquecimento, entretanto, não se limita aos exercícios realizados em tal momento. Ele se estende até o último instante do ensaio e deve incluir não somente exercícios de técnica pura como também a aplicação desses exercícios em todo o repertório ensaiado. (FERNANDES, 2009, p. 452).

Segundo Fernandes (2009), pode-se trabalhar a técnica já durante o aquecimento vocal, trazendo as características específicas do repertório a ser trabalhado, como explica no exemplo a seguir:

No trabalho com ênfase no repertório clássico, não podem faltar, no momento de aquecimento e treinamento: 1. Exercícios de respiração e ataque vocal; 2. Exercícios de ressonância que ajudem na construção de um som brilhante, contudo mais “arredondado” que o som barroco; 3. Exercícios de modificação das vogais; 4. Muitos exercícios de extensão vocal com modificação das vogais; 5. Muitos exercícios de agilidade vocal, extensão que incluem modificação das vogais; e 6. Exercícios de *messa di voce*. (FERNANDES, 2009, p. 447).

No trabalho do preparo vocal, Fernandes (2009) diferencia a nomenclatura usando os seguintes termos: “técnica vocal” (individual) e “técnica coral” (coletivo).

Com base no ideal de Carrington (2003), de se construir um som básico padrão, e diante das citações de Heffernan (1982) e Swan (1988), organizamos nossa proposta para o trabalho de construção da sonoridade coral considerando uma série de elementos, os quais dividimos em aspectos técnicos individuais (técnicas vocais), aspectos técnicos coletivos (técnicas corais) e aspectos estilísticos ou musicais. Entre os aspectos técnico-vocais ligados à individualidade de cada cantor estão os três elementos da produção da voz (administração da respiração, coordenação laríngea ou fonação e ressonância vocal por meio da articulação), os fenômenos da regulação vocal, as questões ligadas à dicção, ao timbre e ao vibrato. As chamadas técnicas corais dependem diretamente do desenvolvimento dos elementos da técnica vocal e incluem aspectos do som coral trabalhados a partir da coletividade das vozes: homogeneidade (ou mistura homogênea do som), equilíbrio, entonação em grupo (afinação coletiva) e precisão rítmica. Trabalhadas as técnicas vocais e corais, a partir de uma sonoridade padrão, o regente poderá, pois, trabalhar os chamados aspectos estilísticos aplicados a cada obra do repertório: “cor sonora” do coro, fraseado, articulação (musical), dinâmica e andamento. (FERNANDES, 2021, p. 57-58).

Fernandes (2009) pontua acima que as habilidades coletivas dependem das habilidades individuais dos cantores, e estas, por sua vez, precisam ser desenvolvidas primeiramente.

Em resumo, apesar das diferenças encontradas, concluo que os termos não são sinônimos, que o “preparo vocal” (ou preparação vocal) abrange o período completo do ensaio, comportando o aquecimento vocal, a técnica vocal e exercícios estilísticos; que apenas um autor trata dos vocalizes como um tipo de ponte, fazendo a conexão entre o aquecimento e o trabalho da técnica vocal. Observa-se também que outro autor diferencia os termos “técnica vocal” (trabalho individual) de “técnica coral” (trabalho coletivo) e também se posiciona trazendo a possibilidade de a técnica vocal já ser usada no momento do aquecimento.

O quadro 1 é uma síntese do que foi identificado na literatura estudada e uma tentativa de melhorar a visualização dos conceitos relatados.

Quadro 1: Trabalho vocal

Trabalho vocal				Autores	
Aquecimento vocal				Técnica vocal	MIGUEL (2016)
Ativação do corpo (aquecimento corporal)	Respiração	Ressonância	Vocalizes (ponte)		

Preparação vocal (aquecimento e técnica)		SIMONE SOUSA (2021)
Preparação vocal		HAUCK-SILVA (2012)
Preparação vocal (Aquecimento vocal com objetivo ensino-aprendizado da técnica vocal)	Feedbacks (durante o ensaio do repertório)	
Preparo vocal (abrangência ampla)		FERNANDES (2009)
Aquecimento vocal (podendo trabalhar técnica)	Treinamento (técnica vocal; técnica coral + elementos estilísticos)	
Preparo vocal		RHEINBOLDT; FERNANDES (2018)
Aquecimento vocal	Preparo vocal (técnica)	
Diferentes técnicas de canto - cantor <i>crossover</i>		NASCIMENTO (2016)

Fonte: autoria própria

Constato que a técnica vocal é diferente do aquecimento vocal, embora possa ser utilizada nesse momento, e que preparação ou preparo vocal abrange todo o trabalho vocal e musical realizado no ensaio, contendo os dois termos anteriores.

O entendimento de Miguel (2016, p. 87) de que a “finalidade [da técnica vocal é] de auxiliar os cantores no desenvolvimento de habilidades musicais e vocais necessárias à execução do repertório” já traz explícita a relação entre técnica vocal e repertório. Para discutir essa relação, vejo sentido em adotar a defesa de um trabalho técnico-vocal que ocorra durante todo o ensaio, integrando o desenvolvimento vocal do coralista com as demandas do repertório.

É preciso pontuar que a técnica vocal primariamente tem a função do desenvolvimento das habilidades vocais dos cantores (amadores) e, a princípio, não está diretamente relacionada a um repertório específico. Também é importante destacar que a técnica vocal, trabalhando as habilidades vocais individuais, exerce o papel de base, o alicerce da construção sonora, e, portanto, se faz presente também no trabalho vocal coletivo do som coral (homogeneidade, equilíbrio, afinação coletiva e precisão rítmica). A técnica vocal é imprescindível no trabalho

coral, envolvendo os aspectos estilísticos, pois segundo Fernandes (2009), todo o preparo vocal depende do desenvolvimento de elementos da técnica vocal.

As chamadas técnicas corais **dependem diretamente do desenvolvimento dos elementos da técnica vocal** e incluem aspectos do som coral trabalhados a partir da coletividade das vozes: homogeneidade (ou mistura homogênea do som), equilíbrio, entonação em grupo (afinação coletiva) e precisão rítmica. **Trabalhadas as técnicas vocais e corais**, a partir de uma sonoridade padrão, o regente poderá, pois, trabalhar os chamados aspectos estilísticos aplicados a cada obra do repertório: “cor sonora” do coro, fraseado, articulação (musical), dinâmica e andamento. (FERNANDES, 2021, p. 57-58, grifos nossos).

Ou seja, todo o processo do trabalho vocal está apoiado em uma base: a técnica vocal.

1.2 REPERTÓRIO

Quando penso em repertório coral, me vêm à mente títulos de diversas obras e suas respectivas partituras - originais, fotocopiadas e manuscritas - de diferentes períodos históricos e estilos, destinadas às várias formações corais. Entretanto, o repertório de um coral pode abranger produções como improvisações e peças não escritas, como as de tradição oral. Contudo, para esta pesquisa, circunscrevi a discussão referente à relação técnica vocal e repertório a obras escritas.

Nesse recorte, na atividade coral, o repertório é o conjunto de composições originais ou arranjadas para grupos vocais sobre as quais um coro e seu regente se debruçam, ensaiando-as e levando-as à apresentação pública. O professor Angelo Fernandes (2009) completa afirmando que:

Independentemente de valor estético, período histórico e estilo, uma composição coral é uma proposta do compositor na qual, a partir de um texto, ele propõe o ritmo, o andamento, as diferentes frequências das vozes, a dinâmica e a expressão. Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro administradas pela competência do regente que, assumindo sua função de intérprete, deve moldar sua visão da obra expressando-a através da sonoridade resultante deste processo. (FERNANDES, 2009, p. 196).

Delimitado o escopo do tipo de repertório ao qual dediquei atenção durante a pesquisa, segue abaixo a etimologia e o conceito do termo, bem como a tarefa de escolha do repertório pelo regente coral.

1.2.1 Etimologia e Conceito

O professor Vitor Gabriel (2018) explica acerca da etimologia do termo “repertório”:

Termo surgido no século XIV, derivado do latim tardio, por meio dos termos *reperio*, *reperi* ou *repperi*, *reperire*, *repertum*, *repertorium* significando adquirir, obter, alcançar, granjear; encontrar de novo; encontrar, achar, descobrir; descobrir, imaginar, inventar; reconhecer, verificar. Etimologicamente, trata-se de um substantivo masculino, com função de antepositivo, significando coleção, conjunto, matéria metodicamente disposta. (GABRIEL, 2018, p. 2).

Segundo Gabriel (2018), em sua apostila do Curso Regência para os professores do Projeto Guri², o uso específico do termo “repertório” é aplicado na arte dramática e na música, podendo significar:

1. Conjunto de obras que um artista ou grupo de artistas tem previamente preparado para performance em qualquer tempo. O conjunto de papéis ou partes que um cantor ou instrumentista tem previamente preparado para performance; as partituras que um regente tem previamente regido; ou óperas e balés que um diretor ou coreógrafo está apto a realizar; a soma total das obra, papéis, etc. que um artista 'colecciona' durante toda a sua carreira como artista; 2. A totalidade das obras que estão disponíveis para performance numa dada localidade [canções folclóricas, por exemplo, de uma região específica]; 3. A totalidade de obras, papéis que foram escritas para um dado instrumento, tipo vocal ou um conjunto [repertório para violino, por exemplo]; 4. O conjunto total de um corpus de obras de um determinado tempo e lugar [Renasença italiana]; 5. Uma parte de um repertório mais abrangente, que tem uma função particular [lamento] ou caráter [moteto francês do século XIII; música 'leve']; 6. Repertório 'padrão' descreve uma coleção de obras comumente executadas. (GABRIEL, 2018, p. 2).

Ainda no item conceito, segundo Gabriel (2018, p. 4), “o sentido de repertório é governado principalmente por quatro fatores: função, capacidade, mercado e manipulação”, descritos abaixo:

a) Função: No cerne da definição de repertório está a noção de que tipos específicos de música servem (ou conduzem a si próprias) a particulares funções sociais. Assim sendo, a música fúnebre deve ser tipologicamente diferente daquela das cerimônias de aniversário ou casamento. As músicas de uso privado devem ser diferentes daquelas de uso público. A música de concerto deve ser diferente daquela de contexto dramático. A acústica e os tipos diversos de espaço constituem diferenças em si: a música em espaço aberto difere daquela em espaço fechado; a música reverberante de uma catedral difere da música de câmara, e ambas diferem da música doméstica. Estas distinções podem determinar a característica dos elementos musicais tais como: modo, tipo de ritmo, tempo, tipo de textura, escolha dos instrumentos e/ou das vozes, níveis de dinâmica, estilo de performance e assim por diante.

² Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos. Desde seu início, em 1995, o Projeto já atendeu mais de 850 mil jovens na Grande São Paulo, interior e litoral. Site: <http://www.projetoGuri.org.br/>

b) Capacidade: Está estritamente relacionada com as possibilidades humanas (de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos) de abordar obras e/ou papéis física e mentalmente; de executá-las tecnicamente bem; de apresentá-las em público e, em muitos casos, memorizá-las. Boa psique, idade e estado de saúde são fatores importantes: são condições do 'fator humano'. Entretanto, outras razões também são determinantes: preferências musicais individuais, independência de pensamento, imaginação, senso de empreendedorismo e nível de cultura.

c) Mercado: A composição e a *performance* existem numa constante relação dialética com a resposta do ouvinte. No século XII os menestrelis deviam adaptar o gosto musical da moda de acordo com aquele das cortes que visitava. A música sacra da Renascença foi governada pela liturgia e as demandas pessoais dos prelados e homens da igreja. A música do século XVIII foi comandada por reis, príncipes, duques. No século XIX pelas comissões e venda de música.

d) Manipulação: O repertório pode ser manipulado conscientemente ou inconscientemente. O gosto pessoal de um príncipe poderia apoiar ou proibir certo tipo de música em sua corte. Nestes casos o gosto pessoal dita o repertório que será vivenciado pelos demais membros da corte e determina as obras, compositores e intérpretes que sobreviverão. Pode-se manipular a receptividade da audiência de acordo com certos tipos de procedimentos. A educação pública do ouvido pode ser censurada ou não. (GABRIEL, 2018, p. 4, grifo do autor).

1.3 REFERENCIAL TEÓRICO

Com base no entendimento de que a relação técnica vocal e repertório constitui um processo no âmbito da prática interpretativa, busquei em Frank Kuehn reflexões teóricas que auxiliassem a discutir essa relação.

Em artigo publicado em 2012, Kuehn propõe uma reconceituação de prática interpretativa entendida como “prática propriamente instrumental [vocal], tendo como base um texto musical ou partitura” (Kuehn, 2012, p. 8). O autor procede nessa tarefa discutindo termos cujo sentido, para ele, configura-se confuso. Trata-se dos conceitos de interpretação e *performance* que, nas palavras de Kuehn, “diferem em sentido e fim” (2012, p. 7). Nessa diferenciação, Kuehn traz à cena o conceito de reprodução musical de inspiração adorniana. E é nesse tripé que a reconceituação da prática interpretativa ocorre³.

Sobre a confusão de sentido sobre os conceitos de interpretação e *performance*, o autor expõe:

Pois bem, ora usados como sinônimos, ora apresentados em sentido trocado, ainda é habitual se notar certa confusão no emprego dos termos interpretação e *performance*. Se a falta de rigor talvez possa ser admitida no senso comum, em termos de uma teoria da interpretação ou da *performance*, ela se revela como fatal, pois para qualquer investigação que se pretende científica é indispensável que se definam, de maneira clara, os conceitos com base nos quais ela é edificada (2012, p. 8).

³ O autor estende essa reconceituação, também, para a disciplina Práticas Interpretativas, que não é considerada nesta exposição pois foge do foco desta pesquisa.

Além de citar casos que confirmam essa confusão, entre eles a discussão no âmbito da CAPES ⁴ acerca de qual termo – prática interpretativa ou *performance* – seria o mais adequado para essa especialidade do campo da música, Kuehn argumenta que questões de tradução de um idioma a outro contribuíram para a falta de precisão. Mas, esclarecidas essas questões, o autor busca “demonstrar como os conceitos interpretação e *performance* designam processos distintos e como diferem em sentido e fim. A meta é chegar a uma distinção conceitual bem clara e rigorosa” (2012, p. 9).

Conforme exposto, além dos conceitos de interpretação e *performance*, Kuehn traz à discussão o conceito adorniano de reprodução musical. Para avançar no proposto e delimitar o debate, o autor constrói suas ideias sustentado em “três pressupostos”:

- 1) que [...] o termo reprodução não se refere a nenhuma reprodução mecânica;
- 2) para que se fale de “interpretação”, “reprodução” ou de *performance* admitimos a existência de um texto ou partitura que permita que uma composição possa ser reproduzida musicalmente;
- 3) distinguimos, portanto, duas grandes categorias de música: a de tradição escrita e a de tradição oral. (2012, p. 10).

Expostos esses enfoques, justificativas e pressupostos, seguem as definições e diferenciações propostas pelo autor.

Interpretação é, assim, entendida por Kuehn:

“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura. Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o músico transforma ideias de maneira mais fiel em som, interpretando-as. Desse modo, “interpretar” está intimamente ligado à *compreensão* prévia da obra pelo músico-intérprete. (2012, p. 10) [...]

Considerando-se a partitura musical uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar, por assim dizer, ao “tesouro” ou à “verdade” da obra, a interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas na partitura. Heinrich SCHENKER (2000, p. 5) chama atenção para esse detalhe, pois “o mero fato de que a nossa notação dificilmente represente mais do que neumas deve fazer com que o intérprete procure o sentido por trás dos símbolos”. Antes que a música interpretada possa ser compreendida pelo público, é mister que o concertista, o instrumentista, o vocalista ou o regente se aproxime do pensamento musical de seu compositor (SCHENKER, 2000, p. 5; KAPP, 2002, p. 458 *apud* KUEHN, 2012, p. 10). [...]

Em suma, a prática interpretativa é uma atividade transformadora que exige do músico-intérprete além de dedicação e responsabilidade também máxima compreensão e saber específico. (KUEHN, 2012, p. 10).

Na sequência do artigo, Kuehn expõe sobre o conceito de reprodução musical. Introduce o assunto comentando que vários músicos e teóricos, entre eles Wagner, Schenker, Schoenberg

⁴ CAPES – Órgão do MEC que trata, entre outros, dos programas de pós-graduação no Brasil.

e Adorno, detiveram-se em fornecer aos intérpretes referenciais teóricos. “Dessas teorias, particularmente a de Adorno revela uma face ainda pouco conhecida desse autor, que parece estar no fim de um ciclo extraordinariamente fecundo e produtivo da tradição estético-filosófica de língua alemã.” (2012, p. 10).

O desenvolvimento industrial, incluindo as tecnologias de gravação no início do século XX, provocou discussões referentes à reprodutibilidade em arte. De acordo com Kuehn, esse cenário levou Theodor Adorno a preferir adotar, em sua teoria, o termo “reprodução musical”.

Empregado por Adorno num grande número de fragmentos e manuscritos redigidos, aproximadamente, entre 1925 a 1965, o termo “reprodução musical” pode ser definido, de forma elementar, como a realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura, a qual, por sua vez, representa algo como a “imagem do som” (2012, p. 12).

Entretanto, Kuehn alerta:

É, contudo, importante distinguir, de forma inequívoca, o conceito de “reprodução musical” de Adorno do conceito de “reprodutibilidade técnica” de Benjamin, que denota as diferentes técnicas para reproduzir cópias de uma obra de arte a partir de um original, molde ou modelo em suportes mecânico-industriais. Já o conceito adorniano designa a reprodução *in loco* de uma obra musical, embasada no seu registro em forma de texto ou partitura. Benjamin escreveu, em seu ensaio: “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única, portanto, e só a ela, que se acha vinculada toda a sua história” (BENJAMIN, 1980, p. 7, na tradução de J. L. Grünewald). É, portanto, justamente esse elemento – como disse Benjamin, indispensável a toda obra de arte – que se encontra incorporado no conceito adorniano de reprodução musical. (2012, p. 12).

Desse modo, o conceito de reprodução musical em Adorno define-se com base nas seguintes “premissas”:

1) que a leitura de uma obra musical é uma interpretação; 2) que a interpretação implica certa liberdade, cujos limites de autonomia ainda precisam ser definidos; 3) que o conceito de “reprodução musical” envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação; 4) que o executante de uma obra musical é, além de intérprete, um “imitador” (*Nachbildner*); 5) que a reprodução musical proporciona plenitude; e 6) que a reprodução musical envolve também aspectos de integralidade humana, ou seja, questões de ordem ética, política e social”. (2012, p. 12).

Segundo Kuehn, no momento da reprodução musical há uma interação entre os elementos intramusicais que estruturam a obra musicalmente e os elementos extramusicais que “põem o músico-intérprete literalmente ‘em cena’, ou seja, em evidência”.

Desse modo, restaura-se, por assim dizer, no momento da reprodução, uma espécie de campo agonal em que as forças musicais da composição (rítmicos, harmônicos,

dinâmicos, elementos estruturais etc.) interagem com a materialidade corporal e gestual da performance, do ambiente social e natural (acústico, por exemplo) do local da reprodução. (KUEHN, 2012, p. 15).

No canto coral, é nesse momento da reprodução musical que todo o trabalho de interpretação da obra se une à *performance*. Todo o planejamento do trabalho de técnica vocal fundamentado nas escolhas interpretativas dará base à sonoridade exercida no palco, apoiando o aspecto performativo da prática musical.

Para Kuehn, se os conceitos de interpretação e reprodução não apresentam “maiores dificuldades”, o mesmo não ocorre com o sentido de *performance*. Para chegar a uma definição desse conceito, o autor percorre alguns caminhos trilhados na segunda metade do século XX, quando o termo “começou a disseminar-se maciçamente no campo musical” (KUEHN, 2012, p. 13), além de receber atenção de outros campos do conhecimento.

Kuehn lembra que a elaboração do filósofo da linguagem Langshaw Austin acerca da “teoria dos atos da fala” repercutiu nas teorias da *performance* e na ampliação do seu sentido no âmbito da prática interpretativa. Sob esses movimentos, Kuehn define:

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador. Seus elementos ativos estão, sobretudo, na representação gestual de quem está “tocando” uma composição musical, ou seja, no intérprete, na quironomia do regente, na mímica e nos movimentos biomecânicos com suas técnicas e “escolas” (regionais ou nacionais) particulares (*Ibid.*, p. 14).

Assim, a *performance* se dá no espaço público e assume a necessidade tanto de domínios técnicos quanto éticos para Kuehn:

Considerando-se que se sabe ainda relativamente pouco sobre o real efeito que a música exerce no homem e no meio ambiente, o músico-intérprete precisa estar preparado não apenas tecnicamente como também em termos de ética para poder explorar todos esses recursos de forma “sustentável” (*Ibid.*, p. 15).

Essa construção conceitual e distinta dos termos “interpretação” e “*performance*”, bem como a ideia de reprodução musical, conferem um entendimento mais abrangente da prática interpretativa, conclui Kuehn. Para o autor,

o momento da reprodução musical é também o da *performance*, assim como o da interpretação de uma composição. Noutras palavras, concebendo-se a reprodução musical como um processo dinâmico de grande alcance, os elementos de *interpretação* e de *performance* se transformam em categorias com que o evento artístico possa ser analisado e avaliado criticamente (p. 15).

Ele continua:

Obtivemos, desse modo, uma espécie de arcabouço conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)⁵. A premissa central é que o processo reprodutivo da música ocorre por basicamente duas vias: a) pela interpretação, e b) pela *performance*. Sendo assim, os conceitos de reprodução, de interpretação e de *performance* se acham integrados num trinômio, podendo servir de base para uma grande gama de pesquisas e de considerações teóricas acerca da prática musical (p. 15).

Acredito que uma dessas pesquisas se refere à relação técnica vocal e repertório. Desse modo, com base no tripé discutido por Kuehn (2012, p. 12), a reprodução musical é a “realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura” e que essa realização sonora requer interpretação. A interpretação de obras corais implica em compreensão por parte do intérprete da obra, incluindo as técnicas vocais para essa interpretação. A *performance* é o compartilhar público dessa realização sonora. Assim, a relação técnica vocal e repertório, vista como elemento da reprodução musical, implica em interação entre ambos, técnica vocal e repertório.

Com vista a esse entendimento de reconceituação da prática interpretativa é que os dados da pesquisa serão analisados e interpretados no capítulo 3. Antes, exponho os procedimentos metodológicos da investigação.

⁵ Para Kuehn, essa abrangência alcança tanto a prática interpretativa como ação e campo de pesquisa quanto as práticas interpretativas como disciplina acadêmica.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Conforme mencionei na introdução, diante dos objetivos desta investigação, a pesquisa bibliográfica do tipo qualitativo e o método dialético mostraram-se pertinentes.

2.1 PESQUISA QUALITATIVA E MÉTODO DIALÉTICO

Na pesquisa qualitativa se procura mais a compreensão do que a comprovação. Segundo Ilari (2007), a pesquisa qualitativa é “uma abordagem sistemática, cujo objetivo principal é compreender as qualidades de um fenômeno específico, em um determinado contexto” (ILARI, 2007, p. 37 *apud* PENNA, 2020, p. 102). No caso do presente estudo, os procedimentos da pesquisa bibliográfica asseguraram a sistematicidade para proceder ao mapeamento proposto acerca da relação entre técnica vocal e repertório no contexto do coral adulto amador cujo repertório é diverso em estilo e gênero.

