

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
CURSO DE MÚSICA**

SABRINA FERREIRA DA COSTA

**COROS MANAUARAS: UMA ANÁLISE SOBRE TÉCNICA VOCAL E
SONORIDADE**

**MANAUS
2019**

SABRINA FERREIRA DA COSTA

**COROS MANAUARAS: UMA ANÁLISE SOBRE TECNICA VOCAL E
SONORIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II – TCC II, do Curso Superior de Bacharel em Música da Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT – da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Me. Fabiano Cardoso de Oliveira

**MANAUS
2019**

TERMO DE APROVAÇÃO

SABRINA FERREIRA DA COSTA

COROS MANAUARAS: UMA ANÁLISE SOBRE TÉCNICA VOCAL E SONORIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel pelo curso de Música, da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Ms. Fabiano Cardoso de Oliveira
Orientador (UEA)

Prof. Ms. Adroaldo Cauduro
Membro da banca (UEA)

Profa. Dra. Hirlândia Milon Neves
Membro da banca (UEA)

Manaus, ____ de _____ de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização desta pesquisa de forma direta ou indireta.

Em especial agradeço:

Aos meus pais, Maria Socorro e Geovane Costa por terem me dado todo o apoio e amor para eu alcançar os meus objetivos até hoje.

À minha irmã Samanta Costa por todo o auxílio e paciência ao longo desta caminhada.

Ao meu companheiro de vida Rodrigo Ginesi pelo seu apoio e amor.

Ao meu querido amigo Jonatas Escotê pelos auxílios e conselhos durante toda a minha graduação.

Agradeço grandemente ao meu orientador Fabiano Cardoso por ter cumprido seu papel como tal com tanta paciência e dedicação no desenvolvimento dessa pesquisa.

RESUMO

Para realização desta pesquisa foi feito um estudo sobre Técnica Vocal e sonoridade de coros manauaras. O objetivo geral deste trabalho é compreender o uso da técnica vocal e sua influência em relação à sonoridade dos grupos investigados. Os objetivos específicos são descrever os princípios a respeito da técnica vocal; analisar as técnicas e sonoridade dos coros no decorrer dos períodos históricos da música e; comparar o entendimento dos coros acerca do desenvolvimento da sonoridade coral. Para isso, foram selecionados alguns corais da cidade, como o Coral da UEA, o Grupo Vocal do Coral do Amazonas (GVCA), o Coral Ivete Ibiapina e o Coral do Amazonas para a realização de questionários. Em seguida, partindo do modelo proposto por Ângelo Fernandes (2009), foi abordada a questão da sonoridade coral nos períodos da história da Música. Depois, foi feita uma análise da relação do processo de desenvolvimento da sonoridade dos coros manauaras escolhidos. Ainda, para uma compreensão mais abrangente do termo sonoridade e dos aspectos importantes no desempenho artístico de grupos corais, foram utilizadas como base as obras *Técnica Vocal para Coros* de Helena Wöhl Coelho (1994) e *Coral – Um canto apaixonante* de Nelson Mathias (1986). Através dos resultados dos questionários respondidos pelos maestros e preparadores vocais destes quatro corais participantes, concluiu-se que estes buscam orientar os coristas de maneira objetiva, mas analisando os questionários aplicados aos coristas, observou-se que nem sempre eles compreendem exatamente o que seus líderes solicitam.

Palavras-chave: Sonoridade coral, técnica vocal, interpretação.

ABSTRACT

To carry out this research, a brief study on Vocal technique and the sonority in choir was conducted aiming to guide this work's perception in regards to the correct use of voice. The main objective of this work is to understand the use of vocal technique and its influence in relation to the sonority of the groups investigated. The specific objectives are to describe the principles regarding vocal technique, to analyze the techniques and sonority of choirs during the historical periods of Music, compare the choristers' understanding of the development of choral sonority. The selected groups of research were the UEA choir; the Vocal Group of the Amazon's Choir (GVCA); the Choir Ivete Ibiapina and the Amazon's Choir. Then, based on the model proposed by Angelo Fernandes (2009), we approached the issue of choral sonority in the different periods of the history of Music. From this, we sought to analyze the relationship between the development process of the choruses sonority that was chosen. Also, for a more comprehensive understanding of the term 'sonority' and of the important aspects in the artistic performance of chorus groups, the works *Técnica Vocal para Coros* by Helena Wöhl Coelho (1994) e *Coral – Um canto apaixonante* de Nelson Mathias (1986) were used. With the conclusion of the theoretical framework, the work revealed the results of questionnaires applied to maestros, vocal trainers and choristers from those four prominent choirs in Manaus. These results, were conclusively weighted and provided a brief overview on the importance of the correct application of the vocal technique in choir groups and their artistic fruit in the interpretation. Through the results of the questionnaires answered by the teachers and vocal trainers of these four participating choirs, it was concluded that these seek to guide the choristers in an objective way, but analyzing the questionnaires applied to choristers, it was observed that they do not always understand exactly what their leaders request.