O método dialético foi escolhido para ser uma lente orientadora de todo o processo de investigação. Ele implica, de acordo com Lima e Mioto (2017), uma revisão e uma reflexão crítica e totalizante dos conceitos e das interpretações pré-existentes sobre o objeto de estudo. Ainda segundo as autoras, é preciso chegar à essência das relações, dos processos e das estruturas; é, portanto, um estudo aprofundado sobre a produção de conhecimento que envolve o objeto. E esse conhecimento da realidade, que é fruto de um constante diálogo, é caracterizado por “aproximações sucessivas e não lineares” (LIMA; MIOTO, 2017, p. 40).

Antonio Gil reforça esse entendimento:

A dialética fornece as bases para uma interpretação dinâmica e totalizante da realidade, uma vez que estabelece que os fatos não podem ser entendidos quando considerados isoladamente, abstraídos de suas influências políticas, econômicas, culturais etc. (GIL, 2008, p. 14).

Assim, o método dialético conduz

o pesquisador a trabalhar sempre considerando a contradição e o conflito; o ‘devir’⁶; o movimento histórico; a totalidade e a unidade dos contrários; além de apreender, em todo o percurso de pesquisa, as dimensões filosófica, material/concreta e política que envolvem seu objeto de estudo. (LIMA; MIOTO, 2017, p. 39).

⁶ “Fluxo permanente, um movimento ininterrupto que dissolve, cria e transforma” (Dicionário Oxford Languages).

Guiar-me por esse método levou-me a estar atenta às contradições e consensos entre os textos consultados, aprofundando o estudo da literatura por meio de leituras sucessivas do material selecionado. Além disso, o método dialético me alertou para manter-me crítica no estudo da literatura selecionada.

2.2 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Optei pela pesquisa bibliográfica como procedimento metodológico, pois mostrou-se para mim ser o mais adequado ao processo da minha investigação.

Segundo Salvador (1986 *apud* LIMA; MIOTO, 2007, p. 40-41), a pesquisa bibliográfica está baseada em quatro fases. A primeira refere-se à elaboração do projeto de pesquisa - momento em que se escolhe o assunto, neste caso, “a relação entre técnica vocal e repertório no contexto da atividade coral amadora”, e formula-se o problema da pesquisa: “O que a literatura especializada traz acerca da relação técnica vocal e repertório coral?”.

Elaborei o plano de ação que consistiu nas três fases seguintes sugeridas por Salvador:

a) Investigação das soluções - comporta dois momentos distintos e sucessivos: levantamento da bibliografia e levantamento das informações contidas na bibliografia. É quando ocorre a coleta dos dados;

b) Análise explicativa das soluções - consiste na análise da documentação, no exame do conteúdo das afirmações, exigindo uma capacidade crítica do pesquisador;

c) Síntese integradora - consiste no produto final do processo de investigação, resultante da análise e reflexão dos documentos. Esse é o momento da reflexão e proposição de soluções para as questões da pesquisa. (SALVADOR, 1986 *apud* LIMA; MIOTO, 2007, p. 42).

Segundo Lima e Mito (2007), na investigação de soluções, a coleta de dados deve ser delimitada por alguns parâmetros que ajudarão na seleção do material. Assim, no parâmetro temático, delimitei as obras relacionadas ao objeto de estudo: Técnica vocal (aquecimento vocal; preparação vocal), Repertório e Canto Coral; no parâmetro linguístico, delimitei a língua portuguesa, em decorrência do tempo limitado para buscas na literatura estrangeira. Entretanto, estive disponível para também abranger a língua inglesa. Já no parâmetro cronológico, estabeleci um período de 20 anos para as publicações, embora tenha realizado, durante o trabalho, algumas buscas pontuais com datas mais antigas. Acredito que a delimitação desse período (20 anos) comporta estudos mais recentes e atualizados, baseados nas pesquisas científicas na área do canto coral. E quanto às principais fontes, resolvi abranger teses, dissertações, livros, periódicos, artigos e comunicações de congressos.

A leitura foi a principal técnica de pesquisa utilizada e, segundo Salvador (1986 *apud* LIMA; MIOTO, 2007, p. 41), deve ser realizada de modo sucessivo para se obter os dados necessários. Mercado-Martínez (2004 *apud* MIOTO e LIMA, 2007, p. 42) também sugerem desenho metodológico semelhante pautado no esquema denominado “circular ou de aproximações sucessivas”, que permite a volta ao texto várias vezes para a obtenção de informações adicionais. Segundo Miotto e Lima,

de acordo com esse esquema, a coleta de dados contribui tanto para a melhor definição do objeto de estudo – uma vez que as informações são obtidas provisoriamente, permitindo voltar ao material para se obter informações adicionais –, quanto para aprofundar no decorrer da análise os aspectos que ainda se demonstram confusos ou contraditórios. (MIOTO; LIMA, 2007, p. 42).

No caso deste estudo, esse modo sucessivo ou circular compreendeu: uma primeira leitura de reconhecimento que localizou e selecionou o material com dados referentes ao foco da pesquisa; uma segunda leitura igualmente rápida, mas agora exploratória, onde pude confirmar se os textos selecionados interessavam de fato ao estudo. A leitura seguinte foi mais seletiva, tendo o objetivo de levantar os dados que realmente se relacionavam ao tema e descartar os que eram secundários; uma leitura reflexiva ou crítica aconteceu em seguida, tendo o objetivo de ordenar e sumarizar as afirmações do autor entendendo seu ponto de vista; e, por último, uma leitura interpretativa que, com base no referencial teórico, contemplou a relação entre as ideias dos textos com as questões da pesquisa.

Como instrumento para auxiliar na investigação de soluções, utilizei um roteiro (vide apêndice A) baseado na sugestão de Lima e Miotto (2007, p. 42) que consiste basicamente na identificação do autor e da obra, na caracterização da obra, contendo o tema central e o objetivo, os conceitos utilizados, o referencial teórico e os procedimentos metodológicos. Inclui, ainda, as contribuições da obra para o estudo proposto.

2.3 LITERATURA SELECIONADA E CATEGORIZAÇÃO

Para o levantamento da literatura, foram realizadas buscas nos principais sites de armazenamento de teses, dissertações, periódicos e Anais de congressos, tais como o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES; Anais da ABEM, Anais da ANPPOM, Anais do I Congresso de Canto Coral, Revista Opus da ANPPOM, Revista da ABEM, Per Musi - UFMG, Música Hodie - UFG, Revista brasileira de música - UFRJ, Rebento - UFMG e Voz e Cena.

Alguns trabalhos, através de suas referências, acabaram indicando outros autores relacionados ao tema. No total, levantei 54 textos, dos quais selecionei 30 para esta investigação.

Os textos selecionados contemplam 3 Teses, 5 Dissertações, 6 artigos, 12 comunicações em congressos, 1 livro, 1 apostila, 1 texto e 1 entrevista, os quais estão indicados no quadro 2 e são analisados no próximo capítulo.

Quadro 2: Literatura selecionada

	Título	Autor	Tipo de Publicação
1.	O regente coral e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros.	FERNANDES, Angelo José.	Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
2.	Dando corpo à voz: educação somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito do canto coral.	SOUSA, Simone Santos.	Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (sede), São Paulo, 2021.
3.	Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU.	MOREIRA, Ana Lucia Iara Gaborim.	Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
4.	O canto coral sob a perspectiva da educação musical formal.	ASSUMPCÃO, Solange Roseli Martineli.	Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.
5.	Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para a construção vocal no Comunicantus.	HAUCK-SILVA, Caiti.	Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
6.	O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores.	SILVA, Luiz Eduardo.	Dissertação (Mestrado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
7.	O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio junto a corais amadores.	PRUETER, Priscilla Battini.	Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

8.	O cantor crossover: um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular.	NASCIMENTO, Carlos Eduardo.	Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Angelo José Fernandes; co-or. Prof. ^a Dr ^a . Joana Mariz. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.
9.	A relevância do Aquecimento e Técnica Vocal para a Expressão vocal no canto coral.	MIGUEL, Fábio.	I Colóquio Internacional Voz no Palco, Lisboa, Portugal, 2016.
10.	O coral da Terceira Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade.	KRIEGER, Letícia Skaidrite.	Universidade de São Paulo/ECA. Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, São Paulo, Outubro de 2018, p. 167-177.
11.	Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral UniversIDADE.	PEDROSO JÚNIOR, Daniel Alves Duarte; FERNANDES, Angelo José.	UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, São Paulo, Outubro de 2018, p. 235-245.
12.	Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral.	SIMÕES, Thays Lana Peneda; LANA, Éric Vinícius de Aguiar.	Universidade Federal de Minas Gerais. Universidade de Aveiro, Portugal. I Congresso de Canto Coral, São Paulo, Outubro de 2018, p. 223-234.
13.	Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador.	FALCÃO, Gina Cavalcante; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília.	USP - Universidade de São Paulo. Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, São Paulo, Outubro de 2018, p. 339-340.
14.	Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas.	RHEINBOLDT, Juliana Melleiro; FERNANDES, Angelo José.	UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas - I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, São Paulo, Outubro de 2018, p. 247-256.
15.	Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis.	REIS, Ana Claudia; CHEVITARESE, Maria José.	UFRJ -Universidade Federal do Rio de Janeiro. Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, São Paulo, Outubro de 2018, p. 57-67.
16.	Aquecimento e técnica vocal para coro: conceituação, objetivos e etapas.	MIGUEL, Fábio.	XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019.

17.	Preparação vocal no coro infanto-juvenil: desafios e possibilidades.	GABORIM Moreira, Ana Lucia; RAMOS, Marco Antonio.	XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.
18.	A preparação vocal no ensaio coral: uma oportunidade para aquecer ensinando e aprendendo.	HAUCK-SILVA, Caiti; RAMOS, Marco Antonio da Silva; IGAYARA, Susana Cecília.	XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis: UDESC, 2010.
19.	Pedagogia da performance e o cantor.	BRIGUENTE, Daniele.	XXVIII Congresso da ANPPOM, Manaus: UFAM, 2018.
20.	'Bru' o quê? Vocalize para quê?	SILVA, Alessandra M. da; SOUZA, Anélita D. N. D. de.	XIX Congresso Nacional da ABEM, Goiânia, 2010.
21.	Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes?	ALMEIDA, Matheus C. P.	Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 – n. 2, 2016, p. 25-34.
22.	O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal.	FERNANDES, A.; KAYAMA, Adriana G.; ÖSTERGREN, Eduardo A.	Per Musi, Belo Horizonte, n. 13, p. 33-51, jan/jun. 2006.
23.	Reflexões sobre aspectos da prática coral.	FIGUEIREDO, Carlos Alberto.	Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.
24.	Aquecimento vocal: uma breve conversa com Eládio Pérez-González.	PÉREZ-GONZÁLEZ, Eládio; PEREIRA, Eugênio Tadeu.	Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020, p. 231-241.
25.	Vozes em Ensaio: Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas.	PEREIRA, Eugênio Tadeu.	Rebento, São Paulo, n. 10, p. 59-81, junho 2019.
26.	A preparação vocal no trabalho da construção da sonoridade do coro infantil.	PEREIRA, Rachel de Abreu; CHEVITARESE, Maria José.	Revista brasileira de música - programa de pós-graduação em música, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 145-159, Jul./Dez. 2017.
27.	Preparo vocal e a construção da sonoridade coral.	FERNANDES, Angelo José.	Regência em pauta: Diálogos sobre canto coral e regência. Editora UFMS, 2021, p. 50-74

28.	Repertório	GABRIEL, Vitor.	Texto sobre Repertório. Curso de Formação para Regentes do Projeto Guri. São Paulo, 2018.
29.	Módulo I: Aparato técnico	GABRIEL, Vitor; MIGUEL, Fábio.	Clínicas de Regência Coral, Guri, Santa Marcelina, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2014.
30.	Canção de Câmara Brasileira: teoria, análise, realização.	PICCHI, Achille.	Editora Autografia, Rio de Janeiro, 2019.

Fonte: autoria própria

Conforme fui avançando nas leituras, senti a necessidade de fazer a categorização dos assuntos e, assim, ao ler um texto, passei a separar as ideias por cores para que, numa próxima leitura ou pesquisa rápida, o tópico fosse logo identificado e, mais tarde, usado caso fosse pertinente. Comecei separando por cores, depois por cores sublinhadas e destacadas em negrito, ações que resultaram em temas (quadro 3). Posteriormente, esses temas foram organizados em temas e subtemas (quadro 4).

Quadro 3 – Categorização de temas identificados

- técnica vocal/aquecimento/preparação vocal: conceitos;
- técnica vocal - relevância na expressão coral;
- uso da técnica vocal (aquecimento/preparação) com outros objetivos;
- ensino-aprendizagem da técnica vocal;
- performance/interpretação;
- uso do corpo;
- planejamento;
- período e duração do aquecimento e/ou técnica vocal;
- repertório;
- manuseio do trato vocal interferindo na sonoridade;
- saúde vocal;
- o aprendizado técnico em uma obra é refletido/transferido para outras;
- o regente como preparador vocal;
- texto-interpretação;
- estudo/análise da partitura;
- exercícios a partir do repertório e/ou criação.

Fonte: autoria própria

Quadro 4 - Temas e Subtemas organizados

TEMA: CONCEITOS (Capítulo 1) Subtema: técnica vocal Subtema: aquecimento Subtema: preparação vocal TEMA: RELAÇÃO TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO Subtema: manuseio do trato vocal interferindo na sonoridade Subtema: o aprendizado técnico em uma obra é refletido/transferido para outras Subtema: exercícios a partir do repertório e/ou criação Subtema: crítica à desvinculação entre técnica vocal e repertório Subtema: emissão vocal e características específicas do repertório Subtema: o planejamento do trabalho vocal TEMA: TÉCNICA VOCAL Subtema: a técnica vocal abrangendo outras funções Subtema: o ensino-aprendizagem da técnica vocal Subtema: a saúde vocal dos coralistas Subtema: a técnica vocal a partir do corpo Subtema: o regente como preparador vocal Subtema: o momento certo da técnica vocal Subtema: a relevância da técnica vocal na atividade coral TEMA: REPERTÓRIO Subtema: performance/interpretação Subtema: texto-interpretação Subtema: estudo/análise da partitura Subtema: o repertório e o trabalho coral Subtema: o repertório e os critérios de escolha
--

Fonte: autoria própria

Esses temas e subtemas expostos no quadro 4 estruturam o próximo capítulo.

3 ESTUDO BIBLIOGRÁFICO: EXPOSIÇÃO DOS DADOS, ANÁLISE E RESULTADOS

Os dados e a análise expostos a seguir estão baseados nos 30 textos revisados, nos quais foram identificados temas e subtemas, conforme informado no capítulo anterior. Os temas e subtemas que estruturam este capítulo estão indicados a seguir. Após a exposição e a análise dos dados, aponto os resultados da investigação:

TEMA: TÉCNICA VOCAL

Entendo que, para aprofundar a discussão acerca da relação entre técnica vocal e repertório, é necessário mapear como os autores consultados concebem a técnica vocal na prática coral. Ao realizar o levantamento desse assunto, chamaram atenção as várias dimensões que a técnica vocal desempenha no trabalho coral, conforme os subtemas identificados desvelam:

Subtema: a técnica vocal abrangendo diferentes funções

Subtema: o momento certo da técnica vocal

Subtema: a saúde vocal dos coralistas

Subtema: a técnica vocal a partir do corpo

Subtema: o ensino-aprendizagem da técnica vocal

Subtema: o regente como preparador vocal

Subtema: a relevância da técnica vocal na atividade coral

TEMA: REPERTÓRIO

Repertório coral é, junto à técnica vocal, conceito-chave da pesquisa. Durante a realização dessa pesquisa, foram levantados os seguintes subtemas:

Subtema: o repertório e o trabalho coral

Subtema: repertório e os critérios de escolha

Subtema: texto-interpretação

Subtema: estudo/análise da partitura

Subtema: *performance*/interpretação/reprodução musical

TEMA: A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO

Este tema traz dados acerca do assunto central da pesquisa e desdobra-se nos seis subtemas apresentados a seguir:

Subtema: crítica à desvinculação entre técnica vocal e repertório

Subtema: emissão vocal e características específicas do repertório

Subtema: o manuseio do trato vocal para a construção da sonoridade

Subtema: exercícios técnico-vocais a partir do repertório e/ou criação

Subtema: o planejamento do trabalho vocal

Subtema: o aprendizado técnico em uma obra é transferido para o repertório

3.1 TEMA: TÉCNICA VOCAL

Nesse tema trago um mapeamento da literatura, revisando o que os autores pensam a respeito da técnica vocal e sua conexão com o tema principal, a relação entre técnica vocal e repertório. Na sequência abaixo são apresentadas as subtemáticas do tema.

3.1.1 Subtema: a técnica vocal abrangendo diferentes funções.

Como visto no primeiro capítulo, a técnica vocal está presente na preparação vocal, mas pode ser trabalhada durante o aquecimento também. Para alguns autores, aquecimento vocal já é técnica vocal e, para outros, técnica vocal pode ser resumida em aquecimento. Neste subtema, exercendo diferentes funções, a técnica vocal aparece como elemento motivador, agente de concentração, parte integrante do processo de ensino-aprendizagem e, ainda, deve ser funcional.

Segundo Silva (2017),

Além de desenvolver a voz especificamente no aquecimento vocal, Oliveira (2011) e Amin e Espírez (2002) concordam que “[...] o objetivo do aquecimento é trazer o cantor para o ‘clima’ do ensaio, sendo, portanto, também de caráter global, e não apenas vocal.” (AMIN; ESPIREZ, 2002, p. 125 *apud* SILVA, 2017, p. 108). Assim, é possível sintetizar os depoimentos dos entrevistados levando-se em consideração alguns pontos. O aquecimento vocal é um momento que possivelmente conduziria o canto (sic) a uma imersão no ambiente coral, levando-o à concentração e também a aquecer a voz. (SILVA, 2017, p. 111).

Silva (2017), citando Figueiredo (1990), continua descrevendo funções da técnica vocal como aquecimento, prontidão vocal e concentração dos cantores.

De acordo com Figueiredo (1990), uma das funções da técnica vocal em corais é aquecer as vozes dos cantores com exercícios, o que “[...] promove certa prontidão vocal, além de cumprir a função de concentrar os cantores para a atividade que vai ser realizada.” (FIGUEIREDO, 1990, p. 77). Ao mesmo tempo, o autor ressalta que a função de aquecer as vozes é apenas um dentre tantos outros papéis que essa atividade assume, não podendo limitar-se apenas ao aquecimento, mas devendo estar presente durante todo o ensaio. (SILVA, 2017, p. 109).

O autor acima tem uma concepção de técnica vocal diferente das apresentadas no primeiro capítulo, em que o aquecimento tem a função de promover a prontidão dos músculos vocais e a técnica vocal tem “a finalidade de auxiliar os cantores no desenvolvimento de habilidades musicais e vocais necessárias à execução do repertório” (MIGUEL, 2016, p. 87).

Prueter (2010, p. 52-53) ressalta, por sua vez, que a técnica vocal não deve se resumir às funções de aquecimento e concentração: “A técnica vocal não deve ser entendida apenas como um momento que acontece durante o início dos ensaios e que serve somente para aquecer a voz ou concentrar os cantores para uma nova atividade. A técnica precisa servir o repertório”.

Para Assumpção (2003, p. 15), “o trabalho de técnica vocal pode ser também um importante elemento de motivação à prática coral, mas é preciso inseri-lo dentro dos objetivos musicais do repertório a ser executado”.

Segundo Hauck-Silva, Ramos e Igayara (2010, p. 268), o trabalho vocal no coral tem como foco o processo de ensino-aprendizagem: “O aquecimento vocal pode se tornar um momento importante de desenvolvimento musical e de ensino-aprendizagem da técnica vocal”. Hauck-Silva (2012, p. 95) exemplifica: “A assimilação de conceitos como apoio e ressonância requer tempo e prática constante, por isso a preparação vocal tem como foco o processo de ensino-aprendizagem e não somente o resultado final para uma apresentação próxima, por exemplo”.

Isso ocorre porque a grande maioria dos coros são amadores e os coristas, geralmente, não têm uma formação musical. Daí o foco no ensino-aprendizagem, o qual será tratado mais adiante em um subtema próprio.

Hauck-Silva (2012, p. 15) continua discorrendo a respeito da preparação vocal, designando-lhe outras funções: “1. Despertar o interesse e envolvimento do coralista; 2. Incutir um senso de necessidade de crescimento vocal; 3. Ajudar o cantor a reconhecer seu próprio potencial vocal”.

Segundo Prueter (2010, p. 124-125), a técnica vocal deve ser funcional: “O objetivo da técnica vocal no ensaio coral deve ser sempre em função de uma característica sonora e não deve ser conduzida apenas pelo capricho do feito técnico”. E, de acordo com Gaborim-Moreira

(2015, p. 263), ela é um meio e não um fim: “A preparação vocal não é um fim em si mesma, mas um meio para que se chegue a um melhor resultado musical pelo canto em conjunto”.

3.1.2 Subtema: o momento certo da técnica vocal

Uma questão pertinente é se há um momento certo para o aquecimento e os exercícios técnico-vocais. Na literatura consultada, alguns autores relatam o aquecimento ocorrendo no início do ensaio e que o trabalho da técnica vocal deve acontecer durante todo o ensaio, e não apenas no momento inicial.

Rheinboldt e Fernandes (2018) relatam o aquecimento no início do ensaio, o qual compõe o preparo vocal que ocorre durante todo o ensaio.

O aquecimento vocal, geralmente, ocorre nos minutos iniciais do ensaio e aborda exercícios de alongamento corporal, postura, respiração e alguns vocalises de ressonância e articulação. O preparo vocal, além de englobar o aquecimento, também perdura por todo ensaio, musicalizando os cantores e aprimorando a *performance* através de vocalises de desenvolvimento técnico-vocal específico (dicção, registo, extensão vocal, afinação, musicalidade, etc.) e da busca constante de sonoridades adequadas ao repertório interpretado. (RHEINBOLDT; FERNANDES, 2018, p. 247, 248).

Silva (2017), baseando-se em Figueiredo (1990), descreve o momento e os benefícios do aquecimento vocal no início do ensaio.

Este depoimento da Regente 3 aproxima-se às ideias de Figueiredo (1990), que descreve que o trabalho de técnica vocal, no início do ensaio, pode ser entendido como uma atitude benéfica, considerando-o como um aquecimento para o ensaio como um todo [...] o autor ressalta que a função de aquecer as vozes é apenas um dentre tantos outros papéis que essa atividade assume, não podendo limitar-se apenas ao aquecimento, mas devendo estar presente durante todo o ensaio. (SILVA, 2017, p. 109).

No tocante à atenção à técnica vocal durante todo o ensaio, Figueiredo (2006) defende

[...] que o professor de técnica vocal não deva atuar somente num determinado momento do ensaio, conduzindo o vocalize, mas deve fazer interferências pontuais, durante todo o ensaio. Os problemas devem ser atacados no momento em que acontecem e não após, quando já ninguém se lembra. (FIGUEIREDO, 2006, p. 12).

Segundo Hauck-Silva (2012), essa atuação durante o ensaio pode acontecer em forma de um *feedback*:

Esse *feedback* é como um lembrete, uma rápida retomada de conceitos que foram ensinados anteriormente na orientação direta [...]. Durante a realização dos exercícios

vocais e ao longo do ensaio, é possível — e até provável — que os coralistas ainda não consigam aplicar tais aspectos plenamente; nesse momento, o preparador vocal oferece um *feedback* ao coro, comentando o desempenho do grupo, corrigindo-o e orientando-o para a melhoria. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 59-60).

Nesse subtema são respondidas duas questões que norteiam a pesquisa: Existe um trabalho de técnica vocal realizado nos ensaios e, em havendo, existe um momento específico do ensaio para tal atividade? Embora as questões utilizem o termo “técnica vocal”, adiciono à discussão os termos encontrados na literatura, como “aquecimento” e “preparo vocal” (preparação vocal) que, para alguns autores, têm funcionado como sinônimos para o termo “técnica vocal”.

A maioria dos regentes utiliza a técnica vocal como ferramenta para o desenvolvimento vocal dos seus coristas, mas há regentes que não se sentem confortáveis em realizar esse momento, como menciono no subtema “o regente como preparador vocal”.

Os autores citados relatam um aquecimento no início do ensaio seguido ou não de exercícios técnicos, mas todos concordam que há uma retomada durante o ensaio ou mesmo um trabalho mais detalhado e específico. Silva (2017, p. 140) ressalta que “muitos dos elementos trabalhados no aquecimento vocal no início do ensaio precisam ser retomados pelos regentes no decorrer do mesmo”, Hauck-Silva (2012) usa os *feedbacks* para lembrar os coralistas o que foi ensinado no início, Rheinboldt e Fernandes (2018) relatam que “o preparo vocal perdura todo o ensaio”, e Figueiredo (2006) defende as “interferências pontuais”. Ou seja, o trabalho técnico vocal deve ser realizado durante todo o período, com os momentos iniciais para uma prontidão vocal e os pontuais no decorrer do ensaio, de acordo com as necessidades dos coralistas e as exigências do repertório, aproveitando cada oportunidade para o aprendizado.

3.1.3 Subtema: a saúde vocal dos coralistas

Um fator muito presente em quase todos os textos foi a preservação da saúde vocal como resultado dos exercícios técnico-vocais. Vários autores citam que a técnica vocal, além de atuar na sonoridade do coro, tem um papel fundamental na saúde vocal de cada coralista. Compartilho a seguir algumas colocações encontradas na literatura.

Segundo Hauck-Silva (2012, p. 75), “o trabalho da preparação vocal é construído a partir das necessidades que se mostram em cada grupo e a cada momento específico; estas, quando trabalhadas, vão pouco a pouco se tornando a base técnica para uma produção vocal saudável”.

Miguel (2016) adverte que a técnica é uma ferramenta que ajuda a evitar prejuízos à longevidade e saúde vocal.

Os conceitos acerca da respiração, ressonância, emissão, projeção, agilidade vocal, devem ser trabalhos (sic) com clareza e precisão para que o cantor consiga realizar os exercícios adequadamente sem prejuízos à sua voz [...]. Por meio da técnica o cantor terá ferramentas para produzir a sonoridade vocal mais adequada para a peça musical, sem se cansar e prejudicar sua longevidade e saúde vocal. (MIGUEL, 2016, p. 95, 96).

De acordo com Rheinboldt e Fernandes (2018, p. 248), “tanto o aquecimento quanto o preparo priorizam a saúde vocal dos cantores, oportunizando a criação de hábitos saudáveis de canto e fala”.

Para Pedroso Junior e Fernandes (2018), “o preparo vocal aplicado ao coro não visou somente a saúde vocal dos cantores, mas também a árdua tarefa de educar essas vozes que possuem vícios, posturas inadequadas e sonoridades que são fruto de uma jornada de vida ‘pesada’”. (PEDROSO JUNIOR; FERNANDES, 2018, p. 240-241).

Silva e Souza (2010) citam a continuação de pesquisa nesse tema tão necessário:

Temos plena convicção da necessidade e eficiência da preparação vocal na qualidade e saúde da voz cantada e também da voz falada e nossas pesquisas prosseguirão na descoberta e desenvolvimento deste assunto para que possamos continuar nosso aprendizado e auxiliar nossos futuros alunos com mais qualidade e eficiência sempre. (SILVA; SOUZA, 2010, p. 520-521).

Para Fernandes (2009, p. 198), “o desconhecimento da técnica vocal tende a limitar o regente. Além de colocar em risco a saúde vocal de seus cantores, sua função de intérprete pode ficar comprometida pela falta de habilidades vocais por parte do coro”. Gaborim e Ramos (2014) corroboram a ideia de um prejuízo sonoro do grupo:

Quando a preparação vocal não é realizada, ou é feita de maneira equivocada, é possível que ocorram pelo menos dois tipos de problemas: o primeiro, com relação à saúde vocal, e o segundo, com relação à afinação e à qualidade do som produzido pelo coro. (GABORIM; RAMOS, 2014, p. 3).

Como Gaborim, Ramos (2014) e Fernandes (2009) citam acima, o prejuízo não é apenas em relação à saúde vocal do coralista, mas também à qualidade do resultado sonoro do coro. Nessa mesma ideia, Miguel (2016) discorre a respeito do desgaste vocal e o resultado audível, trazendo prejuízo ao canto coral.

Com o corpo e a voz aquecidos, no momento da técnica vocal, é possível desenvolver diversas habilidades vocais, tais como: ampliação da tessitura e agilidade vocal, projeção, controle na transição de registros, formação e modificação de vogais, controle de dinâmica, mistura vocal entre os cantores de um naipe e entre os diferentes

naipes, entre outros aspectos, buscando contemplar a diversidade do repertório coral. Considero não ser possível trabalhar esses parâmetros mencionados, por meio de vocalizes mais elaborados, sem a voz estar aquecida, pois caso contrário o desgaste vocal será audível e trará, além dos prejuízos individuais, prejuízos ao som coletivo das peças ensaiadas. Quando há o desgaste vocal, os resultados se mostram na perda da qualidade sonora como um todo, em função de dificuldades na emissão, principalmente nos extremos da tessitura de cada naipe; se evidenciam na dificuldade de manutenção da afinação, sobretudo, quando se canta a capella; no som conjunto do grupo, que não se conecta, não se mistura, na imprecisão da articulação e do ritmo, bem como oscilações na manutenção do andamento, entre outros fatores. O canto nesse contexto torna-se inexpressivo porque a expressão vocal depende, entre outros aspectos, desses elementos que corroboram para a qualidade musical e sonora da obra musical. (MIGUEL, 2016, p. 96).

Com base nos relatos acima, é correto afirmar que um programa de realização dos exercícios técnico-vocais, além de ajudar na construção sonora do coro, proporciona o desenvolvimento de hábitos saudáveis, evitando prejuízos à longevidade e saúde vocal dos coralistas.

3.1.4 Subtema: a técnica vocal a partir do corpo

Vários autores mencionam o aquecimento corporal e/ou o alongamento como um fator importante para a emissão vocal. Miguel (2016) faz menção de profissionais da voz que não se utilizam de exercícios para o “despertar do corpo”.

Tenho observado que, como os autores mencionados nas citações anteriores, vários outros estudiosos e profissionais da voz, não selecionam ou elaboram exercícios para o despertar do corpo, os quais poderiam auxiliar na compreensão intelectual e prática de que a voz é o corpo em ação. Isto é, o corpo trabalha de modo orgânico para a produção da voz. (MIGUEL, 2016, p. 86).

Assumpção (2003) observa que a sonoridade melhorou a partir de movimentos físicos durante o exercício vocal, mas critica a falta de continuidade deles.

Em um dos quatro ensaios observados, o professor propôs uma movimentação física em um vocalise. A qualidade sonora melhorou acentuadamente, confirmando o fato de recursos extra-musicais (sic) contribuírem muito ao aperfeiçoamento musical. Porém, estas atividades, que poderiam desenvolver muito a qualidade vocal e musical do grupo, não são propostas comumente. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 87).

Silva (2017) descreve a organização dos exercícios realizados no ensaio, citando o alongamento corporal e relatando um estudo de caso em que a preparação corporal é realizada por um profissional da área.

Esses exercícios podem ser realizados em diversos formatos, mas, em muitos casos, são organizados de duas maneiras: a) exercícios que envolvem alongamento físico-muscular, em que a voz não está sendo trabalhada em primeiro plano, mas sim o corpo, entendendo-se que este deva estar preparado como um todo para que a emissão vocal seja de qualidade; b) exercícios dirigidos exclusivamente para a voz, que englobam aspectos da respiração, emissão, afinação, articulação, timbre, tessitura, ou seja, exercícios que desenvolvem a técnica vocal para cantar. (SILVA, 2017, p. 22).
A preparação corporal, que durava em torno de 15 minutos, era conduzida por uma aluna que é profissional da área de Educação Física. Para a Regente 3, esta coralista assumindo esta etapa corporal do ensaio só contribui para o desenvolvimento do grupo. (SILVA, 2017, p. 92).

Nem todos têm o privilégio de ter um profissional dessa área à disposição. Na maioria dos casos, é o próprio regente que faz esse momento de alongamento corporal do grupo. Miguel (2016) fala a respeito dos benefícios que o trabalho corporal traz para o canto.

Os exercícios para ativar e despertar o corpo contribuem para o alongamento e aquecimento corporal. O aquecimento do corpo antecede ao trabalho da respiração e vocalização. Com o corpo livre de tensões, que atrapalham a emissão vocal, pode-se melhorar a expressão vocal. Além disso, o trabalho corporal trará benefícios à respiração, ao ataque vocal, à ressonância vocal, entre outros elementos. Como exemplo, sugiro alguns exercícios com a finalidade de preparar o corpo para o canto. Saliento que eles devem ser aplicados de acordo com a necessidade do grupo e não todos de uma só vez num único ensaio. As propostas devem estar incluídas dentro de um planejamento – que será melhor discutido mais adiante – elaborado pelo regente e/ou preparador vocal. (MIGUEL, 2016, p. 87-88).

Simões e Lana (2018) não só defendem um alongamento corporal, mas destacam a necessidade de se fazer um trabalho corporal associado simultaneamente ao canto pois, sem essa premissa, o resultado desejado não se realizará.

[...] No entanto, observamos tanto no diagnóstico, quanto nos contextos de nossa experiência profissional e respaldados pelos autores Simões e Santiago (2017); Padovani (2017); Simões; Penido (2016); Costa Filho (2015) e Cheng (1999), que a realização dos exercícios de relaxamento e alongamento corporal dissociados da produção sonora, não são o suficiente para manter o corpo livre das tensões para o ato do canto, havendo a necessidade de conectar os dois atos de modo consciente. Deste modo, o que buscamos é realizar movimentos e posturas simultaneamente ao ato de cantar, embasados em abordagens corporais holísticas, como tentativa de minimizar os problemas psicofísicos e consequentemente alcançar a otimização do resultado sonoro e do aprendizado da técnica vocal. (SIMÕES; LANA, 2018, p. 224).

Em sua tese “Dando corpo à voz...”, Sousa (2021) apresenta como ideia central “o entendimento do corpo por inteiro como lugar e o agente de formação da cantora e do cantor coralista” e, junto aos corais com os quais trabalhou, a autora relata sua experiência em relação ao movimento e ao canto:

Além disso, observei que os movimentos, quando experienciados em minhas aulas de voz cantada, ajudavam meus alunos, que conseguiam entender e realizar ajustes

relativos à técnica vocal de maneira mais fácil e rápida. Percebi que os trabalhos de corpo com os corais com os quais eu trabalhava eram mais tranquilos e fáceis, e que as reclamações de cansaço ou dor nesses trabalhos diminuía bastante. (SOUSA, 2021, p. 19-20).

Segundo Pereira (2019), o aparelho vocal não é apenas “um pedaço do organismo”, mas sim “a complexidade do ser humano”.

[...] O momento do aquecimento é uma instância de aprendizagem [...] Não podemos fazê-lo de qualquer forma, mecanicamente ou mesmo “interpretando” os exercícios e os movimentos propostos a “esquentar a voz”. Conforme afirmei no texto Pereira (2015), não se aquece somente os músculos, as cordas vocais, mas a condição psicofísica do ator. Aquecer-se implica em estar presente e inteiro. Em semelhante perspectiva, o aparelho vocal não é uma parte, um instrumento ou um pedaço do organismo; ele compõe a complexidade do ser humano, seja estudante, artista ou docente. Ao se aquecerem nessa dimensão, os sujeitos criam possibilidades de buscar suas próprias maneiras de se expressarem vocalmente. (PEREIRA, 2019, p. 78).

Pereira (2019) acrescenta um alerta para a diferença entre relaxamento e aquecimento corporal, pois têm funções diversas.

Este item é um pouco complexo, [...] uma vez que o relaxamento tende a deixar as pessoas sem reação. [...] Em minhas aulas, quando faço um relaxamento, não visio ao aquecimento, mas sim ao próprio relaxar, dando espaço para o descanso do dia a dia que é intenso. Penso que o soltar da musculatura e dos pensamentos deve ser uma atitude ativa; assim, quando faço um roteiro de aquecimento em que há exercícios que se parecem com o relaxamento, alerto os participantes que a atenção deve estar ativa. (PEREIRA, 2019, p. 67).

Todos os autores acima concordam que o “despertar do corpo” traz benefícios para a voz. E, embora haja alguns que não estejam engajados nessa prática, como os exemplos relatados acima por Miguel (2016) e Assumpção (2003), é constatada a relevância de um trabalho de alongamento e/ou aquecimento corporal produzindo e melhorando a expressão vocal do coro. Conheço vários grupos corais que fazem algum tipo de exercício corporal antes de começarem a cantar porque acreditam que essa ação influencia positivamente o resultado sonoro, ou seja, mesmo sem um maior aprofundamento no assunto, vários regentes pensam, fundamentados cientificamente ou não, que precisam relaxar os músculos, tirar as tensões do corpo para um melhor aproveitamento do canto. Seria importante, também, uma pesquisa ou um aprofundamento nessa área levantando não somente os benefícios dos exercícios corporais, mas a maneira certa de fazê-los, evitando qualquer tipo de exagero ou até mesmo danos físicos, pois não é difícil encontrar coralistas com problemas na coluna e/ou outros sintomas que exijam uma certa cautela nos movimentos.

3.1.5 Subtema: o ensino-aprendizagem da técnica vocal

Outro tópico que verifiquei com frequência nos textos pesquisados refere-se ao ensino-aprendizagem da técnica vocal. Fernandes (2021) relata uma informação bem pertinente a esse assunto:

Não se pode ignorar o fato de que 95% dos cantores corais de todo mundo não estudam canto com um professor particular (BRANDVIK, 1993, p. 149), o que nos leva a acreditar em que toda a instrução vocal oferecida a esses milhões de cantores fica a cargo de seus regentes. (FERNANDES, 2021, p. 51).

Essa estatística se deve à natureza da atividade coral, como continua Fernandes (2021):

Em função de sua natureza comunitária e acessível, o canto coral vem, há décadas, proporcionando uma realização artística pessoal a um grande número de integrantes, especialmente por não exigir, como pré-requisito essencial, uma formação musical e vocal aprofundada por parte dos cantores. (FERNANDES, 2021, p. 51).

É durante o ensaio do coro que ocorre a aprendizagem de vários elementos, inclusive a técnica vocal, pois de acordo com a citação acima, os coristas chegam aos coros sem nenhuma instrução formal vocal e/ou musical, e esta responsabilidade, geralmente, fica a cargo do regente: “Logo, sendo o regente o primeiro e único ‘professor de canto’ dos vários cantores que passam pelo seu grupo, defendemos que ele assuma sua responsabilidade de instruí-los vocalmente”. (FERNANDES, 2021, p. 54).

O professor Fernandes (2021) continua a sua explanação:

Partindo do princípio de que o regente esteja apto a preparar vocalmente seus cantores e considerando o fato de que ele não teria disponibilidade de tempo para oferecer aulas individuais a todos, é necessário que se organize um programa de trabalho sistemático nos ensaios, contemplando os vários aspectos mencionados. (FERNANDES, 2021, p. 58).

O canto necessita de uma técnica específica que deve ser aprendida e, portanto, deve-se fazer um planejamento de um programa de estudos.

Hauck-Silva (2012), em sua pesquisa, explica que o foco é o ensino-aprendizagem e não somente o resultado rápido.

O ensino-aprendizagem de uma técnica vocal eficiente no Coral Escola e no Coral Oficina tem demonstrado ser um processo relativamente longo e que nem sempre traz resultados no curto prazo. A assimilação de conceitos como apoio e ressonância requer tempo e prática constante, por isso a preparação vocal tem como foco o processo de ensino-aprendizagem e não somente o resultado final para uma apresentação próxima, por exemplo. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 95).

A autora se baseia na teoria de Ausubel (1980) a respeito da aprendizagem significativa.

A ideia central da teoria de Ausubel é a de que, para assimilar um novo conhecimento, este deve relacionar-se com outros conhecimentos relevantes já incorporados pelo aluno. A aprendizagem significativa é, assim, a interação de conceitos novos com aqueles preexistentes no indivíduo (AUSUBEL; NOVAK, 1980 *apud* HAUCK-SILVA, 2012, p. 60).

Esse fator é importante pois, no desenvolvimento das habilidades individuais dos cantores, pode-se atestar que cada elemento novo do conhecimento vai se somando e interagindo com os já adquiridos anteriormente, fazendo parte da “construção” sonora.

Hauck-Silva, Ramos e Igayara (2010), discorrendo a respeito da preparação vocal no ensaio coral como uma oportunidade para aquecer ensinando e aprendendo, citam Robinson e Winold (1976):

ROBINSON & WINOLD (1976) [...] apontam que o regente coral deve ser “um educador competente” (ib.), ressaltando a importância de que o ensaio coral seja visto como uma aula coletiva de técnica vocal (ib.: 47) [...]. Eles consideram que o “canto coral vital não acontece simplesmente por acaso” (ib.: 73), mas sim “é resultado da aplicação de certos princípios fundamentais de produção vocal à rotina regular de ensaios” (ROBINSON; WINOLD, 1976 *apud* HAUCK-SILVA; RAMOS; IGAYARA, 2010, p. 269).

Corroborando essa ideia, Pedroso Júnior e Fernandes (2018, p. 241) descrevem que o preparo vocal também visa à “ádua tarefa de educar essas vozes que possuem vícios, posturas inadequadas [...]” e Kriger (2018, p. 172) completa: “O período de aquecimento vocal também é um período de educação musical”.

Aumentando o alcance do processo de ensino-aprendizagem, para Silva e Souza (2010) é possível ampliar também a musicalização durante a preparação vocal.

Consideramos que o trabalho de preparação vocal no coro é importante por propiciar aos coralistas contribuição para seu desenvolvimento musical. Desta forma, ao serem trabalhados conhecimentos musicais, os quais podem ser aplicados ao canto, é possível contribuir para a ampliação da musicalização do grupo. (SILVA; SOUZA, 2010, p. 516).

Para os professores Gabriel e Miguel (2014), falando aos regentes do projeto Guri (já citado anteriormente), a ação de educar ultrapassa os objetivos vocais, passando pela formação dos cantores e atingindo, também, o público em geral.

Uma das funções do regente de Coro é a de atuar como professor, educador, formador de cantores de Coro, especialmente quando trabalha com crianças e adolescentes. Este tipo de atuação (que difere da atuação puramente como intérprete e/ou diretor artístico) não elimina o pensamento artístico, ao contrário. Exige muito mais criatividade e estudo, pois lida com pessoas em formação, em processo de aprendizado e aquisição de conhecimento sensível, estético, ético, por meio do contato com um vasto patrimônio imaterial que é a música. Esta atuação como Educador é uma necessidade, o único caminho possível nos países emergentes com baixa cultura musical. A função de educador é extensiva ao público. Se o Regente deseja se comunicar com a audiência, deve pensar no que falar: no tipo e no nível de informação e, sobretudo, na clareza da exposição. (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 48).

Nas palavras de Hauck-Silva (2012, p. 95) em que “a preparação vocal tem como foco o processo de ensino-aprendizagem e não somente o resultado final para uma apresentação próxima”, percebo essa ação como parte do processo da reprodução musical de Kuehn (2012). Isso porque, na compreensão da autora, a preparação vocal é “um caminho para desenvolver e moldar a sonoridade de um conjunto por meio do ensino-aprendizagem da técnica vocal” (*Ibid.*, p. 67), ou seja, tem como objetivo o desenvolvimento das habilidades vocais e musicais dos cantores visando uma sonoridade melhor que, conseqüentemente, culminará numa *performance*.

Segundo os autores relacionados neste subtema, ocorre um processo educacional seja no momento específico do preparo vocal ou no amplo processo de formação musical que ocorre na atividade coral, mas em ambos os casos, essa ação passa pela figura do regente, exercendo uma de suas várias funções, como “professor” do grupo. No próximo subtema descrevo um pouco a função do regente como preparador vocal.

3.1.6 Subtema: o regente como preparador vocal

Na literatura, encontrei vários autores citando a importância do papel do regente como o preparador vocal do seu grupo. Gaborim e Ramos (2014) apresentam ser comum o fato do regente assumir esse papel.

Consideramos que o trabalho de preparação vocal, enfatizado neste artigo, pode ser realizado adequadamente por um profissional da área do Canto – o preparador vocal. No entanto, em nosso país, é comum o fato do regente assumir essa função no trabalho coral, pois a proposta de contratação de outro profissional para essa tarefa específica num coro é geralmente negada. (GABORIM; RAMOS, 2014, p. 2).

Entretanto, embora esse fato seja comum, não significa que os regentes estejam plenamente preparados para exercer essa função. Em sua pesquisa, Assumpção (2003) cita a falta de estudo do canto na formação do profissional.

Quando da observação dos ensaios, abordamos como o professor lida com a técnica vocal. Embora conceitualmente compreenda a técnica como um meio de facilitar a execução do repertório, não a utiliza satisfatoriamente quando é necessária, devido a sua formação, que não inclui estudo de canto. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 96).

Pereira e Chevitarese (2017) relatam a falta de domínio da pedagogia vocal por alguns regentes resultando na negligência de um momento para a preparação vocal.

[...] Isto nos levou à observação de que nos ensaios de coros e em conversas com regentes, muitas vezes, o momento da preparação vocal era negligenciado. A principal razão apresentada estava relacionada à falta de domínio da pedagogia relacionada à técnica vocal. As possibilidades apontadas por estes, para evitar que tal momento fosse prejudicial ao cantor, passam pela repetição de exercícios realizados sem um objetivo determinado e sem conhecimento do resultado fisiológico e sonoro, ou, até mesmo, a exclusão deste momento do ensaio, e a solicitação de que cada cantor já “venha aquecido”. Há regentes que preferem não mexer na voz do seu coralista, buscando ater-se à leitura do repertório, entendendo ser esta atitude menos prejudicial à saúde vocal e aceitando a sonoridade construída sem orientação deste aspecto. (PEREIRA; CHEVITARESE, 2017, p. 146).