Key words: Choir sonority, vocal technique, interpretation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Aparelho Fonador.....	p. 12
Figura 2 - Respiração Diafragmática.....	p. 14
Figura 3 – Postura para cantar.....	p. 16
Figura 4 - Exercício de <i>Messa di voce</i>	p. 26

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Resultados obtidos dos maestros e preparadores..... p. 32

Gráfico 2 - Resultados obtidos dos coristas..... p. 35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 09
1. TÉCNICA VOCAL PARA COROS: UM PANORAMA TEÓRICO.....	p. 12
2. SONORIDADE CORAL: TEORIA E PERSPECTIVA INTERPRETATIVA NOS PERÍODOS DA HISTÓRIA DA MÚSICA.....	p. 22
3. A TÉCNICA VOCAL E SONORIDADE DOS COROS ANALISADOS.....	p. 31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 42
APÊNDICES.....	p. 45

INTRODUÇÃO

A técnica vocal é importante para que o estudante que almeja cantar corretamente ter os passos para se obter este objetivo. Ela se baseia em passos que o aprendiz deve seguir para que o ato de cantar se torne apurado. Em se tratando da sonoridade, esta pesquisa abordará o seu significado relacionado ao timbre e equilíbrio das vozes, pois esta palavra também possui significados de acordo com área a ser estudada, seja música, fonoaudiologia ou outras áreas em que esta palavra pode ser utilizada.

O estudo na área de técnica vocal se faz imprescindível para os maestros e preparadores vocais de coros. A saber, grande parte dos coristas tem orientação quanto a este assunto apenas nos ensaios com seu grupo, ou seja, não tem aula particular de técnica vocal. Este trabalho pode contribuir para reflexões a respeito de como estes tutores podem orientar os coristas quanto à qualidade vocal.

A presente pesquisa abordou a importância do conhecimento, no que diz respeito às diversas sonoridades que um coral pode desenvolver. O objetivo geral deste trabalho é compreender o uso da técnica vocal e sua influência em relação à sonoridade dos grupos investigados. Dessa forma, os objetivos desta pesquisa são: descrever os princípios a respeito da técnica vocal; analisar as técnicas e efeitos sonoros dos coros no decorrer dos períodos históricos da música e; comparar o entendimento dos coros acerca do desenvolvimento da sonoridade coral. Para o alcance dos objetivos desta pesquisa, foi utilizada como metodologia a revisão de literatura, pois foi feita uma explanação teórica a respeito da técnica vocal e sonoridade coral no decorrer dos períodos da história da Música. Além disso, foram aplicados questionários para a coleta de dados dos coros investigados.

A escolha dos coros se procedeu a partir dos critérios relativos ao tipo de coro, pois cada um contém objetivos diferentes entre si. Seguem os nomes e finalidades destes: o Coral do Amazonas, o qual foi criado em 1997 para atender ao Programa de Música Erudita e Artes da Secretaria de Cultura do Amazonas; o Coral da Universidade do Estado do Amazonas – Coral da UEA, que é um coro acadêmico criado em 2001 e que abrange em seu acervo repertórios de músicas erudita, popular e regional; o Grupo Vocal do Coral do Amazonas, que visa a preparação de coristas para o Coral do Amazonas e o Madrigal Ivete Ibiapina, coral

que desenvolve a preparação de cantores solistas. Vale salientar que estes possuem diversidade de repertório, fator que pode facilitar na realização desta pesquisa, pois este é um dos tópicos a ser observado. Logo, pode se afirmar que essas diferenças de um coro para o outro, poderão contribuir para resultados satisfatórios do presente trabalho.