O professor Angelo Fernandes (2021) discorre a respeito desse assunto:

Exposta a nossa visão acerca da importante tarefa de preparador vocal a ser exercida por regentes corais, não podemos deixar de abordar o fato de que, apesar de entendermos essa função como primordial, é necessário reconhecer que regentes corais, normalmente, dividem-se em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico-vocal. Muitos consideram a técnica vocal descartável e sem importância. Outros, por possuírem pouca ou nenhuma prática de canto, sentem-se desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tal questão, mesmo tendo escolhido trabalhar com coros, ou seja, como música vocal. Há, também, regentes que não planejam seus ensaios adequadamente, tampouco aplicam exercícios técnicos que partem das dificuldades do repertório, logo, utilizam um número excessivo de *vocalises* aprendidos em cursos diversos de canto e regência coral, na crença de que alcançarão algum bom resultado. Observamos, por fim, regentes corais que buscam uma sonoridade única, por acreditar em que todas as obras do repertório devem ser cantadas com um único som. (FERNANDES, 2021, p. 54-55)

Apesar da evidência da falta de um preparo mais específico na área vocal, algumas universidades têm buscado soluções para suprir essa ausência. Hauck-Silva (2012), em sua dissertação, descreve o trabalho dos estagiários nos coros comunitários promovidos pelo curso de música da USP, o qual, prevendo de antemão essa tarefa atribuída aos regentes, já lhes fornece meios e ferramentas para que possam treinar.

Nos coros comunitários, os estagiários que atuam como regentes são também estimulados a realizar a preparação vocal, aproximando-os de uma função que, na realidade brasileira, frequentemente é assumida pelo regente coral. Durante o estágio, são trabalhados os fundamentos para uma técnica vocal saudável e, principalmente, a

forma como eles podem ser ensinados ao coro no ensaio, buscando suprir a ausência de uma disciplina específica para a pedagogia vocal. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 1,2).

Percebendo a importância do trabalho vocal realizado pelo regente, Figueiredo (2006, p. 11) reconhece “que nem sempre ele [o regente] está totalmente habilitado para lidar com uma série de situações mais complexas de técnica vocal”, mas pontua que “na medida em que ele buscar orientação nessa área, seu trabalho irá se tornando cada vez mais consistente”. Acrescenta ainda a necessidade de um estudo de técnica vocal individual.

Ao ter que lidar com vozes, é necessário que o regente coral experimente em si mesmo as várias técnicas existentes para uma emissão vocal consciente. Assim sendo, um estudo de técnica vocal individual, de preferência com um professor experiente e aberto a diferentes tendências, é absolutamente necessário. O desenvolvimento de uma didática para aplicação dessas técnicas para coralistas é uma necessidade decorrente inevitável, devendo o regente buscar subsídios para tal, acompanhando o trabalho de professores de técnica vocal ou outros regentes, na condução de exercícios com grupos. (FIGUEIREDO, 2006, p. 5-6).

Fernandes (2021) corrobora a ideia de um estudo individual e acrescenta que deve ser trabalhado em um programa sistemático.

Antes de tudo, é importante que o regente determine suas prioridades e trabalhe para alcançá-las, por meio de um programa técnico-vocal sistemático. O princípio desta atitude reside em seu estudo de canto individual, por meio do qual ele poderá conhecer sua própria voz e adquirir bons hábitos vocais, além de utilizar uma terminologia adequada no treinamento de seus cantores. (FERNANDES, 2021, p. 55).

Em sua tese, Fernandes (2009) discorre não somente sobre a importância do conhecimento vocal, mas sobre a capacidade de transmitir esse conhecimento ao seu grupo. Ele conclui: “A tarefa do regente coral moderno de interpretar uma obra e ‘traduzi-la’ para seu público depende, entre outros aspectos, de seu conhecimento vocal e de sua capacidade de atuar como o ‘professor de canto’ de seu coro”. (FERNANDES, 2009, p. 201).

Como “professor de canto”, para planejar e realizar um bom trabalho, segundo Miguel (2019), o regente deve conhecer bem não somente a sua própria voz, mas também as vozes de seu coro.

Para que período do aquecimento e técnica vocal seja proveitoso, é necessário que o regente e/ou preparador vocal conheça bem a sua própria voz e as vozes que estão sob sua orientação para que possa planejar e organizar os exercícios que serão aplicados em cada ensaio, tendo clareza nos objetivos e no estabelecimento das etapas desse período. Não se deve fazer qualquer exercício sem conhecer seus fundamentos e sem ter definido o que se pretende com ele. (MIGUEL, 2019, p. 6-7).

Miguel (2016, p. 97) acrescenta ainda que o regente e/ou preparador vocal “é responsável por pensar, elaborar, criar, aplicar, avaliar estratégias e procedimentos vocais, para

tornar o momento do aquecimento e da técnica vocal relevantes para a construção da expressão vocal de seu grupo”.

Segundo Fernandes (2021), não é preciso que o regente seja um cantor profissional, mas que se empenhe em adquirir conhecimentos da área vocal e seja capaz de ensiná-los aos seus coristas.

De fato, um regente não precisa construir uma carreira como cantor profissional. Contudo, em nosso entendimento e em concordância com Miller (1996), é fundamental que se dedique ao estudo de canto de forma aprofundada e ainda procure desbravar caminhos pedagógicos para acessar o coro quanto às suas intenções vocais, independente do estilo de música com o qual trabalha. Ao abraçar sua escolha por trabalhar com grupos vocais, é necessário se abrir ao conhecimento sobre a voz humana cantada em seus diversos segmentos estilísticos. (FERNANDES, 2021, p. 54).

O papel do regente como preparador vocal é de suma importância, até mesmo imprescindível. O som coral é formado por vozes e, em sua grande maioria, por vozes amadoras que necessitam de aprendizado para produzirem uma sonoridade que esteja de acordo com o repertório apresentado. O regente aqui não exerce apenas a função de intérprete, mas, também, a de “professor da voz” e, como diz Fernandes (2021), “sua forma de ensinar canto deve ser tão eficaz quanto sua capacidade de expor seu conhecimento geral de música” (FERNANDES, 2021, p. 53).

Pensando em termos de Brasil, raríssimos coros têm um preparador vocal em sua equipe de trabalho, e essa função, na maioria dos coros, é exercida pelo próprio regente, que acaba se tornando o exemplo vocal para seus coralistas. Seria muito bom se os cursos de formação de regentes incluíssem em seus programas curriculares disciplinas que tratem da fisiologia e pedagogia da voz. Enquanto isso não acontece, o regente precisa buscar esse conhecimento por conta própria e investir na sua formação, seja através de aulas de canto, ou mesmo em cursos, oficinas, clínicas, workshops etc.

Acrescento aqui um pensamento particular que, na minha experiência, sempre ajudou, e para o qual encontrei respaldo em um texto dos professores Vitor Gabriel e Fábio Miguel (2014):

Fazer parte de um Coro e conhecê-lo ‘por dentro’, atuando como cantor, é muito importante. A cultura coral apreendida desse modo é a mais rica possível: contato com a própria voz e com técnicas de canto, contato com a polifonia e suas mais variadas formas e estruturas, percepção dos elementos musicais, do conjunto e de acústica, contato com outras línguas, contato com um repertório diversificado e suas características técnico-estéticas, contato com os regentes e suas técnicas de trabalho, etc. O Regente que canta sabe o que funciona, como funciona e porque funciona. (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 48, grifo nosso).

3.1.7 Subtema: a relevância da técnica vocal na atividade coral

Segundo Assumpção (2003, p. 15), a técnica vocal “pode ser um importante elemento de motivação à prática coral”. Hauck-Silva (2012, p. 10) acrescenta que “[...] a atividade coral costuma ser procurada também como uma fonte de ensino-aprendizagem da técnica vocal”.

Nas citações acima, a técnica vocal gera tanto a motivação como a procura da prática coral. Nessa direção, segundo Miguel (2016), o fazer musical deve ser “prazeroso e realizador”, e o momento da técnica vocal, “relevante”:

[...] Não há como construir uma expressão vocal no canto coral que não seja por meio de uma concepção vocal consistente e significativa com vistas ao processo de construção e realização musical do repertório, seguido de um fazer musical prazeroso e realizador. [...] Cada regente e/ou preparador vocal, em seu contexto, é responsável por pensar, elaborar, criar, aplicar, avaliar estratégias e procedimentos vocais, tornar o momento do aquecimento e da técnica vocal relevantes para a construção da expressão vocal de seu grupo. (MIGUEL, 2016, p. 97)

Silva (2017) destaca que os exercícios vocais contribuem para o desempenho na atividade coral.

De um modo geral, pode-se compreender a atividade de preparação vocal como sendo relevante para o desenvolvimento dos cantores, preparando-os para os diversos elementos que compõem o repertório vocal a ser executado. Os diversos exercícios vocais, que normalmente, estão presentes na prática de corais amadores, em princípio, estariam contribuindo para o desenvolvimento de competências necessárias para o desempenho na atividade coral. (SILVA, 2017, p. 22).

Mas antes de afetar o som coletivo, a técnica vocal atua primeiramente nas vozes individuais, como citado acima, “sendo relevante para o desenvolvimento dos cantores”. Silva (2017) complementa que

a afirmação de que a técnica vocal contribui para o desenvolvimento vocal – e consequentemente musical – dos coralistas é recorrente entre cantores e regentes de corais. Parece haver um consenso sobre esta contribuição sem a preocupação com maiores detalhamentos sobre essa ação. (SILVA, 2017, p. 22).

A partir da premissa de que “os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar”, Fernandes (2009) relata a importância da construção sonora do grupo coral a partir do conhecimento técnico.

De fato, assim como os instrumentistas de um grupo instrumental precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de qualidade na performance,

os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem cantar. [...] O som coral precisa ser construído de forma saudável, produtiva e responsável, e em geral, os cantores não possuem conhecimento necessário para tal. Acreditamos que ser um regente coral é como ser ao mesmo tempo organista e construtor de órgãos – o regente deve construir o instrumento coral como ele o toca. Para ser bem-sucedido, o regente deve ser bem-sucedido ao construir e ao tocar. (FERNANDES, 2009, p. 199, 201).

Primeiramente, o cantor deve ser instruído em relação ao seu instrumento vocal, desenvolvendo-o, construindo passo a passo suas habilidades vocais e musicais. Uma boa sonoridade coletiva é consequência desse desenvolvimento individual de cada coralista, pois segundo Fernandes, Kayama e Östergren (2006), “os aspectos técnicos coletivos dependem dos individuais”.

Paralelamente ao desenvolvimento da qualidade vocal individual dos cantores, o regente precisa estar atento à qualidade sonora do coro como um todo. Os aspectos técnicos coletivos dependem dos individuais. O regente só alcançará bons êxitos com a sonoridade coletiva do coro, na medida em que os cantores desenvolverem individualmente uma técnica vocal eficaz e consciente. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 46).

Miguel (2016) acrescenta que um trabalho vocal planejado e fundamentado pode auxiliar os cantores nessa produção coletiva do som sem “sacrificar a natureza vocal individual”.

Contudo, pretendo abrir espaço para discutir como um aquecimento e técnica vocal planejado e fundamentado podem atender as necessidades vocais dos cantores, auxiliando-os a conceber um som coletivo na execução de um repertório coral variado, sem desconsiderar e sacrificar a natureza vocal individual. Tomo como premissa que o entrelaçamento dos elementos musicais e técnico-vocais com os aspectos históricos e estilísticos do repertório cooperam para a construção da sonoridade e expressão vocal no canto coral. (MIGUEL, 2016, p. 86).

O professor Fábio Miguel (2016), na citação acima, descreve um nível avançado no qual os coristas já estejam com suas habilidades vocais básicas desenvolvidas e podem continuar construindo novas sonoridades relacionadas ao repertório diverso a partir da técnica vocal e dos elementos estilísticos.

Ainda em relação à atividade coral, Gaborim-Moreira (2015, p. 263) relata a importância da preparação vocal como um agregador: “Na preparação vocal do coro todas as vozes são levadas pelo mesmo caminho em uma determinada direção” , ou seja, um mesmo foco.

O trabalho de técnica vocal aplicado ao canto coral é fundamental, pois além de estar relacionado à saúde vocal, já mencionada em outro subtema, está ligado essencialmente à expressão coral, como relata Hauck-Silva:

O desenvolvimento de uma técnica vocal saudável no coro é um elemento fundamental do canto coral e vários autores concordam que o trabalho vocal faz parte do ensaio, tanto para a saúde dos coralistas, quanto pelo fato de a voz ser o meio essencial para expressão do coro: “Ignorar o desenvolvimento vocal é negar a essência da música coral”. (CORBIN, 1982, p. 63 *apud* HAUCK-SILVA, 2012, p. 4).

A técnica vocal é de tal relevância para a atividade coral que o simples pensar “atividade coral” já deveria trazer embutido o conceito “técnica vocal”, pois partindo do “princípio de que música coral é música vocal”, como relata Fernandes (2021, p. 52), ela necessita de um trabalho específico na área da voz. Não deveria ser necessário estudar ou pesquisar esse tópico separado ou alternativo/opcional na atividade coral; deveria ser imprescindível, como cita Hauck-Silva (2012): “Preparação vocal para coros é uma necessidade: O regente coral pode alcançar com um coro objetivos musicais e artísticos que teriam sido tecnicamente inatingíveis sem o uso da preparação vocal”. (EHMANN; HAASEMANN, 1982 *apud* HAUCK-SILVA, 2012, p. 15). E Miguel (2017) ressalta a necessidade da “constante pesquisa e aperfeiçoamento”.

A atividade coral com cantores amadores ou semiprofissionais exige constante pesquisa e aperfeiçoamento do regente e/ou preparador vocal a fim de que sejam construídos caminhos e estratégias que levem os seus participantes a cantar com qualidade sem prejuízos a saúde vocal, levando em consideração a sonoridade específica de cada gênero vocal. (MIGUEL, 2017, p. 6).

A busca por conhecimento deve ser uma constante na vida do regente pois, como visto no subtema anterior, ele exerce a função de “professor”, o exemplo vocal à frente do seu grupo e, portanto, não deve parar o seu aperfeiçoamento.

Nesse 1º tema, a técnica vocal é apresentada com vários objetivos, tais como agregar e concentrar o grupo, criar um ambiente propício ao ensaio, motivar a participação e desenvolver o interesse do coralista, ou mesmo o uso da técnica como um fim em si mesma. De acordo com os autores visitados, embora a técnica vocal exerça diversas funções, o seu objetivo principal é a construção da voz do cantor, e deve ser utilizada durante todo o ensaio e não somente no início, conforme a necessidade. É, portanto, um processo de ensino-aprendizagem que resultará na sonoridade do grupo e, conseqüentemente, beneficiará a saúde vocal dos coralistas. Nesse tema também é abordado o conceito corpo e voz, sendo inseparável e determinante para uma emissão de melhor qualidade. Em todas essas dimensões, resalto a

relevância da técnica vocal na atividade coral, atuando como uma ferramenta indispensável e determinante nesse processo que Kuehn (2012) denomina de reprodução musical, pois a técnica vocal, de acordo com a literatura revisada, é fundamental para a realização sonoro-vocal almejada.

3.2 TEMA: REPERTÓRIO

O tema repertório também foi mapeado na literatura pesquisada. Ao pensá-lo no âmbito do referencial teórico desta pesquisa, entendo que o seu papel é relevante e atuante na base de todo o processo da reprodução musical (realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura), pois é a partir do repertório que todo o processo de interpretação (compreensão da obra, incluindo a técnica vocal demandada) se inicia, culminando na *performance* (KUEHN, 2012). Seguem os subtemas.

3.2.1 Subtema: o repertório e o trabalho coral

O repertório, como elemento integrante do tema desta investigação, é parte primordial da atividade coral, uma fonte riquíssima de elementos musicais, sociais, históricos e culturais. Segundo Assumpção (2003),

o repertório define o conteúdo que será trabalhado. Cada peça musical traz inúmeras possibilidades de trabalho, mas existem características destacadas. Em princípio, podemos dizer que o repertório deve abranger música de diferentes estilos, estruturas, épocas, culturas, a fim de que o cantor possa ter um panorama geral da música. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 115).

Nessa mesma linha de pensamento, Prueter (2010) destaca o repertório como ponto de partida para o trabalho coral e, a partir dele, baseia todo o processo de ensaio e o desenvolvimento das habilidades técnicas dos coristas.

Sob esse ponto de vista, o repertório pode se tornar o ponto de partida de todo o trabalho coral. Habilidades técnicas assim como capacidades musicais dos cantores podem ser delineadas e traçadas como objetivo principal, tendo o repertório do coral como base para todas as decisões envolvidas no processo de ensaio. (PRUETER, 2010, p. 47).

A partir desta fonte de trabalho, segundo Miguel (2016, p. 96), “cada repertório tem suas características próprias, considerando o compositor, o período em que foi escrito, o centro ou região geográfica, no qual está inserido e sua função social”. O autor continua:

Cada repertório demanda um modo de expressão, um tipo de apresentação que os distingue e os ordena. As características estilísticas de cada repertório, podem ser percebidas na forma, textura, harmonia, ritmo e ethos e, no caso da música vocal, é distinguido, ainda, pela maneira como a voz é empregada. (MIGUEL, 2016, p. 96).

Todas essas características do repertório contribuem não somente para o desenvolvimento musical dos cantores, mas também promovem o crescimento em outras áreas do conhecimento, enriquecendo, assim, o trabalho coral. Seguindo esse pensamento, Hauck-Silva (2012) relata a contribuição que o repertório em outros idiomas produz:

O fato de que os coros frequentemente cantam músicas em línguas diversas é outro elemento que pode colaborar com a compreensão humana. Cantar um repertório em muitos idiomas tem, por um lado, um impacto técnico-motor sobre a articulação, fazendo com que o coralista aprenda novos movimentos para articular sons de vogais e consonantes (sic) variadas; por outro lado, não somente o idioma, mas todo o contexto da obra musical permite olhares sobre outras culturas, promovendo aproximação e possível empatia com costumes e perspectivas diferentes dos nossos. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 38-39).

Como matéria prima para o trabalho coral, segundo suas diversas características, seja na língua materna ou em outro idioma, o repertório é peça importante no processo de construção das várias sonoridades. Mas primeiro, segundo Fernandes (2021, p. 57), se deve alcançar “um som básico para o qual o coro possa sempre retornar, [...] um ‘som padrão’, a partir do qual o coro poderia variar sua sonoridade”, e somente então, realizar esse processo de desenvolvimento vocal baseado nas escolhas técnico-estilísticas do repertório, tendo em mente que, antes do som padrão coletivo, é preciso que os cantores aprendam a soar individualmente, que é o princípio de todo o processo.

Destaco aqui mais uma questão respondida: “Em que essa relação técnica vocal - repertório pode contribuir na formação musical quer do coralista, individualmente, quanto do coral, coletivamente?”. Essa relação não só promove o desenvolvimento na área vocal, mas também contribui para a formação musical do coralista, na medida em que ele vai conhecendo e descobrindo os diversos estilos e formas propostos pelos vários repertórios, como descreve Assumpção (2003, p. 15): “O repertório deve abranger música de diferentes estilos, estruturas, épocas, culturas, a fim de que o cantor possa ter um panorama geral da música”. E, segundo o professor Miguel (2016, p. 96), “as características estilísticas de cada repertório, podem ser percebidas na forma, textura, harmonia, ritmo e ethos e, no caso da música vocal, é distinguido, ainda, pela maneira como a voz é empregada”. Ou seja, o aprendizado da técnica para atender a demanda das características estilísticas proporciona um crescimento individual e, naturalmente, se refletirá não só na sonoridade coral, como também na formação musical do

grupo. E isso fazendo referência apenas à contribuição da relação entre técnica vocal e repertório, sem relatar todos os benefícios que a atividade coral como um todo pode proporcionar.

3.2.2 Subtema: o repertório e os critérios de escolha

A escolha do repertório é uma tarefa árdua e trabalhosa que exige dedicação por parte dos regentes. Gabriel e Miguel (2014) tecem considerações a respeito:

Após a avaliação dos recursos humanos é possível selecionar (ou produzir) obras que sejam ‘cantáveis’, que se conformem às capacidades técnico-estéticas dos cantores, levando em conta suas reais possibilidades. A escolha ‘do que cantar’ é sempre um dos principais problemas dos regentes corais. Nem sempre uma obra considerada ‘fácil’ de aprender é fácil de interpretar e vice-versa. A ‘apreensão’ da obra e os limites técnicos dos cantores e dos regentes serão os pontos de referência para a escolha do repertório. (GABRIEL, MIGUEL, 2014, p. 33-34)

E, segundo Figueiredo (2006), esta escolha depende da habilidade vocal do grupo:

Quais os critérios e circunstâncias para a escolha do repertório para um coro? [...] Na escolha do repertório estão envolvidos dois fatores principais, querer e poder, e os dois agentes essenciais, regente e coralistas, estes últimos pensados em bloco, ou seja, o coro. Entenda-se poder como a habilidade musical para realizar a obra. (FIGUEIREDO, 2006, p. 25).

Esse “querer e poder” está relacionado diretamente com a habilidade técnico-musical dos coralistas e o desejo do seu regente. Segundo Figueiredo (2006, p. 26), “é inevitável que o regente vá se sentindo frustrado por não poder realizar obras que ele gostaria de abordar”. Mas, por outro lado, há a possibilidade de um trabalho planejado com o coro através do ensino. Os professores Vitor Gabriel e Fábio Miguel (2014) incentivam que “no processo de desenvolvimento musical, as obras que não eram adequadas em determinado momento, passam a ser em outro, ampliando o repertório e seus limites.” (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 34).

Hauck-Silva (2012) defende que o próprio repertório pode servir como desafio para a expansão das habilidades técnicas:

A preparação vocal e a escolha de repertório para o coro estão frequentemente associadas, pois, embora esta última seja feita a partir das habilidades técnicas que o grupo já possui, busca-se, por meio de um repertório desafiador, expandir gradualmente tais habilidades. Neste ponto, a preparação vocal tem um papel importante, pois nela se podem isolar novos aspectos técnicos, que são trabalhados em exercícios específicos antes de serem aplicados à música, possivelmente com texto, ritmo ou padrões melódicos mais complexos. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 94).

Apoiando a ideia de um repertório desafiador, Silva (2017) relata a escolha de um dos grupos pesquisados em seu trabalho:

O grupo [coral 4] tem como base para o trabalho técnico-vocal o próprio repertório, sinalizando que esta poderia ser outra forma de provocar e suscitar o processo de desenvolvimento vocal nos cantores. A escolha deste repertório poderia ser decisiva neste momento, visando arranjos e músicas que podem trabalhar elementos musicais desafiadores para o grupo, como andamento, articulação, afinação entre outros. (SILVA, 2017, p. 139).