Os maestros e participantes dos corais escolhidos foram entrevistados quanto ao uso da sonoridade nos diversos repertórios que utilizam. Portanto, esta pesquisa se caracterizou como descritiva, pois buscou “descrever as características de determinadas populações ou fenômenos. Uma de suas peculiaridades está na utilização de técnicas padronizadas de coleta de dados, tais como o questionário e a observação sistemática” (GIL, 2008, p. 4).

No que tange à revisão de literatura, foram apresentados os conceitos de Técnica Vocal para melhor compreensão de como desenvolver as habilidades vocais de forma a não comprometer a saúde da voz. Depois disso, foi explanada a questão da sonoridade coral no decorrer dos períodos da história da Música.

A partir das respostas dos questionários que foram aplicados, foram analisados os resultados comparando a sonoridade dos respectivos corais em relação aos seus diversos repertórios. Investigou-se quais aspectos trabalham, a frequência e duração dos ensaios, quais vocalizes e aquecimentos costumam usar para chegar a um determinado resultado sonoro.

No caso do Coral do Amazonas, é possível dizer que estes tenham a instrução e entendimento a respeito dos aspectos estilísticos da sonoridade coral. Com relação ao Madrigal Ivete Ibiapina, espera-se que os coristas recebam a devida instrução no que corresponde à compreensão dos termos utilizados durante os aquecimentos vocais, vocalizes e preparação dos repertórios. É importante que, além dos aspectos citados acima, é esperado que ambos estes coros tenham um esclarecimento a respeito da fisiologia da voz. Em relação ao Coral da UEA e do Grupo Vocal do Coral do Amazonas, além desses dois aspectos citados acima, é de se esperar que sejam ensinados de como estudar sem a dependência do professor/preparador vocal ou regente. É importante enfatizar, que todos esses fatores são essenciais para todo o tipo de cantor ou corista, mas há de ter suas prioridades ao longo de sua aprendizagem.

No que concerne à contribuição desta pesquisa, pode-se afirmar que ela poderá proporcionar reflexões acerca do preparo que os maestros e preparadores desenvolvem com seus respectivos corais no que se refere à sonoridade coral. Visto que este preparo pode influenciar diretamente na interpretação musical, o qual é um elemento que não se deveria desprezar.

A pesquisa foi estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo abordou a respeito da Técnica Vocal. O segundo capítulo contextualizou o leitor a respeito da sonoridade coral durante os períodos da história da música. O último demonstrou os resultados da pesquisa aplicada aos coros selecionados os quais foram fundados e desenvolvidos na cidade de Manaus e a partir disso, foi demonstrado em forma de gráficos a respeito dos resultados alcançados.

1. TÉCNICA VOCAL PARA COROS: UM PANORAMA TEÓRICO

O presente capítulo conta com uma contextualização a respeito da técnica vocal para os coros além de dar os conceitos dos termos utilizados na área vocal, ou seja, fazer um panorama a respeito dos principais elementos a serem levados em consideração quando se trata do estudo da construção da sonoridade coral.

A priori, é interessante que se tenha um entendimento dos músculos e órgãos que são responsáveis pela produção da voz, a fim de saber o que acontece fisiologicamente quando ajustamos o aparato vocal para que o ato de cantar não acarrete danos nas pregas vocais e nem cause dores.