Nesse ponto, Pedroso e Fernandes (2018) corroboram a ideia de um repertório desafiador.

Não se deve exigir do coro de terceira idade o que se espera de um grupo vocal juvenil no que se diz respeito a tempo de resultados, dificuldades de repertório, extensão vocal e etc. Entretanto, não se deve subestimar o grupo e deixar de oferecer desafios a eles. Isso poderia desmotivá-los. (PEDROSO JUNIOR; FERNANDES, 2018, p. 243).

Mesmo se tratando de outra formação coral, seja juvenil ou terceira idade, o princípio continua sendo o mesmo, ou seja, o repertório deve incluir algo além do “confortável”.

Alguns autores acrescentam a participação dos coralistas nessa escolha. Prueter (2010) relata que a experiência da discussão a respeito do tema a ser cantado se mostrou efetiva.

A escolha de repertório coral não deve girar somente em gosto pessoal do regente ou do cantor, entretanto uma discussão sobre o tema, como foi feito no coro pesquisado, se mostrou efetiva, pois de certa forma, os cantores fizeram parte da escolha do que eles próprios iriam cantar posteriormente. Ressalta-se que a autora da pesquisa escolheu o repertório desta forma também por se tratar de um coro que estava retomando suas atividades após anos sem funcionamento. (PRUETER, 2010, p. 89).

Almeida (2016) propõe uma cooperação entre ambas as partes (regentes e coralistas) promovendo uma maior cumplicidade.

É claro que o fato de os coralistas participarem da escolha do repertório de seu grupo não retira a autonomia do regente de escolher determinada peça para o grupo. O que estamos propondo é uma cooperação entre ambas as partes – regente e coralistas – para que dessa forma possa haver uma maior cumplicidade entre os membros participantes desse grupo; essa cumplicidade também pode ser entendida como mais um dos elementos formadores da identidade desse grupo. (ALMEIDA, 2016, p. 29).

Almeida (2016) fortalece sua proposição baseando-se em Igayara (2007), que relaciona a participação dos coralistas na escolha do repertório com a identidade do grupo.

[...] A escolha de repertório para um coro está intrinsecamente ligada à definição de sua identidade. A recusa ou a aceitação de uma música no repertório de um grupo coral passa pela discussão, por seus participantes, do que aquela obra acrescenta na identidade do grupo. (IGAYARA, 2007, p. 1 *apud* ALMEIDA, 2016, p. 29).

Segundo a citação acima, o repertório acaba definindo a natureza do coro, como por exemplo os que cantam somente obras de um período ou de um estilo, como os grupos especializados na música renascentista, ou os que cantam só MPB, ou os que são filiados a instituições religiosas etc.

Gabriel e Miguel (2014) levantam a questão da hegemonia, abrangendo a escolha do repertório:

A seleção de repertório é, sempre, um dos principais problemas que o Regente tem que enfrentar. Dentre uma gama muito variada de gêneros, tipos e estilos de música vocal encontram-se os arranjos de canções populares brasileiras para coro. Estes arranjos – ao lado dos *Negro-Spirituals* – são predominantes em nossa cultura coral. Mantém, já há alguns anos, uma hegemonia sobre outros tipos de música vocal, criando uma espécie de ‘ditadura’ sonora. Nada há de contrário a este tipo de repertório, se não fosse seu uso hegemônico, quase único. (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 69)

Os autores acima continuam em seu argumento, citando algumas hipóteses que talvez expliquem tal hegemonia.

[1] Criou-se uma falsa cultura de que cantar música popular é mais fácil e/ou agradável; presume-se o sucesso garantido, apostando na catarse coro/público como única saída; há o prazer prévio dos cantores e a assimilação fácil por parte da audiência; [2] Criou-se a falsa cultura de que cantar em português é mais fácil; o ‘conhecimento’ da língua pátria facilitaria a vida do cantor que, despreocupado com os problemas de pronúncia e entendimento do texto, poderia (com ‘problemas’ a menos), preocupar-se com a técnica vocal e, portanto, cantaria muito melhor; [3] Regentes que formaram seu universo sonoro cantando apenas um tipo de repertório especializaram-se nele, mas não se prepararam para outras sonoridades; (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 69).

Esse caso acima, de uma “ditadura” sonora, é semelhante ao repertório canônico⁷, por exemplo, o da música europeia ocidental que dominou por tanto tempo, e ainda domina em algumas salas de concerto. Esse domínio de determinado repertório deve-se a conveniências de ordem social, política, econômica ou outros. Talvez, nessa linha de pensamento, existam regentes que se sintam pressionados, ou melhor, cerceados quanto à escolha do repertório por trabalharem em instituições que pré-determinam o que irá ser cantado.

Como citado nesse subtema, em alguns grupos, o regente escolhe o repertório sozinho, e em outros há uma participação dos coralistas nessa tarefa que, ao fazê-lo, sentem-se mais

⁷ O conceito de cânone musical, nesse contexto, pode se referir ao conjunto de composições consideradas de alta cultura que, devido às suas características ou sua qualidade, conseguem atravessar fronteiras e tempos. Equipe editorial de Conceito.de. (17 de Agosto de 2019). *Conceito de cânone musical*. Conceito.de. <https://conceito.de/canone-musical>.

conectados, ajudando na formação da identidade como grupo. A escolha do repertório não é uma tarefa fácil, depende de vários fatores e um deles é a habilidade técnico-musical do coro. Aqui responde-se uma das questões que norteiam a pesquisa: Há uma preocupação na escolha do repertório levando em conta a capacidade técnico-vocal dos coralistas? E a resposta é sim, pois vários autores mostraram essa preocupação na escolha do repertório. Mas essa limitação das habilidades vocais dos coralistas não deve ser a causa da perda da motivação. É preciso criar um programa de ensino sistemático para o desenvolvimento das habilidades vocais dos cantores. O próprio repertório pode servir de incentivo ao aperfeiçoamento do grupo.

Há também os regentes que, por diversas razões, escolhem sempre um estilo de música em detrimento de outros, e há os coros que cantam exclusivamente um repertório por escolha própria e isso os caracteriza. Exceto por esse motivo, os regentes deveriam se aventurar e ouvir o conselho do professor Vitor Gabriel (2018, p. 5): “Não há limites para gêneros, formas, estilos ou períodos históricos. Só a pesquisa tornará o *corpus* de música vocal cantado por nossos coros mais rico e diversificado”. Figueiredo (2006, p. 6) corrobora a ideia da pesquisa: “Não é possível [...] ficarmos na ‘mesmice’. É preciso pesquisar”.

Essa busca pelo repertório adequado, baseado nos critérios de escolha, já faz parte do processo interpretativo de Kuehn (2012), pois as escolhas são realizadas com base nas análises das partituras, e há uma ação de interpretação nesse momento, mesmo que o processo seja interrompido, no caso das peças procrastinadas ou rejeitadas.

3.2.3 Subtema: texto-interpretação

A atividade coral, segundo Figueiredo (2006), proporciona a oportunidade de juntar duas artes, pois lida não somente com a música, mas com o texto também.

Cantar em coro tem, ainda, uma vantagem, a meu ver, toda especial: a oportunidade de lidar com um repertório que associa música com textos literários ou religiosos. Apenas membros da tribo coral ou cantores, de maneira geral, têm essa rara oportunidade de experimentar essa maravilhosa fusão de duas artes tão expressivas. Não podemos esquecer, aliás, que toda a música ocidental, até o final do século XVI, foi essencialmente vocal. (FIGUEIREDO, 2006, p. 4).

Brigante (2018), em seu artigo “Pedagogia da performance e o cantor”, traz um trecho da narrativa do cantor e pesquisador Zeller (2013) em que os cantores são diferenciados dos instrumentistas por apresentarem um texto.

Porque cantores apresentam um texto, plateias imediatamente os percebem diferentemente dos instrumentistas. Eles colocam os cantores na mesma categoria de outros que trabalham com texto e narrativa; cantores são incluídos aos atores,

professores, oradores e todos os outros “contadores de história”. Plateias podem ao mesmo tempo ter consciência da similaridade que cantores têm com instrumentistas enquanto “músicos”, mas eles ainda irão responder com um tipo diferente de expectativa ao cantor que tem texto e aos instrumentistas que não o tem. (ZELLER, 2013, p. 189 *apud* BRIGUENTE, 2018, p. 3).

A importância do texto se faz presente na interpretação, no extrair da partitura os elementos para a construção da imagem da obra. Segundo Figueiredo (2006), o estudo da obra deve iniciar pelo texto.

Todo estudo de uma partitura coral deveria começar pelo texto literário ou religioso. Não podemos esquecer que, na maior parte dos casos, o texto foi o ponto de partida para o próprio compositor, que o declamou para si, entendeu seu significado e sua eventual utilização. O regente, ao percorrer o mesmo caminho, partindo do texto, terá uma boa chance de vir a conhecer bem a obra. Percorrer tal caminho significa transcrever o texto literário à parte, traduzi-lo, quando em língua estrangeira, analisá-lo, investigar as nuances de pronúncia e declamá-lo para si, até vir a conhecê-lo tão bem, como se o objetivo fosse apenas esse. Aliás, muitos textos utilizados em obras são tão fascinantes, que até chegamos a esquecer do resto. (FIGUEIREDO, 2006, p. 18).

Pérez-González (2020), discorrendo a respeito da expressão do canto, faz referência à significação do texto.

Bom, expressão é o resultado de uma atitude que, no caso do canto, por exemplo, você tem um roteiro, que é o texto daquilo que você está cantando. Então, você tem aí a palavra importante dentro de uma frase, a frase importante dentro de uma canção. Então, você se põe a serviço da significação desse texto. Como esse texto te impressiona, como é que você reage a isso. Tudo isto faz parte, então, do ato de tornar expressivo, comovedor o teu jeito de cantar. Isso exige muito treinamento também. Lembre-se que um texto cantado já é uma interpretação do compositor. (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2020, p. 239).

Na citação acima, o autor afirma que “um texto cantado já é uma interpretação do compositor”, ou seja, esse texto, quando chega nas mãos do intérprete – neste caso, o regente – já foi trabalhado minuciosamente pelo compositor, que foi o primeiro a reagir a ele (o texto).

Referindo-se à interpretação da partitura, Figueiredo (2006, p. 18) relata que o importante está em “compreender como o compositor estruturou sua composição a partir do texto, tomando suas decisões”. Ou seja, há decisões a tomar, reações diferentes por cada intérprete, como exemplifica Pérez-Gonzalez (2020):

É muito interessante você ver, por exemplo, o mesmo texto, no caso de canções, por exemplo, que três compositores diferentes usam o mesmo texto e são reações totalmente diferentes. Vou te dar um exemplo - a canção “Azulão”, por exemplo, do Jayme Ovalle, do Camargo Guarnieri e do Radamés Gnattali, por exemplo, são três canções completamente diferentes, igualmente bonitas, igualmente expressivas. (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2020, p. 240).

O reagir ao texto passa primeiramente pelo compositor, segundo Fernandes (2021, p. 52): “Uma obra coral é uma proposta composicional na qual, a partir do texto, o compositor propõe o ritmo, andamento, diferentes frequências das vozes, dinâmica e expressão”. Depois, passa pelo regente, que após o seu trabalho de interpretação, dividirá com os seus coralistas, os quais, por sua vez e finalmente, compartilharão com o público. É o processo da reprodução musical que, segundo Kuehn (2012), engloba tanto a interpretação quanto a *performance*.

3.2.4 Subtema: estudo/análise da partitura

Após o estudo do texto, segue a análise musical da partitura e, segundo Kuehn (2012, p. 23), “para que se fale de ‘interpretação’, ‘reprodução’ ou de *performance* admitimos a existência de um texto ou partitura que permita que uma composição possa ser reproduzida musicalmente”. Nessa fase são levantados os elementos musicais como melodia, ritmo, harmonia, textura etc., informações precisas e valiosas que indicarão um caminho interpretativo. Esse processo da reprodução musical é chamado de interpretação, momento em que se extrai da partitura todas as informações. Lembro aqui o seu sentido de acordo com Kuehn:

“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura. Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o músico transforma ideias de maneira mais fiel em som, interpretando-as. Desse modo, “interpretar” está intimamente ligado à *compreensão* prévia da obra pelo músico-intérprete. (2012, p. 16).

E é a partir dessa compreensão prévia que, segundo Gabriel e Miguel (2014), a obra indica “caminhos que amadurecerão as decisões interpretativas”.

O Regente deve sempre partir da obra, da composição, para atingir seus objetivos. A obra indica as respostas, os caminhos que amadurecerão as decisões interpretativas e não o contrário. É preciso 'conversar' com a obra e ouvir o que ela diz. Respeitá-la e ao compositor é uma das obrigações intelectuais dos intérpretes e, ainda assim, há muita liberdade para a interpretação pessoal. (GABRIEL, MIGUEL, 2014, p. 48).

Essa “conversa” com a obra levanta dados de como foi realizada, estruturada e como deve funcionar, dando pistas ao intérprete de sua sonoridade. Segundo Picchi (2019),

o que a Análise Musical é, ou parece ser, talvez esteja, assim, estreitamente ligado à atribuição de significado à própria música. Isto quer dizer, em princípio, que analisar está para compreender como é feito, tanto quanto está para como funciona, como está estruturado, realizado, desenvolvido. (PICCHI, 2019, p. 59).

Ou seja, a análise permite o desvendar dessa partitura, que funciona como um “roteiro ou mapa”, conforme a visão de Kuehn:

Considerando-se a partitura musical uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar, por assim dizer, ao “tesouro” ou à “verdade” da obra, a interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas na partitura. (KUEHN, 2012, p. 12, grifo do autor).

Gabriel e Miguel (2014) definem análise:

Meios requeridos pelo compositor: linguagem, estruturas sonoras, aspectos rítmicos, melódicos, modais e/ou tonais (outros), compreensão do texto literário; ‘decomposição’ do texto musical para futura organização da interpretação. Compreensão detalhada da arquitetura musical. (GABRIEL; MIGUEL, 2014, p. 49).

Os autores acima acrescentam que junto com a análise musical “o processo que torna o regente um intérprete passa inevitavelmente pela obra, seu estilo e quem a compôs” (p. 49). Eles descrevem:

ABORDAGEM: Informações histórico-biográficas: autor, formação e/ou filiação estética, produção, aspectos biográficos relevantes, função da obra. Compreensão dos aspectos mais amplos que norteiam a obra. ESTILO: Estilo de ‘época’ e ‘estilo pessoal’. Compreensão do modo de ser da obra, de acordo com o contexto de sua gênese e de seu criador. (*Ibid.*, p. 49).

Essa ambientação histórico-biográfica aumentará as possibilidades de uma interpretação mais fiel à obra, permitindo maior credibilidade ao processo de reprodução musical. Gabriel (2018) descreve a respeito da musicologia:

Valorizar a informação musicológica na hora das decisões interpretativas. [Observação: As primeiras décadas do século XX viram surgir a Musicologia. A contribuição dos estudos, pesquisas e resultados propostos pela Musicologia afetaram irreversivelmente a *prática executiva*. Vem daí o surgimento de partituras com introdução musicológica (as chamadas ‘edições críticas’) trazendo informações que requerem uma leitura atenta por parte do regente]. (GABRIEL, 2018, p. 7, grifos do autor).

Kuehn também reconhece as contribuições da musicologia para as práticas interpretativas:

Da mesma forma, vários conceitos desenvolvidos por musicólogos transformam-se em ferramentas fundamentais para as decisões interpretativas. Através da plena interação entre as subáreas de música poderemos formar intérpretes com melhor embasamento teórico, além de teóricos preocupados em oferecer soluções práticas

para as mais diversas questões interpretativas. (AQUINO, 2003, p. 107 *apud* KUEHN, 2012, p. 09).

A análise musical exerce um papel de extrema importância pois, como cita Picchi (2019, p. 127), “sem qualquer análise, não há interpretação”. A análise, tanto musical quanto do texto, citado no subtema anterior, compõe a parte interpretativa do que Kuehn (2012) denomina de processo da reprodução musical.

3.2.5 Subtema: *performance*/interpretação/reprodução musical

É na *performance* que o coro se relaciona com o público, estabelecendo uma forma de comunicação. Gabriel (2018) descreve:

O concerto é uma forma de comunicação, seja estilística, seja de conteúdo. Deve-se ter consciência do tipo de contribuição intelectual que o estilo e o conteúdo proporcionam: se deseja oferecer alguns aspectos do homem e seu passado; se deseja oferecer uma ideia das transformações musicais dos povos; se deseja demonstrar certas fases da história da música; se deseja valorizar certas épocas do ano; se deseja valorizar certas formas musicais; se deseja vincular a atividade musical ao cenário sociopolítico-cultural, etc. (GABRIEL, 2018, p. 14).

Kruger (2018), citando Igayara e Ramos (1992), corrobora a ideia da comunicação com o público: “Há momentos onde todo esse trabalho é compartilhado com um público [...] sem as apresentações, o coro seria um processo incompleto, inacabado, pois perderia a dimensão de comunicação tão importante na criação artística”. (IGAYARA; RAMOS, 1992, p. 92 *apud* KRIGER, 2018, p. 174).

Assumpção (2003) cita o “partilhar a música” com o público, e acrescenta que é nesse momento que se completa a composição, “a expressão física da ideia do compositor”:

A *performance* [...] é uma maneira de partilhar a música com os outros, requer compreensão musical e uma tomada de decisões de como a música deve soar. É uma importante parte do processo criativo, a expressão física da ideia do compositor, aquilo que completa a composição. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 54-55).

Kruger (2018) e Assumpção (2003) compartilham a ideia de *performance* de Kuehn (2012) no “interagir com o público”. Este pontua ainda a “presença física no palco”.

Performance, portanto, em música, nos remete em primeiro lugar à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador. (KUEHN, 2012, p. 14, grifos do autor).

Picchi (2019, p. 124), concordando com a ideia acima, descreve que a *performance* “envolve a realização pública, isto é, o caminho da recepção do que se está performatizando para o outro”. Para o autor, “a performance é a execução interpretativa de controle da habilidade técnica individual somada ao entendimento verdadeiro do ponto de vista interpretativo textual no instante de sua realização pública” (*Ibid.*, p. 125).

Picchi (2019) constrói sua definição a partir da distinção que faz entre execução musical e interpretação, sendo que a primeira “envolve, naturalmente, o mecânico, o gesto físico, a maneira pela qual, através de instrumento ou voz, o músico realiza fisicamente o som proposto pela obra” (*Ibid.*, p. 124) e, a segunda, “indo além do meramente físico, mas, é claro, sem nunca dispensá-lo, tenta mostrar, desvelar, fazer reconhecer um entendimento do conteúdo musical da obra, ou seja, o que reside por trás das alturas e do esforço físico em fazê-las soar” (*Ibid.*, p. 124). Unindo as duas, execução musical e interpretação, ele chega na execução interpretativa (*performance*).

O autor ressalta ainda que a execução interpretativa é validada “através do suporte de uma análise musical bem fundamentada” (*Ibid.*, p. 126), pois esta, “tende a ser meio para um fim, ou seja, guia para decisões e justificativas para escolhas na execução interpretativa redundando numa performance” (*Ibid.*, p. 130).

Não vou me prolongar aqui, mas há um debate a respeito de *performances* imitativas, nas quais o músico intérprete realiza “o processo de continuidade de uma tradição ou conhecimento comum já realizado ou introjetado culturalmente (sic)” (*Ibid.*, p. 124).

O conceito de reprodução musical baseado em Adorno, que Kuehn (2012, p. 12) apresenta, corrobora essa ideia em que “o executante de uma obra musical é, além de intérprete, um ‘imitador’ (*Nachbildner*)”, dando base às *performances* imitativas. Mas esse mesmo conceito abrange outras premissas em que “a leitura de uma obra musical já é uma interpretação” e esta “implica certa liberdade, cujos limites ainda precisam ser definidos”. Kuehn (2012) continua:

É no momento da sua reprodução que a composição passa por um processo de “atualização”, cujo alcance ultrapassa em muito a noção de “interpretação”. Daí também a necessidade de se designar e delimitar com mais rigor os elementos do processo performativo da transformação de imagem em som. (KUEHN, 2012, p. 9).

O processo de “atualização” citado por Kuehn é corroborado por Fernandes, Kayama e Östengren (2006, p. 35), quando citam que no processo interpretativo há uma “re-criação da música coral”. É nesse momento que se destaca o papel da análise musical e das pesquisas

históricas que servirão de guia para decisões interpretativas mais fundamentadas e poderão ajudar a delimitar esse processo performativo.

Fernandes, Kayama e Östergren (2006) exemplificam alguns aspectos que devem ser investigados no processo interpretativo de uma obra.

A prática da música coral sofreu, ao longo da história, influências temporais, geográficas e próprias da individualidade dos vários compositores. Tais influências se refletem em uma série de aspectos que deveriam ser investigados no processo interpretativo de uma obra: a) em que circunstâncias e para que tipo de público a obra foi escrita; b) as possíveis condições acústicas das salas de concerto bem como o tipo e o tamanho dos grupos vocais e instrumentais para os quais a obra foi composta; c) o sistema e o padrão local de afinação; d) a “cor” ou qualidade sonora das vozes e dos instrumentos; e) as variações de métrica, fraseado, articulação e dinâmica; f) o significado do texto e as formas regionais de pronúncia deste texto. Direta ou indiretamente, todos esses aspectos exercem alguma influência sobre o resultado sonoro de uma obra na performance. Assim, a fim de desenvolver um trabalho coerente com questões estilísticas através da sonoridade, o regente precisa dar atenção à forma como esta se relaciona com cada um dos citados elementos. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 36).

A investigação dos aspectos relacionados acima “com base em um conhecimento estilístico sólido, construído a partir de fontes seguras de pesquisa” (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 36) concorda com Kuehn (2012, p. 10) quando diz que “a prática interpretativa é uma atividade transformadora que exige do músico-intérprete além de dedicação e responsabilidade também máxima compreensão e saber específico”.

Um outro aspecto é que é na *performance* que o coro mostra as suas habilidades técnico-musicais; é quando o grupo apresenta o resultado de um trabalho, nem sempre finalizado, algumas vezes em processo ainda, mas com certeza, é um marco. Assumpção (2003, p. 54) corrobora essa ideia: “A *performance* é uma oportunidade de aplicar as técnicas e habilidades do canto”. Ela acrescenta ainda que esse é um momento de avaliação, analisando resultados positivos e negativos, e pontua a importância da participação do aluno nesse processo.

A *performance* musical através do canto encoraja a percepção e a imaginação musical. Isso envolve julgamentos musicais - a habilidade de analisar se a técnica produziu resultados artísticos - e, em caso negativo, planejar os procedimentos corretivos. Estes julgamentos são, primeiramente, de responsabilidade do professor, mas podem ser realizados pelos alunos como uma forma de ampliar a experiência e o conhecimento. Para o aluno é importante perceber e analisar como a música soa. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 54-55)

Obviamente, o professor e o aluno presentes na citação acima seriam, no caso desta pesquisa, o regente e o coralista, respectivamente.

Fernandes (2009) ressalta a importância da sonoridade nesse momento especial para o coro pois, segundo o autor, o som perde em importância apenas para a obra musical em si:

A construção da sonoridade de um coro é fundamental para grupos corais que se dedicam à performance, já que ela, sendo o cartão de visita do coro, representa o caminho através do qual o coro levará a obra a seu público. Num concerto coral, depois da obra, o som do coro é o principal objeto de apreciação (FERNANDES, 2009, p. 451).

Fernandes, Kayama e Östergren (2006) apontam quatro agentes essenciais nesse processo interpretativo:

No âmbito da música coral, o processo interpretativo é um pouco mais complexo. Antes de comunicar a obra ao público, o regente-intérprete precisa comunicá-la aos seus cantores. Assim, na re-criação da música coral existem quatro agentes essenciais: compositor, regente (intérprete), cantores (executantes) e público. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 35).

Embora os autores acima citem quatro agentes nesse processo, é no momento da *performance* que o regente assume uma função fundamental, além de exercer mais de um papel.

Um dos poucos pontos comuns entre os grupos corais de natureza amadora é o fato de que o regente é o único profissional do grupo. Mesmo na atividade coral profissional, ele é a figura central de todo o processo interpretativo das obras do repertório de seu grupo. Embora o regente tenha que assumir uma série de outras funções, como as de pedagogo e preparador vocal, o foco de seu trabalho é, normalmente, a performance, através da qual ele exerce seus papéis de intérprete e executante. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 34).

Mesmo que o regente se desdobre em vários papéis, sempre haverá fatores relacionados ao resultado sonoro que não estarão sob sua batuta. Fernandes (2021) aborda essa situação:

É importante ressaltar, contudo, que sempre foi clara a constatação de haver vários fatores relacionados ao resultado sonoro final de um grupo coral na *performance*, dos quais o regente não tem controle, tais como o tipo de coro, a idade, a maturidade musical, a realidade sociocultural, a saúde geral dos cantores, o ambiente acústico dos ensaios e das *performances*, a frequência de ensaios por semana e o tempo de cada ensaio. Por se tratar de fatores variantes, não costumamos tratá-los em nossas pesquisas sobre a qualidade sonora de grupos corais. Normalmente, focamos-nos no que é técnico e pode ser treinado e aperfeiçoado. (FERNANDES, 2021, p. 56-57).

A *performance* e a interpretação se unem no momento da reprodução, onde todos os elementos se fundem, interagem entre si, concordando com o pensamento de Kuehn (2012):

Desse modo, restaura-se, por assim dizer, no momento da reprodução, uma espécie de campo agonal em que as forças musicais da composição (rítmicos, harmônicos, dinâmicos, elementos estruturais etc.) interagem com a materialidade corporal e

gestual da performance, do ambiente social e natural (acústico, por exemplo) do local da reprodução. (KUEHN, 2012, p. 15).

De acordo com a literatura estudada, o repertório é fonte riquíssima de elementos diversos para a atividade coral, pois é a partir dele que todo o trabalho será estruturado. Ele é parte importante no processo de ensaio e no desenvolvimento das habilidades técnicas e musicais dos coristas, além de promover o crescimento em outras áreas do conhecimento.

Dentre os critérios de escolha, deve-se levar em conta as características vocais e técnicas do grupo e, também, o desenvolvimento vocal através de um repertório desafiador.

O estudo do texto e análise musical, baseados na pesquisa musicológica, são fatores essenciais na ação de “desvendar” a partitura da qual surgirão caminhos que ajudarão nas escolhas interpretativas. Nessa fase interpretativa, o repertório representa o ponto de partida de todo o processo da reprodução musical apresentada por Kuehn (2012).

3.3 TEMA: A RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA VOCAL E REPERTÓRIO

Segundo a literatura selecionada, neste tema são apresentadas algumas dimensões que estão relacionadas diretamente ao assunto central da pesquisa, conectando os dois temas anteriores, técnica vocal e repertório. Os subtemas a seguir abordam a crítica à desvinculação entre técnica vocal e repertório, a emissão vocal a partir das exigências do repertório e como essa construção sonora é realizada. Enfatizam, também, o planejamento do trabalho vocal, a criação de exercícios vocais e a transferência de aprendizado, cada uma dessas dimensões realizando o seu objetivo, mas todas conectadas dentro do processo da reprodução musical (KUEHN, 2012).

3.3.1 Subtema: crítica à desvinculação entre técnica vocal e repertório

Assumpção (2003, p. 15, 87, 91) e Silva (2017, p. 22) apresentam críticas ao trabalho com canto coral que desvincula técnica vocal e repertório. Essas críticas ficam claras nos trechos abaixo nas seguintes dimensões:

Uma utilização mais ativa da técnica vocal seria de grande valia. Embora o professor realize exercícios no início do ensaio, pouco aproveita deles no momento da execução do repertório. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 91-92); vocalises [...] não são associados às especificidades do repertório [...] (*Ibid.*, p. 87); é preciso inseri-lo [trabalho vocal] dentro dos objetivos musicais do repertório [...] (*Ibid.*, p. 15).

As atividades de preparação vocal são normalmente realizadas no início do ensaio e, em muitos casos, não estão conectadas de forma evidente com a execução de obras do repertório dos grupos. Nestes casos, parece que a técnica vocal teria um fim em si mesma e que estaria garantindo, de alguma maneira, que fazer os exercícios propostos resultaria obrigatoriamente em desenvolvimento vocal dos que participam da atividade. (SILVA, 2017, p. 22).

De acordo com os autores, falta uma associação entre os exercícios vocais utilizados e o repertório. Alguns regentes aplicam os exercícios vocais no momento inicial para um aquecimento vocal do grupo, mas sem nenhuma relação com o repertório que vão trabalhar.

Para Prueter (2010, p. 52), “A técnica precisa servir o repertório. A técnica somente pela sua execução esmerada, se não aplicada ao repertório, não há razão de fazer parte do ensaio”.

Como citado anteriormente, no subtema “a técnica vocal exercendo diferentes funções”, nem sempre a técnica vocal estará vinculada a um repertório determinado, por exemplo, quando se está construindo o alicerce das habilidades vocais, ensinando os fundamentos básicos aos cantores. Mas quando o coro já está na fase de cantar repertórios diversificados, é importante que o regente trabalhe os elementos da técnica vocal juntamente com os aspectos estilísticos em cada obra. Acredito que não haja uma linha divisória impondo limites nessas etapas, mas as ações vão se mesclando conforme a necessidade e o desenvolvimento vocal do coro.

3.3.2 Subtema: emissão vocal e características específicas do repertório

Figueiredo (2006) aponta outra dimensão sobre a relação técnica vocal e repertório: a emissão vocal. Para o autor,

[...] é necessário enfatizar que a sonoridade de um coro, ou melhor dizendo, o tipo de emissão vocal utilizado, tem uma relação direta com o tipo de repertório a ser executado e, muito importante, com aquilo que se pretende exprimir com o repertório. (FIGUEIREDO, 2006, p. 11).

Esse tipo de emissão vocal está relacionado com um determinado repertório, que por sua vez exige o uso de uma técnica vocal coral específica. Fernandes (2009) exemplifica essa relação:

Embora um regente coral não deva exigir de seu grupo uma sonoridade pré-concebida – “ideal” – que seja incompatível com as habilidades técnicas de tal grupo, é preciso abordar cada composição com um conhecimento de seu estilo musical e da técnica vocal mais eficiente para sua execução. Por questões de transparência e clareza de articulação, um moteto renascentista ou um madrigal, assim como as obras dos

períodos Barroco e Clássico, requerem uma produção vocal que resulte em um som mais leve, claro, brilhante, com um vibrato naturalmente reduzido. Diferentemente, o repertório coral composto desde Schubert até o presente requer uma produção vocal capaz de produzir um amplo espectro de “cores sonoras” – do som mais leve e brilhante ao mais vigoroso, pesado, ou até mesmo escuro – muitas vezes utilizados na execução de uma mesma peça. (FERNANDES, 2009, p. 8, 9).

Miguel (2016) corrobora essa ideia:

As características estilísticas de cada repertório, podem ser percebidas na forma, textura, harmonia, ritmo e ethos e, no caso da música vocal, é distinguido, ainda, pela maneira como a voz é empregada. Para a realização de diferentes repertórios é preciso técnica vocal. No caso do trabalho vocal, busca-se estratégias que possibilitem, ao intérprete, uma execução vocal em acordo com os parâmetros estilísticos distinguidos e ordenados pelo compositor, por um período, por uma região geográfica, por uma sociedade ou de acordo com o papel que a expressão musical tem em seu contexto social. Por meio da técnica o cantor terá ferramentas para produzir a sonoridade vocal mais adequada para a peça musical [...]. (MIGUEL, 2016, p. 96).

Figueiredo (2006) acrescenta que “é preciso estarmos abertos para a possibilidade de um mesmo coro vir a utilizar emissões diferentes para obras diferentes. Ponto polêmico”. (FIGUEIREDO, 2006, p. 11).

A menção do autor de que “é preciso estarmos abertos para a possibilidade” se deve ao fato de haver uma certa rejeição ou mesmo uma dúvida a respeito desse tema. Na sequência, ele diz ser um “ponto polêmico”. Embora Figueiredo (2006) não continue discutindo esse assunto, a sua citação infere que há pessoas ou grupos que pensam diferente, ou seja, há uma dúvida ou mesmo uma discordância da “possibilidade de um mesmo coro vir a utilizar emissões diferentes para obras diferentes”.

Fernandes (2009), a partir da pesquisa e experiência relatada em sua tese “O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros”, alega ser possível um coro amador adquirir a habilidade para a variação sonora de acordo com as exigências estilísticas, embora, acrescenta o autor, seja considerada uma “ferramenta de luxo”.

No âmbito da prática coral amadora a variação da sonoridade em função das exigências estilísticas pode ser considerada como uma habilidade à parte, praticamente uma ferramenta de luxo. Ela pode ser atingida sim e deve ser buscada como um objetivo constante. Contudo, tal habilidade só será adquirida com base em uma sonoridade padrão e a partir de um grande conhecimento técnico-estilístico a ser oferecido aos cantores [...]. (FERNANDES, 2009, p. 452).

Segundo Fernandes, Kayama e Östergren (2006), essa variação sonora pode ser trabalhada através da técnica vocal, desenvolvendo determinadas habilidades nos cantores:

Neste trabalho, que se inicia pela técnica vocal, será necessário conscientizar os cantores a respeito de uma produção vocal adequada e saudável; orientá-los no desenvolvimento da habilidade de “transitar” de um registro vocal para outro sem que haja perda da qualidade sonora; ensiná-los a respeito da produção dos sons vocálicos e da articulação consonantal; e, ainda, oferecer-lhes esclarecimentos sobre os diferentes timbres vocais e o uso apropriado do vibrato. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 49).

A emissão vocal pode, sim, estar relacionada às características específicas do repertório, sendo necessário um trabalho objetivo, minucioso e persistente e que exige grande conhecimento técnico-estilístico por parte do regente, pois como citado anteriormente, essa variação sonora é considerada uma “ferramenta de luxo” (FERNANDES, 2009, p. 452), ou seja, não é comum um coro apresentar tal variação timbrística, pois geralmente, só mostra a execução básica. E, em se tratando de coral amador, a construção sonora passará primeiro por uma formação fundamental e, só então, para um trabalho mais específico, pois além de demandar um tempo precioso e um programa de trabalho vocal detalhado, exigirá do regente muito conhecimento técnico. Encontra-se aqui, portanto, a resposta à questão: A técnica vocal pode contribuir na construção da sonoridade do repertório escolhido? De que maneira? Segundo os autores citados acima, a resposta é positiva, pois a técnica vocal contribui para a construção da sonoridade do repertório na medida em que ajuda a construir uma emissão vocal que se aproxime das exigências estilísticas próprias de cada obra. O próximo subtema descreve com mais detalhes como isso ocorre.

3.3.3 Subtema: o manuseio do trato vocal para a construção da sonoridade

No subtema anterior, foi relatada a utilização de sonoridades diferentes atendendo às especificidades de cada repertório. Essa habilidade é possível através do manuseio do trato vocal. Segundo Miguel (2016, p. 93), “o trato vocal (conjunto de cavidades laríngea, faríngea, bucal e nasal que formam a estrutura ressoadora da voz) é manipulado com vistas à sonoridade considerada ideal para os diferentes estilos”.

Hauck-Silva também cita esses “ajustes” quando se refere à percepção do timbre vocal.

[...] O timbre vocal pode ser determinado por ajustes musculares, pelo formato das cavidades de ressonância e também pela movimentação dos articuladores; assim, a percepção do timbre vocal por meio da audição, da sensação muscular e da sensibilidade vibracional possibilita analisar esta propriedade sonora através de três perspectivas diferentes. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 57).

Fernandes (2021) relata acerca dos ajustes do trato vocal através das alterações na forma dos formantes.

No trato vocal, as ressonâncias são chamadas de formantes. Modificando os formantes do trato vocal por meio de alterações em sua forma, pode-se modelar o som básico gerado na glote, em uma rica paleta de timbres sonoros. Tais alterações na postura do trato vocal explica as diferentes qualidades vocais produzidas por uma única voz. O cantor pode aprender a ajustar seu trato vocal de forma a “alinhar” e “afinar” os formantes e, por meio disso, amplificar certas porções do espectro vocal, dar à voz a “cor” sonora desejada, administrar a modificação das vogais e “direcionar” e “projetar” a voz. (FERNANDES, 2021, p. 62-63).

Nascimento (2016) explica o mesmo processo utilizando termos diferentes: “modelagem do som” através da “configuração desse filtro”.

Portanto, para o cantor poder emitir um som específico dentro da estética de um estilo desejado, ele terá que aprender a “modelar” esse som, usando os vários articuladores do trato vocal que constituem o filtro. A maneira como o cantor “configurar” esse filtro, irá modelar o som para se chegar a um produto final, o tipo de som desejado de acordo com o repertório escolhido. (NASCIMENTO, 2016, p. 19).

Segundo Fernandes (2009), através de um trabalho técnico vocal o coro pode adquirir essa habilidade.

Conhecendo a pedagogia vocal, os regentes corais podem trabalhar efetivamente para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, facilitando a tarefa de interpretação de repertórios diversificados. Com uma técnica vocal eficaz, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de “cores sonoras”; desenvolver um amplo espectro de dinâmicas; e adquirir a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza. (FERNANDES, 2009, p. 197).

A possibilidade de variação sonora devido às exigências das diferentes obras corais é realizada através desses ajustes no trato vocal. Segundo os autores citados acima, é possível um coro conseguir realizar tal variedade timbrística atendendo à diversidade estilística do repertório coral e, portanto, o regente deve estar apto para orientar, ensinar e conduzir o grupo nesse aprendizado sonoro. Essa etapa da construção sonora, compondo a reprodução musical (Kuehn, 2012), é baseada nas escolhas estilísticas a partir de uma interpretação (da partitura) consciente.

3.3.4 Subtema: exercícios técnico-vocais a partir do repertório e/ou criação

Para suprir os desafios encontrados nas obras musicais, o regente pode elaborar exercícios técnico-vocais baseados no repertório trabalhado ou mesmo criar exercícios para as dificuldades específicas do coro, conforme relata Hauck-Silva (2012):

Em algumas situações, deseja-se trabalhar vocalmente aspectos do repertório que está sendo realizado ou dificuldades específicas do coro, para os quais não se encontra um exercício pronto. [...] Os exercícios criados para trabalhar o repertório ou as dificuldades do coro costumam trazer bons resultados, que se refletem no momento do ensaio da peça em questão ou mesmo durante todo o ensaio. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 149).

Miguel (2016) explica a necessidade da construção de vocalizes utilizando o próprio material das peças e, também, a composição de vocalizes para o grupo.

Para a seleção e aplicação dos vocalizes, sobretudo no contexto coral é preciso considerar os seguintes aspectos: [...] 3) Construir vocalizes utilizando material das peças que serão ensaiadas com vistas ao desenvolvimento técnico vocal do grupo, além de trabalhar aspectos relacionados ao treinamento auditivo, senso rítmico. Em muitos casos, o regente e/ou preparador vocal deverá compor os vocalizes para o seu grupo, pois os exercícios existentes poderão não atender as necessidades vocais dos coristas para realização de determinado repertório. (MIGUEL, 2016, p. 94).

Um dos objetivos da pesquisa de Silva (2017, p. 10) foi “observar estratégias de preparação vocal que regentes selecionados utilizam em ensaios de coros amadores”. Abaixo, ele relata dois desses coros utilizando trechos do repertório como material de técnica vocal.

Os corais 1 e 3 mostraram exemplos práticos de como o repertório poderia fazer parte da preparação vocal. A técnica vocal destes grupos parte de trechos do repertório, mostrando que existe a possibilidade de aproximação de conteúdos, evitando a fragmentação, ou seja, um está a serviço do outro em equilíbrio. (SILVA, 2017, p. 139).

Utilizando trechos de obras musicais, Fernandes (2009), em sua tese, descreve um dos exercícios utilizados:

Neste trabalho, orientávamos os cantores a cantar uma obra ou pequenos trechos de uma obra no texto original (fig. 22 e 23) e, em seguida com o som da consoante [N] (fig. 24) para estabelecer a sensação de “máscara” e com o som das vogais [i e A o] (fig. 25). Num terceiro momento, misturávamos duas dessas vogais ao longo do mesmo trecho (fig. 26). Feito este trabalho, os cantores cantavam somente as vogais do texto (fig. 27) e, por fim, voltavam ao texto todo mantendo a sonoridade trabalhada. (FERNANDES, 2009, p. 321).

De acordo com os autores, os exercícios vocais podem ser retirados do próprio repertório ou até mesmo criados conforme a necessidade do grupo e exigência das obras. Esta etapa também faz parte da construção sonora.

3.3.5 Subtema: o planejamento do trabalho vocal

Alguns autores defendem a realização de um planejamento do trabalho vocal a ser realizado nos ensaios. Os exercícios de aquecimento, técnica vocal e os aspectos estilísticos devem ser planejados de acordo com as exigências do repertório trabalhado e as necessidades musicais do grupo.

Miguel (2016) propõe uma rotina semanal de exercícios que propiciem um aprimoramento no som coletivo:

Planejo semanalmente [...] uma rotina de aquecimento e técnica vocal para cada ensaio que propicie um desenvolvimento vocal e musical dos cantores cujos resultados desse aprimoramento possam ser audíveis no som coletivo do repertório ensaiado. (MIGUEL, 2016, p. 85).

Hauck-Silva (2012) relata que as características e dificuldades vocais do coro são objeto de planejamento na preparação dos exercícios vocais:

Nas atividades corais, essa interação [entre as disciplinas de Regência e Canto Coral e as disciplinas de Canto e Pedagogia Vocal] acontece nas aulas e nos ensaios, em discussões sobre as características e as dificuldades vocais do coro, sobre a função de exercícios vocais e no planejamento e na realização da preparação vocal. (HAUCK-SILVA, 2012, p. 40).

Falcão e Igayara-Souza (2018) relatam como resolveram questões relacionadas à preparação vocal e o repertório em coros amadores por meio de planejamento:

Inicialmente o trabalho de preparação vocal foi feito sem ligação com o repertório. Embora o coro tivesse um retorno satisfatório no tempo destinado à preparação vocal, essa qualidade vocal não se manifestava no repertório. Como resolver questões de técnica vocal com coros amadores em 30 minutos? Quais questões escolher? Como abordar de forma que o coro fizesse a ligação entre o exercício proposto na preparação vocal e a postura vocal adequada para cada obra do repertório? Algumas semanas depois foi possível perceber que o relatório de avaliação poderia ser uma importante ferramenta para avaliar o trabalho de preparação vocal e nortear o planejamento do próximo encontro. Essas informações lidas e tratadas abriram possibilidades para a escolha dos exercícios de respiração, ressonância, articulação e *vocalise*, de acordo com a demanda presente no relatório tornando o trabalho de preparação vocal planejado e, portanto, mais eficaz. (FALCÃO; IGAYARA-SOUZA, 2018, p. 339).

Em resposta às suas questões, as autoras descrevem que o relatório de avaliação se tornou uma ferramenta importante para nortear o planejamento do trabalho vocal.

Fernandes (2009, p. 204), abordando o aprendizado dos cantores, pontua “a necessidade de se desenvolver um programa de trabalho sistemático nos ensaios para que os cantores aprendam a lidar com as questões técnicas e aplicá-las ao repertório”. Esse autor ainda menciona a necessidade de se ter “metas e método”:

Para que o regente não se perca neste trabalho de preparo vocal e, ainda, desperdice tempo trabalhando aspectos menos relevantes para o seu trabalho como um todo, ele deve fazer um levantamento de metas técnicas a serem atingidas e organizar um método a ser seguido plena e disciplinadamente. (FERNANDES, 2009, p. 452).

Miguel explana o tempo ideal dentro do ensaio usado para o aquecimento e a técnica vocal, indicando a necessidade de planejamento.

O tempo de aquecimento e técnica vocal deve ser pensado em função do repertório, da duração do ensaio, da frequência de ensaio, o horário em que acontece o ensaio, das necessidades vocais dos cantores, o nível técnico-vocal dos cantores. Por exemplo, com relação a duração do ensaio de coros no Brasil, se um coro amador ou semiprofissional tem um ensaio de duração de 03 horas, o aquecimento e a técnica vocal poderá ser realizado num tempo médio de 30 min. O mesmo tempo, obviamente, não poderá ser aplicado para um coro de empresa no Brasil, que em geral, tem ensaios com duração de 01 hora a 01 h 30 min. Nesse caso o tempo de aquecimento e técnica vocal poderá ser de 05 a 15 min. (MIGUEL, 2016, p. 87).

Todos os autores acima citados concordam acerca da importância de um planejamento do trabalho vocal. Miguel (2019, p. 6) acrescenta que “não se deve fazer qualquer exercício sem conhecer seus fundamentos e sem ter definido o que se pretende com ele”. Falcão e Igayara-Souza (2018, p. 340) observam que “o planejamento da preparação vocal aproximou a técnica vocal e o repertório, possibilitando manter esse constante diálogo”. Ou seja, o planejamento é uma ferramenta que auxilia no cumprimento das metas para se alcançar os objetivos propostos, ajudando no desenvolvimento das habilidades vocais e sua aplicação ao repertório.

3.3.6 Subtema: o aprendizado técnico em uma obra é transferido para o repertório

O fato de um aspecto técnico aprendido ser transferido para as demais obras do repertório é citado por alguns autores. Entre eles está Assumpção (2012):

Em nosso contexto, como a experiência do Canto Coral pode levar à transferência do que se aprende em uma peça para outras, ou do que se aprende na disciplina para outras áreas de atuação? Se a transferência for cultivada, o conhecimento pode ser válido. Ensaiar um repertório questionando formas de solucionar problemas técnicos e musicais (afinação, por exemplo) auxilia na identificação dos “princípios gerais que podem ligar e sublinhar os fenômenos individuais”. Um exemplo é a constatação de que determinados intervalos ou notas de passagem de um registro para outro dificultam uma boa afinação. Quando o aluno compreende isso, obtém uma certa autonomia para resolver suas dificuldades. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 56-57).