FISIOLOGIA DA VOZ

Aparelho FONADOR – PRODUÇÃO DA VOZ

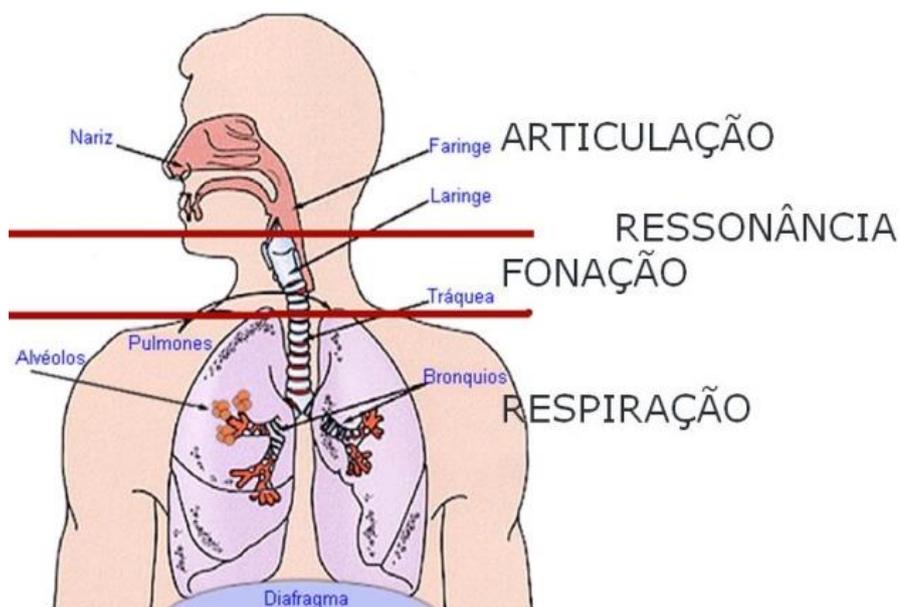


Figura 1 - Aparelho Fonador. Fonte: MÚSICA E ADORAÇÃO. Técnica vocal e fisiologia da voz (s.d.).

Em sua dissertação, Juliana Santos (2010) explica a fisiologia da voz da seguinte forma:

O trato vocal como um sistema de ressonância é uma cavidade de ar complexa e altamente variável. A principal característica que distingue a voz humana de outros instrumentos é a capacidade que o cantor tem de ajustar as características do sistema ressonantal para modificar os resultados sonoros. (SANTOS, 2010, p. 100).

No âmbito da prática vocal, seja solo ou em grupo, é relevante que se tenha o conhecimento de como desenvolver a voz de forma saudável, no qual não haja esforço desnecessário para se obter não somente a limpidez vocal (projeção vocal sem esforço), mas atingir a qualidade musical.

Se as pregas permanecem muito espessas, um aumento da pressão respiratória é requisitado para a fonação. Se essa espessura é mantida durante uma progressão para a região médio-aguda, chegará ao ponto em que o grau da tensão muscular e da pressão respiratória não poderá ser mantido sem uma alteração súbita dos ajustes. Se não ocorrer a redução gradual do antagonismo muscular, a voz irá quebrar ou soar espremida. Uma chegada suave às regiões média e aguda requer um equilíbrio flexível dos músculos laríngeos, da massa das pregas vocais, da pressão subglótica e da taxa do fluxo de ar. (MILLER, 1986, p. 290 apud SANTOS, 2010, p. 65).

Sendo assim, o indivíduo que almeja alcançar a finalidade de cantar sem esforço, não poderia permitir a falta do estudo de técnica vocal. Considerando isso, serão apresentadas algumas definições e noções com relação a este conteúdo.

Um fator de grande importância quando se trata de técnica vocal é ter o conhecimento de todos os elementos responsáveis pela produção do som vocal, e como ajustá-los de forma ao estudante não agredir o seu aparelho vocal e produzir resultados satisfatórios no desempenho de qualquer repertório que deseja estudar. Ângelo Fernandes (2009) afirma que:

De forma generalizada, existem essencialmente três áreas da produção vocal, que devem ser estudadas e trabalhadas: a administração da respiração; a função laríngea (coordenação eficiente da respiração com a produção do som) aliada à busca do relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais; e o desenvolvimento e exploração da ressonância vocal. (2009, p. 204).

Tendo isso em vista, deve-se compreender que o primeiro fator – administração da respiração – instiga o aprendiz a entender como o processo da respiração acontece. Então, se deve saber que ela ocorre em dois momentos: inspiração e expiração. A inspiração ocorre quando o ar entra pelas narinas no corpo

humano e a expiração ocorre quando o ar é expelido; então, a soma desses dois acontecimentos resulta na respiração. Portanto, a respiração para cantar não deve ocorrer da mesma forma quando se tem apenas a intenção de falar, pois quando se canta, é necessário ter um controle maior do ar que está sendo expelido. “Os músculos da respiração são os pilares do canto [...]” (COSTA, 2001, p. 25). A ideia é delongar o processo deste acontecimento para que se tenha a capacidade de sustentar o som e as frases musicais de maneira eficiente, processo este que se chama “apoio”, então para que se adquira uma boa sustentação do som ao cantar, o apoio é imprescindível.



Figura 2 - Respiração Diafragmática. Fonte: PETROFF, Thaís. Dicas e reflexões sobre como se ter uma vida melhor. São Paulo, 2012.