Segundo a autora, quando o aluno é capaz de fazer essa transferência, o conhecimento é validado e constata-se que houve compreensão por parte do aluno, o que gera “uma certa autonomia para resolver suas dificuldades” em outras obras do repertório. Silva (2017) descreve aspecto semelhante em um relato feito por um dos regentes pesquisados em seu trabalho:

Se eles estão conseguindo cantar determinado repertório com tranquilidade, eu vou dando uma margem, eu chamo de “lastro”, né? [...] Então, no momento que eu precisar, conforme eu vou agregando o repertório, estas situações não serão vistas como desafios, pois os cantores já têm certa base para isto. (Regente 2 – Entrevista *apud* SILVA, 2017, p. 112).

Os cantores vão adquirindo uma “certa base”, um “lastro” como diz o regente acima, e vão transferindo esse conhecimento para as demais obras. Silva (2012) continua:

[...] Para este regente, a técnica vocal tem que preparar o cantor para além do repertório do momento para que, caso sejam incorporados novos repertórios no grupo que exijam outras ações vocais, os cantores estejam devidamente preparados para uma realização satisfatória deste repertório. (SILVA, 2017, p. 112).

Figueiredo (2006) acentua que o trabalho realizado em uma obra se reflete nas demais.

O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico, ou das alturas, melódica ou harmonicamente. Não se trata, apenas, de resolver apenas pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. (FIGUEIREDO, 2006, p. 17-18).

Reis e Chevitarese (2018) relatam que

A dificuldade de leitura da partitura vai se extinguindo devido ao desenvolvimento que esse cantor já obteve através de experiências anteriores. O acúmulo dessas experiências é registrado na memória do coralista e é utilizado para a aprendizagem de obras novas sempre que necessário. (REIS; CHEVITARESE, 2018, p. 64).

Embora as autoras estejam se referindo ao aspecto da leitura da partitura, acredito que o princípio permanece em relação à técnica vocal, pois o cantor vai registrando as informações e acumulando as experiências que serão utilizadas no aprendizado de outras obras.

Concluo, então, que segundo os autores acima, os elementos trabalhados em cada obra musical vão sendo internalizados pelos cantores e reutilizados em outras obras do repertório, compartilhando e amadurecendo esse conhecimento.

3.4 RESULTADOS ALCANÇADOS

Na literatura pesquisada, mapeei os temas e subtemas expostos e analisados neste capítulo. Os 30 textos selecionados cobrem 18 anos de produção de 27 autores dedicados à prática e à investigação vinculadas ao canto coral e/ou à prática interpretativa. Trata-se de resultados de pesquisas de pós-graduação, comunicações em congressos e artigos em periódicos

relevantes na área de música no Brasil. Portanto, considero que essa seleção traz um recorte significativo da produção vinculada ao canto coral e os resultados alcançados por esta pesquisa, expressivos de uma comunidade de estudiosos.

Os resultados alcançados sobre o que trazem esses autores acerca da relação entre técnica vocal e repertório no contexto da atividade coral amadora indicam que, na construção de um trabalho vocal, a técnica vocal não deve estar desvinculada do repertório, pois é ferramenta essencial na construção da sonoridade do grupo. Esta expressão sonora é resultado do manuseio do trato vocal que atua diretamente na emissão requerida por determinados repertórios. Para que se alcance sucesso nos objetivos propostos, é necessário fazer um planejamento do trabalho vocal para o desenvolvimento dos coralistas e, conseqüentemente, da sonoridade do grupo coral, tendo sempre em mente que o aprendizado técnico em uma determinada obra é transferido para todo o repertório. E, na ausência de exercícios específicos, o regente ou o preparador vocal tem a responsabilidade de construí-los a partir do próprio repertório ou criá-los conforme a necessidade do grupo.

Todas as dimensões descritas acima, embora tenham um valor significativo separadamente, só revelam importância quando, integradas, apontam para a *performance*. Exemplificando: qual é a relevância de se fazer um planejamento para a construção de uma emissão vocal vinculada a um repertório específico que é realizada através do manuseio do trato vocal? Ou seja, todo esse processo visa à preparação do coro para alcançar sucesso na *performance*.

O que leva à constatação de que a relação técnica vocal e repertório, em suas várias dimensões, se apoia na visão de Kuehn (2012), na qual cada elemento da interpretação participa dessa estrutura, dirigindo-se para o momento da *performance* (palco), onde a reprodução atinge o ápice do seu objetivo, a reprodução sonora.

Com a intenção de trazer para a prática esse estudo bibliográfico, o próximo capítulo relata a preparação de uma obra coral e sua relação com os resultados desta investigação.

4 RELATO DA PREPARAÇÃO DE UMA PEÇA CORAL BASEADO NA RELAÇÃO TÉCNICA VOCAL - REPERTÓRIO

Este capítulo apresenta um relato da preparação que fiz como regente de uma obra coral e a relação dessa preparação com os resultados da pesquisa. Isso ocorreu durante os ensaios do Coro Feminino da Igreja Batista da Liberdade em São Paulo, na preparação da peça “De joelhos”, da compositora brasileira Stella Junia⁸, no final de 2021. O objetivo deste relato é apresentar de modo mais prático os resultados desta investigação.

4.1 RELATO DA PREPARAÇÃO DE UMA PEÇA CORAL

O Coro Feminino foi formado nos anos 1990 e contava com aproximadamente 40 coralistas. Nem todas as cantoras estavam no grupo desde a organização do coro. A maioria entrou depois, ao longo dos anos. A faixa etária atual das coralistas varia de 50 a 85 anos. O coro permaneceu sem atividades durante a maior parte da pandemia pelo Coronavírus (2020-2021), realizando apenas uma canção na forma virtual, ou popularmente chamado de “coro virtual”. Dessa forma, a tela do computador é dividida em várias janelas onde cada participante aparece (modo bem divulgado e utilizado entre os coros durante esse período pandêmico). O coro retornou aos ensaios presenciais no mês de setembro de 2021, com um total de 15 participantes, com o objetivo de preparar o repertório natalino daquele ano. Realizamos ensaios uma vez por semana observando o protocolo sanitário, ou seja, o uso de máscaras e de álcool em gel, mantendo a distância numa sala ampla e com cada coralista portando o seu material individual de ensaio (partituras e pasta). Embora estejam habituadas com o uso de partituras, as coralistas não possuem uma formação musical. Algumas coralistas participam também de outros coros da igreja como o Camerata e o Coro Liber.

Escolhi relatar a preparação da peça “De Joelhos”, da compositora Stella Junia, por fazer parte do repertório que trabalhei com o Coro Feminino para as celebrações do Natal deste ano de 2021 e por trazer uma proposta diferente de sonoridade. Trata-se de uma peça sacra brasileira escrita no séc. XX.

“De joelhos” é uma peça natalina cujo texto nos convida a uma atitude de adoração diante do nascimento do menino Jesus. Segue o texto na íntegra:

⁸ Stella Junia Guimarães Ribeiro, pianista, compositora e arranjadora, com várias publicações de livros com arranjos e composições para piano e para coro. Doutora em Música pela UFRJ (2021), professora do departamento de instrumentos de teclado da Escola de Música da UFRJ.

De joelhos nós vamos falar,
 De joelhos nós vamos cantar
 Cristo nasceu em Belém
 Cristo nasceu pra ser nosso bem
 O Rei menino já nasceu.
 (repetição do texto acima)
 De joelhos, (3x)

O texto é apresentado, primeiramente, sobre uma melodia em uníssono (figura 1) e, na sua repetição, apresenta um *divisi* a três vozes iguais (figura 2). O piano realiza um acompanhamento simples que dá suporte harmônico às vozes (figura 3).

Figura 1 - melodia em uníssono



Figura 2 - *divisi* a três vozes iguais

Figura 3 - acompanhamento ao piano

Baseada no texto com sua mensagem simples e singela e nas características melódicas e harmônicas, optei por uma sonoridade mais leve e frontal em que o texto ficasse mais claro.

Todos os ensaios foram iniciados com um momento de alongamento corporal e exercícios de respiração. A esse momento seguiu-se o aquecimento vocal.

Após trabalhar o /br/ (figura 4) e o /v/ (figura 5) em graus conjuntos no aquecimento, utilizei um exercício ainda em graus conjuntos com a consoante /n/ seguida das vogais (figura 6), pois, segundo Miguel (2016), essa ressonância deixa a voz mais leve e clara.

Ressonância do “n”, a ponta da língua atrás dos dentes superiores como preparando para falar a palavra “navio”. Este tipo de ressonância deixa a voz mais leve e clara e é recomendada para o repertório renascentista, barroco ou de música popular, sobretudo aquele que se utiliza de uma emissão vocal mais aproximada da fala. A clareza da voz, neste tipo ressonantal, se dá em função da projeção do som se concentrar na face superior. Nas regiões mais agudas, recomendo que esse modo de ressonância seja combinado com o “M”, para que haja mais espaço no trato vocal e o som não saia estridente ou apertado/esganiçado. (MIGUEL, 2016, p. 93).

Fernandes (2021) também utiliza o /n/ para gerar maior clareza e brilho:

A utilização do /n/, no lugar do /m/, gerará maior clareza e brilho para o som, sendo adequada aos coros que buscam um som mais claro. A utilização do /v/ e do /z/ também pode ser bastante útil. Além da consoante, a vogal pode ser mudada. Se a busca é por uma ressonância mais clara e leve, deve-se usar vogais frontais. (FERNANDES, 2021, p. 64).

Figura 4 - exercício em /br/



Figura 5 - exercício em /v/



Figura 6 - exercício em /n/



Dando sequência a esse aquecimento, utilizei vocalizes contendo arpejos (figuras 7, 8 e 9), ou seja, o uso de intervalos um pouco mais amplos, e o aumento da extensão, trabalhando uma maior flexibilidade na voz e também, uma melhor passagem dos registros.

Figura 7 - exercícios com arpejo



Figura 8 - exercícios com arpejo



Figura 9 - exercícios com arpejo



A vogal /i/ foi utilizada para o desenvolvimento de uma sensação mais frontal da voz, pois, segundo Martinez (2000, p. 186), “usa-se a vogal ‘i’ pura, explodindo a sonoridade a partir da consoante ‘v’, com o objetivo de buscar, na vogal ‘i’, o foco para a voz, sempre imaginando um ponto entre os olhos” e também “propiciar brilho à voz”. Miguel (2020) descreve essa característica da vogal /i/ enquanto explica a constituição sonora de cada vogal.

Isto é, cada vogal utiliza sua constituição sonora própria ao ser gerada em conexão com as diferentes partes do sistema respiratório. A vogal /u/ tem uma sonoridade mais escura, uma vez que essa é propiciada pela ativação da parte inferior do abdome; a vogal “o” traz um som não tão escuro quanto a anterior, porque ocorre o despertar do meio da caixa torácica; a vogal “a” possui um som mais aberto uma vez que ativa a região do peito; o “e” tem um som mais claro e brilhante, em função da constrição da faringe e o “i” tem a sonoridade mais brilhante em comparação a todas as vogais antes citadas, pois é fundada pela ativação de uma ressonância alta, centrada na voz de cabeça. (MIGUEL, 2020, p. 7).

Também percebi que a melodia da obra trazia saltos de quintas descendentes (figura 10) nas palavras “Cristo” e “nasceu” e que não eram de fácil realização, carecendo de um trabalho mais aplicado, pois poderiam influenciar na afinação do grupo. Segundo Prueter (2010, p. 37), a incerteza quanto à entoação de intervalos e a presença de intervalos descendentes são alguns dos motivos que influenciam na afinação.

Figura 10 - intervalo de 5ª descendente



Cris-to nas - ceu em Be -

Por isso, em alguns ensaios usei exercícios com saltos de quintas descendentes (figura 11), subindo e descendo de $\frac{1}{2}$ em $\frac{1}{2}$ tom.

Figura 11 - exercícios com 5ª descendente



descendente para as vozes de *mezzo* (6ª M) e de contralto (6ª m) (figura 12), então acrescentei também esse intervalo (6ª) nos vocalizes (figura 13).

Figura 12 - intervalos de 6ª (*mezzo* e contralto)



Figura 13 - exercícios incluindo os intervalos de 6ª



Segundo Miguel (2016) e Gaborim (2015), após o aquecimento em graus conjuntos, quando a voz já está mais flexível, é possível acrescentar saltos e outros desenhos melódicos que exigem mais esforço da voz e que o repertório exija.

Os vocalizes têm a função de auxiliar no processo do aquecimento vocal, dando continuidade às fases anteriormente descritas, por meio de exercícios vocais com diferentes fonemas e/ou algum excerto do texto da obra a ser ensaiada, que possam contribuir na minimização dos esforços desnecessários e possibilitar flexibilidade vocal. Sugere-se que sejam feitos inicialmente em graus conjuntos ascendentes e descendentes na região central da voz, deixando os extremos graves e agudos da tessitura para o momento em que a voz estiver suficientemente aquecida. À medida que a voz estiver melhor preparada, outros desenhos melódicos com saltos e arpejos podem ser feitos, à medida da necessidade dos cantores para a realização do repertório. (MIGUEL, 2016, p. 94).

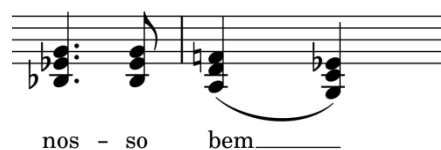
A preparação vocal também pode incorporar elementos musicais encontrados no repertório (como saltos, escalas, arpejos, ritmos mais complexos, notas mais longas), com exercícios direcionados, facilitando a interpretação de uma peça ou trecho musical. (GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 263).

Outra parte importante foi a realização de exercícios harmônicos. Um pequeno trecho extraído da própria peça, nos compassos 39-40 e 41-42 (figura 14 e 15, respectivamente), foi utilizado como exercício. Após o aprendizado e junção das linhas melódicas, esses trechos foram realizados em algumas tonalidades próximas, com o intuito de tornar a ação mais natural, ou seja, propiciar uma assimilação tanto por parte do ouvido quanto dos músculos envolvidos no canto.

Figura 14 - trecho usado como exercício



Figura 15 - trecho usado como exercício



As palavras “Belém” [be'lē:ɪ] e “bem” [bē:ɪ] apresentam a junção da vogal /e/ com a consoante /m/ deixando a sonoridade um pouco anasalada. Na verdade, esse som aqui no Brasil soa como [ẽ:ɪ] pois não pronunciamos o /m/ puro, e ainda, acrescentamos um /i/, então, temos uma sonoridade bem nasal. No texto, essas sílabas “lém” e “bem” são finais de frases (figuras 16 e 17), que além de terem um tempo maior de duração (4 e 2 tempos, respectivamente) apresentam um deslocamento melódico.

Figura 16 - sílaba “lém” no final da frase



Figura 17 - sílaba “bem” (idem)



Trabalhei com o coro a consciência de se fazer uma emissão mais vertical, deslocando a ressonância mais para cima da cabeça, pensando na região da testa e dos olhos, tirando do nariz. Os exercícios com /n/ ajudaram nessa questão. Miller (2019) explica essa sensação sentida mais acima, na região chamada “máscara”⁹:

Enquanto a sensação do [m] é mais diretamente localizada nos lábios e na área dos seios nasais, a sensação do [n] é mais alta, na região do maxilar superior e dos seios maxilares. Esta sensação tem importantes ramificações para o canto; a sensação bucal diminui, e uma sensação maior é sentida na região que os cantores chamam de *máscara*. (MILLER, 2019, p. 141, grifo do autor).

⁹ Essa sugestão de cantar com a "voz na máscara" tende a criar, em muitos cantores (mas não em todos), uma configuração acústica-espacial do trato vocal, proporcionando certa expansão da região faríngea, o levantamento do palato mole e o rebaixamento da laringe. Embora, ao "cantar na máscara" muitos cantores experimentem uma sensação de abertura na região dos zigomáticos, seu movimento não é suficiente para que haja algum ganho acústico. O que ocorre é uma resposta reflexiva do aparelho vocal. Quando se pensa em cantar atrás dos zigomáticos a laringe desce um pouco, expandindo o trato vocal. Há, de fato, sensações físicas de frontalidade, contudo, o que de fato acontece é algo mais amplo que envolve uma expansão do trato vocal, conforme mencionado. Historicamente, o estímulo a tal sensação parece ter resultados eficientes na criação de uma sonoridade adequada para a música de concerto e para a ópera (canto sem microfone). Simplesmente ensinar os cantores a descer a laringe é uma atitude pouco eficaz pedagogicamente falando porque tende a criar tensões na base da língua. (Explicação feita pelo Prof. Dr. Angelo Fernandes na Banca de Defesa dessa Dissertação em 26/08/2022).

Pinho (2019) também explica a sensação desse direcionamento para um nível superior da face.

Produzir um *humming* prolongado, posicionando os órgãos fonoarticulatórios na postura vocal correspondente à emissão de um “n”, prolongando-o como se fosse preparar para falar a palavra “nilo”, produz uma sensação vibratória na ponta da língua. Realizar a transição da emissão do “n” prolongado para a vogal /i/ auxilia o cliente a direcionar a fala ou o canto neste nível de projeção, isto é, na metade superior da face. (PINHO, 2019, p. 39).

E Fernandes (2021) explica resumidamente a respeito dos registros vocais e essas sensações ressonantes:

Nas escolas de canto, a terminologia utilizada inclui três registros principais: voz de peito (registro grave), voz mista (registro médio) e voz de cabeça (registro agudo). Os termos sugerem que a voz soa no peito ou na cabeça. Entretanto, os conceitos surgiram quando muitos dos mecanismos da produção vocal ainda eram desconhecidos. Hoje sabemos que essas partes do corpo são regiões onde os cantores podem até sentir alguma adaptação ressonantal, mas não são regiões onde os registros são gerados. (FERNANDES, 2021, p. 68).

Também fizemos exercícios de leitura do texto no ritmo da música, deixando para pronunciar a consoante /m/ só no último milésimo de segundo do tempo, para que a vogal pudesse soar pura, evitando assim um som acentuadamente nasal.

Em relação ao texto, também trabalhamos a palavra “Cristo”, pois o ataque não estava ritmicamente preciso devido a uma articulação um pouco mole, deixando o fonema não tão claro. Alguns coros têm maior facilidade em seguir os gestos do regente, outros têm mais dificuldade, principalmente se tiver coristas novos que não estão acostumados com o gestual utilizado. Nesse caso, é preciso dar maior atenção às entradas e aos cortes.

Outro detalhe que precisei trabalhar com o coro foi a terminação em /s/ da palavra “joelhos” (figura 18), visto que optei em fazer a pausa que aparece na partitura após essa palavra. Como citei acima, em alguns casos o regente precisa pontuar o trecho trabalhado, sendo aqui um desses casos.

Figura 18 - terminação em /s/



Trabalhei a precisão do grupo em soltar o /s/ de forma coesa para que o som não ficasse “sujo”. Lembrei de um texto que li, em que o professor Carlos Alberto Pinto Fonseca

utilizava em seus ensaios a figura de uma pessoa que encosta o dedo no ferro quente: é rápido, ninguém fica segurando. Então, dei esse exemplo para as minhas coristas. Coelho (2009) registrou:

[...] |s| em fim de sílaba seguido de pausa. Como consoante da categoria das fricativas surdas, o |s| é muito brilhante, pois produz freqüências muito agudas, muito acima dos registros da voz humana e, por isso, pode ser ouvida com facilidade num contexto de música coral. Como se não bastasse, ela pode ser prolongada por muito tempo, sem o desconforto da associação ao uso das pregas vocais, como aconteceria em |z|. Embora Fonseca quisesse consoantes muito claras e audíveis, o |s| o incomodava, especialmente por esta última característica – no caso mencionado nesta alínea, um cantor distraído poderia exceder muito ao tempo de equilíbrio. Por isso, ele usava uma metáfora como ilustração de quanto aquela consoante deveria durar: “Molhou o dedo, colocou no ferro [quente], acabou. Ninguém segura o dedo lá no ferro.” (Antoniol¹⁰) (COELHO, 2009, p. 82-83).

No trabalho do significado do texto, a expressão “De joelhos” nos remete a uma postura de reverência diante do Cristo, o rei-menino que havia nascido na cidade de Belém. “Cristo”, termo usado em português para traduzir a palavra grega *Khristós*¹¹, que significa “Ungido”, citado nas escrituras sagradas como uma promessa ao povo de Israel. A Bíblia cita esse acontecimento como “boas novas de grande alegria”¹², que é para o nosso bem. A frase “De joelhos, nós vamos falar, de joelhos, nós vamos cantar” descreve a ação de transmitir a mensagem do nascimento através da fala e do canto e que é realizada de forma reverente, “de joelhos”.

A semântica do texto foi trabalhada logo nos primeiros ensaios, pois é importante o coro se apropriar da mensagem do texto antes do trabalho musical, como narra Figueiredo (2006):

Todo estudo de uma partitura coral deveria começar pelo texto literário ou religioso. Não podemos esquecer que, na maior parte dos casos, o texto foi o ponto de partida para o próprio compositor, que o declamou para si, entendeu seu significado e sua eventual utilização. O regente, ao percorrer o mesmo caminho, partindo do texto, terá uma boa chance de vir a conhecer bem a obra. Percorrer tal caminho significa transcrever o texto literário à parte, traduzi-lo, quando em língua estrangeira, analisá-lo, investigar as nuances de pronúncia e declamá-lo para si, até vir a conhecê-lo tão bem, como se o objetivo fosse apenas esse. Aliás, muitos textos utilizados em obras são tão fascinantes, que até chegamos a esquecer do resto. (FIGUEIREDO, 2006, p. 18)

¹⁰ Luzia Inês Antoniol, musicista (cantora e professora de canto). Participou do Ars Nova entre 1988 e 2003 como Soprano, como chefe de naipe e como membro da diretoria administrativa do Coro. Entrevistada aos 14 de Janeiro de 2009. Ponto de vista: o **cantor-professor** sendo regido e observador do regente atuando como tal. (COELHO, 2009, p. 36-37).

¹¹ Tradução em português: Cristo, significado: Ungido. In: Wikipédia, a enciclopédia livre, dicionário virtual.

¹² A Bíblia Sagrada, NVI, Lucas 2:10, p. 1159.

Então, as imagens singelas que o texto evoca como reverência, mensagem, nascimento e cumprimento da promessa foram trabalhadas antes da parte técnica ser realizada, e esse passo foi relevante para a construção da expressão e da sonoridade que foi amadurecendo durante os ensaios. Em entrevista a Pereira (2020), o professor Eládio Pérez-González descreve:

[...] expressão é o resultado de uma atitude que, no caso do canto, por exemplo, você tem um roteiro, que é o texto daquilo que você está cantando. Então, você tem aí a palavra importante dentro de uma frase, a frase importante dentro de uma canção. Então, você se põe a serviço da significação desse texto. Como esse texto te impressiona, como é que você reage a isso. Tudo isto faz parte, então, do ato de tornar expressivo, comovedor o teu jeito de cantar. Isso exige muito treinamento também. Lembre-se que um texto cantado já é uma interpretação do compositor. (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2020, p. 239, 240).

Quando começamos a ler essa peça, ela era a primeira a ser ensaiada. Logo após o aquecimento, imediatamente iniciava os exercícios técnicos baseados nos detalhes a serem trabalhados. Após algumas semanas, conforme a peça foi amadurecendo, já pôde ser trocada de lugar com outras peças do repertório, ficando em terceiro ou quarto lugar no ensaio, pois os conceitos técnicos trabalhados, embora sempre lembrados, já estavam mais arraigados e, a partir daquele momento, eu pude dar uma atenção mais detalhada a tópicos como fraseado, sonoridade coletiva, harmonização das vozes, equilíbrio, ou seja, um maior refinamento da peça.

4.2 RELAÇÃO COM OS RESULTADOS DA PESQUISA

Segundo os resultados da pesquisa, exercícios de alongamento do corpo, exercícios de respiração e o aquecimento vocal no início do ensaio são de grande proveito, pois tiram as tensões do corpo e promovem uma maior prontidão dos músculos envolvidos no canto, proporcionando flexibilidade vocal, além de contribuírem para uma voz saudável. Essa ação foi de grande utilidade nos ensaios e está de acordo com duas questões que nortearam a pesquisa, que se referem à existência de um trabalho vocal e se há um momento específico da técnica vocal no ensaio. Os exercícios de alongamento corporal e o aquecimento para uma prontidão vocal realizados no início do ensaio favoreceram todas as ações seguintes relacionadas ao trabalho vocal e ao aprendizado do repertório.

Os exercícios específicos com intervalos de 5ª e 6ª, bem como os de harmonia, foram trabalhados após o aquecimento. Durante o ensaio da peça, os exercícios eram trazidos à memória, pois tinham sido trabalhados anteriormente. Essa ação nos remete ainda à questão anterior: o aquecimento é realizado no início, mas o trabalho vocal se estende por todo o ensaio.

A interpretação da partitura (texto e música) possibilitou a imagem de uma ideia sonora que foi trabalhada a partir da técnica, utilizando a vogal /i/, que proporcionou um som mais leve, claro e com um pouco mais de brilho. Essa ação se relaciona com a questão de a técnica vocal contribuir para a construção da sonoridade. O coro já tem um som padrão voltado para as peças sacras mais tradicionais que sempre cantou. A proposta de trazer um som mais claro, com a sensação mais frontal, foi um desafio. Apesar do limite de tempo (1 hora de ensaio por semana), o coro respondeu positivamente.

Baseado nesse limite de tempo, trabalhar a técnica relacionada à peça musical já no momento do aquecimento, como por exemplo, usar a consoante /n/ buscando maior clareza e brilho para o som, foi uma ação proativa que permitiu um ganho de tempo no ensaio.

Outra questão da pesquisa era se a escolha do repertório levava em conta a capacidade vocal dos coralistas. Acredito que a peça “De joelhos” atendeu a essa expectativa, pois é acessível em relação à tessitura das cantoras e as exigências dos saltos melódicos (5ª e 6ª) e da harmonia (contemplando algumas dissonâncias) foram supridas através dos exercícios técnicos vocais realizados.

Cantar peças brasileiras é sempre um desafio, e esta em particular trouxe muito aprendizado para o coro. Embora o resultado tenha sido bom, acredito que poderia ser melhor se eu tivesse feito um planejamento do trabalho vocal a médio prazo, por exemplo, propondo metas para cada ensaio.

CONCLUSÃO

Foram consultados 30 textos e, quando iniciei a pesquisa, o desenvolvimento estava um pouco confuso; o próprio conceito de um dos elementos do tema, no caso a técnica vocal, não era claro. Fui observando que, durante a sua realização, com a classificação dos temas, vários aspectos começaram a tomar forma, se encaixando. A marcação dos temas (cores) nos textos facilitou o trabalho.

A questão a respeito das diferenças entre os termos “técnica vocal”, “preparação vocal” e “aquecimento vocal” ajudou na busca dos conceitos implicados. Constatou, em parte da literatura, que os termos não são sinônimos. A técnica vocal exerce a função de desenvolver as habilidades vocais dos cantores, o aquecimento vocal serve para “colocar de prontidão toda a musculatura envolvida no canto” (FERNANDES, 2009, p. 452) e a preparação vocal envolve todo o trabalho vocal realizado no ensaio.

Outra questão se referiu à prática da técnica vocal no ensaio e se havia um momento certo para a sua realização. Segundo a literatura pesquisada, a maioria dos regentes entende a importância desse trabalho e o realiza de forma mais concentrada no início, mas há autores que relatam a importância de sua manutenção durante todo o ensaio. Foi verificado também, segundo os autores, que há regentes que não fazem um trabalho vocal por diversas razões, entre elas, a falta de um conhecimento específico na área da voz.

A respeito da preocupação na escolha do repertório, levando em conta a capacidade técnico-vocal dos coralistas, foi mapeado entre os autores pesquisados que essa é uma questão relevante, pois o sucesso do resultado dependerá dessa escolha. Foi levantado também que a limitação das habilidades vocais dos coralistas não deve ser a causa da perda da motivação. É preciso criar um programa de ensino sistemático para o desenvolvimento das habilidades vocais dos cantores. O próprio repertório pode servir de incentivo ao aperfeiçoamento do grupo.

Segundo alguns autores citados, a técnica vocal pode contribuir, sim, para a construção da sonoridade do repertório, na medida em que ajuda a construir uma emissão vocal que se aproxime das exigências estilísticas próprias de cada obra. Essa é a resposta para outra questão da pesquisa, relacionada à necessidade de ser realizado um trabalho planejado para desenvolver a habilidade vocal dos coralistas pois, segundo Fernandes (2009, p. 197), “com uma técnica vocal eficaz, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de ‘cores sonoras’ [...]”. Essa etapa da construção sonora

faz parte do que Kuehn (2012) denomina de reprodução musical, e é baseada nas escolhas estilísticas a partir de uma interpretação (da partitura) consciente.

Os resultados indicam que a maioria dos autores reconhece a relação entre técnica vocal e repertório e concorda que deve haver uma interação entre eles. Nessas interações, há uma influência recíproca, a técnica agindo no desenvolvimento do repertório e este, por sua vez, fornecendo o material de base para a execução da técnica, assim como a expansão das habilidades vocais dos coralistas.

É importante acentuar que a técnica vocal primeiramente é usada para construir as habilidades vocais dos cantores no coro amador, independente de um repertório determinado, mas que esse desenvolvimento vocal, consequentemente, contribuirá para o repertório como um todo. E também, numa fase mais avançada, quando o coro já tiver construído o seu “som padrão”, a “técnica coral”, como denomina Fernandes (2021, p. 57), ou uma técnica vocal para o coral, trará exercícios específicos para o trabalho do som coletivo relacionado ao repertório.

De volta às interações, de acordo com Fernandes (2009, p. 451, grifo nosso), “o preparo vocal [...] é o caminho mais eficaz, para que se construa uma sonoridade esteticamente bonita, tecnicamente eficiente e **estilisticamente adequada**”. Os termos sublinhados inferem, aqui, uma sonoridade que atenda à especificidade de um determinado repertório. Do outro lado, segundo Assumpção (2003, p. 115), “o repertório define o conteúdo que será trabalhado. Cada peça musical traz inúmeras possibilidades de trabalho [...] o repertório deve abranger música de diferentes estilos, estruturas, épocas, culturas [...]”.

Nessa interação, a técnica vocal contribui para a sonoridade do repertório, e este, por sua vez, proporciona o conteúdo a ser trabalhado na técnica vocal. Essa relação nos remete ao conceito de “interpretação” que Kuehn (2012) propõe, pois é nesse momento que o intérprete se debruça totalmente diante da obra, buscando sua máxima compreensão, extraindo da partitura todo o material necessário para o seu trabalho.

Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o músico transforma ideias de maneira mais fiel em som, interpretando-as. Desse modo, “interpretar” está intimamente ligado à *compreensão* prévia da obra pelo músico-intérprete. [...] Considerando-se a partitura musical uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar, por assim dizer, ao “tesouro” ou à “verdade” da obra, a interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas na partitura. Em suma, a prática interpretativa é uma atividade transformadora que exige do músico-intérprete além de dedicação e responsabilidade também máxima compreensão e saber específico. (KUEHN, 2012, p. 10, grifos do autor).

Tanto a técnica vocal quanto o repertório fazem parte da “interpretação” que Kuehn (2012) descreve. É por meio da interpretação da obra que surgirá tanto o conteúdo quanto o modo de se trabalhar. Segundo Miguel (2016, p. 96), a realização desse trabalho vocal deve ser planejada para se conseguir os resultados desejados no “desenvolvimento vocal dos cantores e na qualidade musical e vocal na realização do repertório”. Surge aqui um processo, no qual uma técnica vocal bem planejada baseada no repertório é mais eficaz e atua diretamente no desenvolvimento vocal dos cantores que, por sua vez, interfere na qualidade musical desse mesmo repertório, formando assim um movimento recíproco.

Encontra-se neste ponto a resposta para a questão: Em que essa relação técnica vocal - repertório pode contribuir na formação musical do coro (individual e coletivo)? Nessas influências recíprocas entre técnica vocal e repertório, não somente a técnica age no desenvolvimento vocal dos coralistas, individualmente e no coletivo, mas o próprio repertório opera como fonte de conhecimento cultural e musical.

A figura 19 busca representar a influência recíproca entre a técnica vocal e o repertório.

Figura 19 - Influência recíproca entre técnica vocal e repertório



Fonte: autoria própria

Interpreto que essa representação da influência recíproca entre técnica vocal e repertório expressa o processo da reprodução musical (KUEHN, 2012), na qual o repertório fornece informações através da interpretação, oferecendo elementos para as escolhas

interpretativas que darão base para o trabalho da técnica vocal. Esta, por sua vez, sendo planejada, será mais eficaz e promoverá o desenvolvimento vocal dos coralistas atuando diretamente na sonoridade do grupo, que será flexibilizada de acordo com as especificidades do repertório. O ciclo fecha-se chegando ao repertório novamente. Aqui se encontra o momento da *performance*, completando assim o processo da reprodução musical. O repertório também contribui diretamente para o desenvolvimento vocal e musical do grupo, pois atua tanto como fonte de conhecimento, no qual encontram-se informações musicais, sociais, históricas, culturais etc., como também pode servir de desafio ao coro.

Nesse processo da reprodução musical é encontrado um movimento recíproco nessa relação técnica vocal - repertório, pois o repertório fornece elementos para a técnica vocal (coral) e esta volta para o repertório na forma de sonoridade trabalhada.

Todo esse preparo e planejamento fazem parte da reprodução musical que envolve, segundo Kuehn (2012), os elementos intramusicais que estruturam a obra musicalmente e os elementos extramusicais que colocam o “intérprete em evidência”.

Desse modo, restaura-se, por assim dizer, no momento da reprodução, uma espécie de campo agonal em que as forças musicais da composição (rítmicos, harmônicos, dinâmicos, elementos estruturais etc.) interagem com a materialidade corporal e gestual da performance, do ambiente social e natural (acústico, por exemplo) do local da reprodução. (KUEHN, 2012, p. 15).

No processo da reprodução musical, que abrange a interpretação e a *performance*, o tripé de Kuehn, as interações entre técnica vocal e repertório demonstram uma relação essencial e imprescindível para um resultado sonoro bem-sucedido.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes? **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16 - n. 2, 2017, p. 25-34. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v16i2.45212>. Disponível em: <https://www.revistasufg.br/musica/article/view/45121>. Acesso em: 28 mai. 2022.

ASSUMPÇÃO, Solange Roseli Martinelli de. **O canto coral sob a perspectiva da educação musical formal**. Orientador: Martha Herr. 2003. 150 p. Dissertação - Mestrado em Música, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/154670>. Acesso em: 23 abr. 2020.

BÍBLIA SAGRADA. NOVA VERSÃO INTERNACIONAL (NVI). São Paulo: Editora Vida, 2003, p. 655, 1159.

BRIGUENTE, Daniele. Pedagogia da performance e o cantor. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 28., 2018, Manaus. **Anais eletrônicos** [...] Manaus, 2018. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5128/1948>. Acesso em: 20 maio. 2021.

COELHO, Willsterman Sottani. **Técnicas de Ensaio Coral**: reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Orientador: Prof. Dr. Oílham José Lanna. Coorientador: Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade. Belo Horizonte, 2009. Dissertação - Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/GMMA-7XNHAA>. Acesso em 25 out. 2021.

CRISTO. In: Wikipédia, a enciclopédia livre, dicionário virtual. <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cristo&oldid=60094314>. Acesso em: 13 jan. 2022.

DEVIR. In: Oxford Dicionário Languages. <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt>. Acesso em: 24 mai. 2021.

FALCÃO, Gina Cavalcante. IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Planejamento como estratégia na preparação vocal do coro amador. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 339-340. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

FERNANDES, Angelo José. **O regente coral e a construção da sonoridade coral**: uma metodologia de preparo vocal para coros. Orientador: Adriana Giarola Kayama. 2009. 475 p. Tese. Doutorado em Música. Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284707>. Acesso em: 23 ago. 2020.

FERNANDES, Angelo José. Preparo vocal e a construção da sonoridade coral. In: GERALDO, Jorge A. M., FERNANDES, Angelo J., RASSLAN, Manoel C. (organizadores).

Regência em pauta [recurso eletrônico]: diálogos sobre canto coral e regência. Campo Grande: Ed. UFMS, 2021, p. 50-74. Disponível em:
http://www.academia.edu/51158946/Reg%C3%Aancia_em_pauta. Acesso em: 15 abr. 2022.

FERNANDES, A.; KAYAMA, A.; ÖSTERGREN, E. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, jan./jun. 2006, p. 33-51. Disponível em:
http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/13/num13_cap_03.pdf. Acesso em: 11 jul 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 03-28.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GABORIM MOREIRA, Ana Lucia; Ramos, Marco Antonio. Preparação vocal no coro infanto-juvenil: desafios e possibilidades. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo/SP. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: 2014. Disponível em:
<https://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>. Acesso em: 17 ago. 2021.

GABORIM MOREIRA, Ana Lucia Iara. Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU. 2015. Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos. 2015. 574 p. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06092016-113253/publico/ANALUCIAIARAGABORIMMOREIRAVC.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2022.

GABRIEL, Victor; MIGUEL, Fábio. Clínicas de Regência Coral, Guri, Santa Marcelina, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2014. Disponível em:
<https://www.santamarcelinacultura.org.br/noticias/clinicas-musicais-no-instituto-de-artes-da-unesp/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

GABRIEL, Vitor. **Repertório**. Texto produzido para VIII Clínicas Musicais para professores Guri Santa Marcelina, realizado de 23 a 26 de julho de 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GURI, Projeto. Disponível em: <http://www.projetoguri.org.br/>.

HAUCK-SILVA, Caiti; RAMOS, Marco Antonio da Silva; IGAYARA, Susana Cecília. A preparação vocal no ensaio coral: uma oportunidade para aquecer ensinando e aprendendo. In: Congresso da ANPPOM, 20., 2010. **Anais eletrônicos** [...] Florianópolis: UDESC, 2010. Disponível em:
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPOM_2010.pdf. Acesso em: 17 ago. 2021.

HAUCK-SILVA, Caiti. **Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para a construção vocal no Comunicantus**. Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos. 2012. 179 p. Dissertação - Mestrado em Processos de Criação Musical, Escola de Comunicações e

Artes, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158tde->. Acesso em: 19 abr. 2019.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/300>. Acesso em: 25 jun. 2022.

KRIGER, Letícia Skaidrite. O Coral da Terceira da Idade da USP: lugar de música, aprendizado e sociabilidade. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019, p 167-177. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

KUEHN, F. M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, jul./dez. 2012, p. 7-20. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_full.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Katál**, Florianópolis, v. 10, n. esp., 2007, p. 37-45. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-49802007000300004>. Acesso em: 15 abr. 2021.

MARTINEZ, Emanuel. Colaboradores: Denise Sartori, Pedro Gloria, Rosemari Brack. **Regência Coral: princípios básicos**. Curitiba: Colégio Dom Bosco, 2000.

MIGUEL, Fábio. A relevância do Aquecimento e Técnica Vocal para a Expressão vocal no canto coral. In: I COLÓQUIO INTERNACIONAL VOZ NO PALCO, 1. 2016, Lisboa, Portugal. **Anais** [...] Disponível em: <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-actas.85-98>. Acesso em: 23 out. 2020.

MIGUEL, Fabio. Aquecimento e técnica vocal para coro: conceituação, objetivos e etapas. In: Congresso da ANPPOM, 29., 2019. **Anais eletrônicos** [...] Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5795/2108>. Acesso em: 23 mai. 2022.

MIGUEL, Fabio. Técnica vocal para coro: uma proposta de adaptação de exercício vocal. In: Congresso da ANPPOM, 30., 2020. **Anais eletrônicos** [...] Manaus: UFAM, 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/120/72>. Acesso em: 24 mai. 2022.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal**. Trad. Luciano Simões Silva. São Paulo: É realizações, 2019.

NASCIMENTO, Carlos Eduardo. **O cantor crossover**: um estudo sobre a versatilidade vocal e algumas diferenças básicas entre o canto erudito e popular. Orientador: Prof. Dr. Angelo José Fernandes; co-or. Prof.^a Dr.^a. Joana Mariz. 2016. Dissertação - Mestrado em Música, Unesp, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/148749>. Acesso em: 09 nov. 2021.

PEDROSO JUNIOR, Daniel Alves Duarte; FERNANDES, Angelo José. Preparo vocal para coros de terceira idade: pressupostos e relato de experiência no Coral. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019, p. 235-245. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2017.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. Vozes em Ensaio: Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas. **Rebento**, São Paulo, n. 10, p. 59-81, junho, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/36925>. Acesso em: 26 out. 2021.

PEREIRA, Rachel de Abreu; CHEVITARESE, Maria José. A preparação vocal no trabalho da construção da sonoridade do coro infantil. **Revista brasileira de música**. Programa de pós-graduação em música. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 145-159, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/download/26121/14043>. Acesso em: 17 ago. 2021.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Eládio. Aquecimento vocal: uma breve conversa com Eládio Pérez-González. [Entrevista concedida a] Eugênio Tadeu Pereira. **Voz e Cena**. Brasília, v. 01, n. 01, p. 231-241, janeiro-junho/2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 26 out. 2021.

PICCHI, Achille. **Canção de câmara brasileira**: teoria, análise, realização. Rio de Janeiro: Autografia, 2019.

PINHO, Sílvia; KORN, Gustavo; P. PONTES, Paulo. **Músculos Intrínsecos da Laringe e dinâmica**. Série Desvendando os segredos da voz. Vol. 1, 3ª ed. Rio de Janeiro: Thieme Revinter, 2019.

PRUETER, Priscilla Battini. **O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical**: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio junto a corais amadores. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zélia Maria Marques Chueke. 2010, 134 p. Dissertação - Mestrado em Música, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29367?show=full>. Acesso em: 07 mai. 2021.

REIS, Ana Claudia; CHEVITARESE, Maria José. Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 57-67. Disponível em:

<http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

RHEINBOLDT, Juliana Melleiro; FERNANDES, Angelo José. Preparo vocal para coros infantis brasileiros: algumas dificuldades e propostas pedagógicas. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019. p 247-256. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SILVA, Alessandra M. da; SOUZA, Anélita D. N. D. de. 'Bru' o quê? Vocalize para quê? In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 19., 2010, Goiânia. **Anais eletrônicos** [...] Goiânia: UFG, 2010. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/Anais_abemcongresso_2010_parte1.pdf. Acesso: 16 ago. 2021.

SILVA, Luiz Eduardo. **O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores**. Orientador: Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo. 2017. 159 p. Dissertação - Mestrado em música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00002e/00002ee3.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2021.

SIMÕES, Thays Lana Peneda; LANA, Éric Vinícius de Aguiar. Práticas musicorporais para a minimização de problemas psicofísicos em jovens coralistas: novas perspectivas para preparação vocal coral. In: CONGRESSO DE CANTO CORAL: FORMAÇÃO, PERFORMANCE E PESQUISA NA ATUALIDADE, 1., 2018, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...] São Paulo: ECA-USP, 2019. p 223-234. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/2019/08/14/publicacao-dos-anais-do-i-congresso-de-canto-coral/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

SOUZA, Simone Santos. **Dando corpo à voz: educação somática na construção de uma proposta de preparação vocal pela experiência do corpo no âmbito do canto coral**. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wania Mara Agostini Storolli; Prof.^a Dr.^a Margarete Arroyo. 2021. 265 p. Tese. Doutorado em Música. Universidade Estadual Paulista - Unesp. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/204768>. Acesso em: 11 nov. 2021.

APÊNDICE A - Roteiro de Leitura

a) Identificação da obra

- Referência bibliográfica completa;
- Localização da obra (bibliotecas, bancos de dados eletrônicos etc.).

b) Caracterização da Obra

- Tema central – destaca o principal tema abordado;
- Objetivo da obra – permite verificar se o objetivo proposto na obra corresponde ao tema central;
- Conceitos utilizados – permitem identificar as referências conceituais presentes na obra e se são pertinentes ao objeto de estudo proposto;
- Referencial teórico – permite verificar o referencial utilizado pelo autor e a conexão das suas proposições, observando o paradigma assumido.

c) Contribuições da obra para o estudo proposto – consistem no registro das reflexões, dos questionamentos e encaminhamentos suscitados pela leitura da obra, bem como na indicação de como podem ser utilizados na elaboração do texto final.

d) Identificação do autor

- formação (mestrado, doutorado etc.);
- atuação (regente, compositor, professor, cantor);
- publicações (livros, artigos, teses, dissertações etc.).

e) Questões da pesquisa

- Há diferenças entre os termos “técnica vocal”, “preparação vocal” e “aquecimento vocal”?
- Há um trabalho de técnica vocal nos ensaios? Em havendo, há um período específico? Qual o propósito?
- Há uma preocupação na escolha do repertório, levando em conta a capacidade técnico-vocal dos coralistas?
- A técnica vocal pode contribuir significativamente na construção da sonoridade do repertório escolhido? Como?
- Em que essa relação técnica vocal - repertório pode contribuir na formação musical do coro (individual e/ou coletivo)?

APÊNDICE B - Partitura da Música “De Joelhos”, Stella Junia.

DE JOELHOS

Stella Junia

Com alegria
♩ = 69

De jo - e-lhos nós va-mos fa - lar,

8 De jo - e-lhos nós va - mos can - tar Cris-to nas - ceu em Be -

15 lém Cris-to nas - ceu pra ser nos - so bem O Rei me -

p *mf* *f* *mf*

2

22

ni-no já nas - seu. De jo - e-lhos nós va-mos fa -

29

lar De jo - e-lhos nós va - mos can - tar

35

Cris-to nas - ceu em Be - lém Cris-to nas - ceu pra ser

41

nos - so bem O Rei me - ni-no já nas - ceu. De jo -

47 Uh! Uh! Uh! Uh! Uh! Uh! 3

e-lhos, de jo - e-lhos, de jo - e-lhos, de jo -

ritardando

p

53 Uh!

e - lhos__

ritardando