No desenvolvimento técnico-vocal com um grupo coral, se deve levar em consideração fatores do grupo como: afinação, equilíbrio das vozes, articulação, dentre outros para que se obtenha um resultado sonoro em que todos estejam amalgamados com relação aos aspectos inerentes à sonoridade vocal. Nesse quesito, Fernandes (2009) afirma que:

Aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória. Cantores corais precisam receber o treinamento adequado para desenvolverem uma técnica de respiração que lhes propicie bom fôlego, o vibrato estável, a melhor afinação, a execução refinada do legato e a capacidade de cantar homogênea e equilibradamente em variados níveis de dinâmica. (p. 205).

É importante que o corista entenda o que acontece fisiologicamente no seu corpo no momento da inspiração e expiração. No propósito de demonstrar esse processo, será utilizada aqui a explicação que o autor cita em sua tese.

Os intercostais inspiratórios e expiratórios representam grupos de músculos emparelhados que produzem tanto forças inspiratórias quanto expiratórias. A parede abdominal e o diafragma representam grupos musculares emparelhados, similarmente, que atuam na inspiração e expiração. É possível respirar usando um ou ambos destes grupos musculares. Na respiração intercostal, apenas o diafragma e o abdômen são usados como músculos respiratórios. O volume das vísceras abdominais não pode ser alterado de maneira significativa facilmente. Portanto, quando o diafragma contrai, ele pressiona as vísceras abdominais para baixo, e que conseqüentemente, pressiona a parede abdominal para fora. Na realidade, a expansão da parede abdominal durante a inalação é um sinal seguro de que o diafragma foi ativado. Se, por outro lado, a parede abdominal mantém-se achatada [sem movimento] durante a inspiração, isso significa que apenas os músculos intercostais foram usados. Uma expansão da parede abdominal durante a fonação não é, necessariamente, um sinal de atividade diafragmática. Poderá ser resultado do aumento da pressão pulmonar que é necessário para a fonação. Uma pressão excessiva nos pulmões é transmitida para baixo através do diafragma relaxado. Assim, a pressão subglótica exercerá uma pressão na parede abdominal. Contraindo os músculos da parede abdominal, esta expansão poderá ser evitada. (SUNDBERG, 1993, p. 05 apud FERNANDES, 2009, p. 209).

Apesar do fato de que a prática da respiração correta é indispensável, deve-se atentar sempre para que não haja tensões ao aplicar esta maneira de administrar o ar, visto que, para cantar a sensação deve ser de bem-estar. A respeito disto, outros autores se pronunciam dizendo que “a contração excessiva da musculatura abdominal associada à retenção glótica descontrolada possui um efeito terrível sobre o som e sua saúde vocal” (ARAÚJO, 2013, p. 23). Ainda sobre esta última observação, Oiticica (1992) atesta que “o excesso de ar oprime e atrapalha o cantor, por conseguinte, as inspirações muito profundas não deverão ser praticadas senão nos exercícios respiratórios, isto é: na ‘ginástica’ respiratória.” (OITICICA, 1992, p. 10).

É de suma importância que o regente coral, explique os motivos de a respiração ser na posição mais baixa, que não é aconselhável levantar o peito nem os ombros, pois muitos coristas poderiam apenas reproduzir, mas não entenderiam quais os benefícios da respiração correta. Fernandes (2009) assim adverte a esse respeito:

Apesar da administração da respiração ser um aspecto fundamental do canto, na prática coral, muito pouco se sabe ou, em alguns casos, muito pouco se ensina sobre o processo respiratório. Fala-se em “apoiar a voz”; fala-se em “usar o diafragma”, mas, na verdade, pouco se orienta e, conseqüentemente, pouco se consegue dos cantores no tocante à administração da respiração, em particular ao uso eficiente do diafragma e de toda a musculatura inspiratória [...]. Antes de tudo, é preciso ensinar aos cantores sua função inspiratória. Eles precisam ser orientados quanto ao

fato de que a inspiração é um processo ativo que requer a contração do diafragma, enquanto que na expiração – durante o canto – sua ação é passiva. (p. 206).

Partindo desses preceitos sobre a respiração, será esclarecido, afinal, o que se designa por apoio, que está intimamente ligado à respiração. Para isso, será exposto o que o autor afirma em sua tese:

[...] o *apoggio* consiste na ação prioritariamente muscular abdominal mantendo o diafragma e a musculatura intercostal externa acionados, relaxando-os de forma mais lenta e gradativa, do princípio ao fim da frase. Durante essa ação o esterno deve permanecer levemente elevado e os ombros baixos. Essa manutenção é o mais difícil de aprender sobre o apoio. Em compensação, diferentemente de outras habilidades técnicas a serem desenvolvidas pelo coro, esse “suporte” respiratório pode ser visualmente percebido pelo regente que poderá treiná-lo facilmente. Neste treinamento é importante lembrar os cantores que como o diafragma e a musculatura intercostal externa são músculos inspiratórios, eles poderão, pois, manter durante o canto uma sensação contínua do ato de inspirar. (p. 211).

A postura corporal é também um aspecto muito importante, pois se pode entender como a base para todo o processo até chegar numa boa emissão da voz. “O processo de ensino-aprendizagem vocal deve estar vinculado, desde o princípio, à postura elaborada através de exercícios pertinentes”. (COELHO, 1994, p. 25).



Figura 3 – Postura para cantar. Fonte: WIKIHOW: *Cómo respirar correctamente para proteger tu voz al cantar.*

Embora cada etapa de estudo seja essencial, é necessário se atentar aos cuidados de cada uma delas, para que não haja esforço desnecessário ou exagerado.

Nem todos os exercícios são adequados para todos; por isso, faz-se necessário um controle mais rigoroso, que, em casos mais delicados, precisa ser feito por um especialista. De qualquer forma, a regra geral é sempre a de ser gentil consigo mesmo, associando disciplina com paciência (idem, 1994, p. 25).

Outro aspecto importante sobre este tópico é o da musculatura facial, que logo está conectado à articulação, visto que para uma compreensão da mensagem que há de se transmitir quando um cantor se propõe a cantar, ele não deve menosprezar da consciência de que se deve atentar para os músculos envolvidos na formação das vogais enquanto se emite um determinado som. Em relação à musculatura facial, Oiticica (1992) se mostrou minuciosa e direta ao exemplificar os tipos de exercícios que auxiliam os alunos no bom desempenho da emissão das vogais, por exemplo: “colocar os dedinhos bem relaxados entre o lábio superior e a gengiva, de cada lado, sobre os caninos e pronunciar as cinco vogais, começando por U, O, I, E, A, sem a interferência do maxilar inferior de preferência com a boca quase fechada.” (1992, p. 15). A ideia deste exercício, é que mesmo com os dedos no local indicado, as vogais precisam soar claras e sonoras, devem estar inteligíveis. Além de atentar à produção correta das vogais, não se deve deixar de lado as consoantes, pois são elas que propiciam a inteligibilidade do texto, considerando que este trabalho se refere à coro, cada um do grupo deve atentar para a boa articulação, cabe ao maestro perceber e instruí-los da melhor maneira. (COSTA, 2001, p.17).

O aluno de técnica vocal deve entender o ponto de emissão da voz, observando onde ele deve focar o som para que a voz não fique recolhida e conseqüentemente se torne difícil de ser ouvida. Para isso, o aprendiz de técnica vocal precisa entender que o corpo é uma caixa de ressonância onde se pode amplificar o som produzido pelas pregas vocais em que não haja a necessidade de forçá-la, por exemplo, de gritar. Sobre a questão da amplitude do som, Fernandes (2009) afirma que:

Um coro amador cujas vozes não tiveram um treinamento que resultasse numa sonoridade mais ressonante podem, ao longo de um semestre, por exemplo, receber um treinamento adequado que os ensine a focar melhor suas vozes e explorar os espaços de ressonância da região nasofaríngea a fim de se atingir um som mais potente e ressonante para a execução de repertórios que originalmente foram escritos para coro e orquestra. (p. 129).

Na tese de Ferreira (2014), se explica a respeito dos tipos de exercícios que se pode fazer para fins específicos, exercícios para fortalecer a musculatura responsável pela emissão da voz. Abordou-se na presente pesquisa, de maneira sucinta, a respeito de cada um dos três tipos de exercícios. Os dois primeiros são os exercícios isométricos e isotônicos, nomes dados à forma como os músculos se contraem a um estímulo nervoso. Na contração isométrica, o músculo não se movimenta, mas dá resistência a ele. Na contração isotônica, o músculo se movimenta, e por isso aumentam a flexibilidade deste. O outro tipo, são os exercícios calistênicos, propiciam o desenvolvimento dos músculos através das contrações breves e rápidas deles. (FERREIRA, 2014, pp. 36, 37).

Para a objetividade deste tópico, serão expostos agora, quais exercícios se encaixam em cada uma dessas categorias: Exercícios isométricos, os quais envolvem os exercícios de *Messa di voce*; os isotônicos, que compreendem exercícios de *glissando*¹, legato, escalas, semi-oclusão e arpejos e; os exercícios calistênicos, que envolvem os exercícios de coloratura e *staccato*. (idem, 2014, p. 38).

É essencial que o maestro saiba o propósito de cada vocalize que utiliza em seus ensaios, para que consiga instruir seus coristas de maneira eficiente, e ao se deparar com determinada dificuldade que estes possam ter, no sentido de saber o caminho para esclarecer a dúvida.

Coelho (1994), em seu livro *Técnica Vocal para Coros*, enfatizou alguns fatores dos quais o maestro ou preparador vocal deve observar ao se deparar com um coro, supondo que há uma diversidade de fatores em relação ao preparo vocal solo, pois se tem a necessidade de lidar com personalidades e corpos humanos

¹ Efeito obtido por instrumentos de corda, teclado ou canto, consiste em saltar de uma nota para outra com pouca ou nenhuma distinção dos sons intermediários, em uma espécie de longo portamento. Deslizar, escorregar. (DOURADO, Henrique Austran. Dicionário de termos e expressões da Música. 2004, p. 148).

diversos, no entanto, é interessante ter o propósito de conhecer os aspectos de como lidar com um grupo.

No trabalho com o coro, o maestro deve se atentar para que não enxergue todos os coristas como se fossem iguais, dado que cada um tem uma vivência pessoal em relação à vida, inclusive na área musical, uns tem bastante experiência, outros menos ou nenhuma experiência com tal arte, conseqüentemente os seus ideais e objetivos no interesse de cantar em coro, são diversos.

O trabalho de técnica vocal com coros não desenvolve apenas condições e habilidades vocais de coralistas. Promove, também, mudanças em suas estruturas internas de sensibilidade e conhecimento. A partir do momento em que os referenciais e parâmetros de uma pessoa são questionados, ou mesmo alterados, modifica-se o equilíbrio em relação a si mesmo e ao seu meio. (COELHO, 1994, p. 16).

No que diz respeito ao trabalho a ser desenvolvido com um coro, Coelho (1994) afirma que “é aconselhável que esse profissional se preocupe em adquirir, também, conhecimentos de psicologia” (p.16). Concernente a isto, Mathias (1986) afirma que “os impulsos que motivam padrões distintos de comportamento individual são, em grande parte, inconscientes e, portanto, difíceis de exame e avaliação” (p.23). Esta é uma observação muito pertinente, pois é muito comum que o maestro ou os professores tenham a tendência de colocar seus alunos numa “caixinha” onde todos teriam os mesmos objetivos e valores, todavia se sabe que a realidade finda surpreendendo os educadores e muitas vezes precisam mudar o planejamento de alguma aula, ou no caso deste trabalho, do ensaio para que todos compreendam o que está sendo ensinado, e assim todos os alunos possam estar satisfeitos e felizes com o que fora ensinado.

Assim é nossa proposição: buscar o som de cada ser humano para que ele possa se inserir num processo de educação musical libertadora, partindo de sua própria beleza interior, do seu saber, que no sentido original significa SENTIR O GOSTO, PERCEBER. O saber é uma experiência. E toda experiência é única, singular, pessoal. Através desta experiência musical é que vamos nos descobrir, dar um novo sentido à nossa vida, buscando todos os sons interiores, para que possamos transmitir ao mundo a música da vida humana. (MATHIAS, 1986, p. 21).

Outro aspecto importante no desenvolvimento coral é o trabalho corporal. “O cantor deve desenvolver seu corpo. Seu corpo não somente contém a laringe, que produz seus vocais, mas é o seu instrumento” (MATHIAS, 1986, p. 62). A expressão corporal não é um elemento apenas ligado a quem tem o desejo de se tornar ator, mas no canto coral este é um dos aspectos relevantes ao qual se deve dar a devida atenção. “O corpo fala, [...] então precisamos estar cientes de que todos os movimentos que fizermos com o nosso corpo estarão refletindo o nosso interior”. (1986, p. 66).

Os exercícios de expressão corporal proporcionam a capacidade para os coristas de:

Movimentar ritmicamente o corpo de forma a possibilitar sua expressão; exteriorizar a personalidade interior, dar vida emocional, mediante a música, à palavra falada, à frase rítmica e à combinação dos sons; educar a movimentação funcional do corpo; possibilitar uma reação interna a qualquer estímulo externo; incentivar a imaginação e estimular a criatividade; sentir o expressar o significado das palavras, mediante o movimento e a expressão. (MATHIAS, 1986, p. 66).

O canto coral proporciona a oportunidade de realizar atividades em grupos em favor do desenvolvimento musical de cada corista. O autor descreve, em seu livro sobre canto coral, alguns exercícios que podem ser feitos para os coristas desenvolverem suas habilidades musicais durante os ensaios. Uma das atividades consiste em compor dois compassos de uma música, cada corista é responsável por uma ideia musical num determinado compasso e figuras rítmicas estabelecidas. O objetivo dessa atividade é “desenvolver a leitura, a criatividade, o ouvido musical, através da participação grupal em uma composição.” (MATHIAS, 1986, p. 87).

Um aspecto importante no desenvolvimento de um coral, o qual se pode deduzir que não é muito praticado nos corais manauara, é o som do silêncio, o que Mathias (1986) chama de “o som interior de cada um”. Com relação a este tópico, o autor defende que “para entendermos a solidão, seria necessário realizar atividades que provocassem o estar em solidão” (1986, p. 100), chamando este estado de *solitude*. Ele afirma que:

Solitude não é, antes de tudo, um lugar, mas um estado da mente e do coração. Há uma *solitude* do coração que pode ser mantida em todas as ocasiões. As multidões, ou a ausência, têm pouco a ver com este estado de atenção interior. (idem, 1986, p. 100).

Considerando esses apontamentos, percebe-se que trabalhar com coral não é uma das tarefas mais simples, pois requer que o maestro saiba lidar tanto com conhecimentos referentes à música, tais como afinação, timbre, técnica vocal, etc, como também com cada corista procurando conduzi-los de forma que cada ensaio seja produtivo.

2. SONORIDADE CORAL: TEORIA E PERSPECTIVA INTERPRETATIVA NOS PERÍODOS DA HISTÓRIA DA MÚSICA

Neste capítulo, foi esclarecido a respeito de quais aspectos da sonoridade coral eram enfatizados nos períodos da história da música, e como trabalhar esses aspectos com o assunto da técnica vocal que fora exposto no capítulo anterior da presente pesquisa.

Vale iniciar este tópico ressaltando a relevância do estudo da sonoridade coral, e que esta palavra **sonoridade** (grifo nosso) leva cada pesquisador que se propõe ao estudo desta a ir à busca de aspectos que vão além do som, aspectos estes que envolvem os fatos da época da determinada música a qual se está estudando.

O músico que se dedica profundamente à questão da sonoridade e lhe concede um papel importante no contexto da interpretação vê surgir automaticamente problemas aos critérios históricos (HARNONCOURT, 1982, p.86).

Por este motivo, será abordado de forma sucinta a respeito de como os músicos interpretavam as obras no decorrer do tempo e quais tipos de sonoridades buscavam em cada período da história da música, evidenciando sempre a questão do canto, mais precisamente o canto coral.

No decorrer desta pesquisa, pôde-se perceber que há uma escassez de literaturas as quais definem o significado da palavra sonoridade. Das poucas definições encontradas, temos a definição que consta no Dicionário de Lingüística e Fonética (1985):

Termo da FONÉTICA AUDITIVA que indica a ALTURA global de um som em relação a outros do mesmo PITCH, ACENTO E DURAÇÃO. Os sons têm supostamente uma “sonoridade inerente”, que é responsável pela impressão de que um som “continua”. (...) A noção também tem sido usada nas tentativas de definir a ESTRUTURA SILÁBICA dos ENUNCIADOS. No entanto, é muito difícil definir a sonoridade em termos objetivos; e as análises que envolvem esta noção são geralmente controvertidas (CRYSTAL, 1985, p. 244).

Existem diversas pesquisas as quais utilizam o termo sonoridade como parâmetro de análise, por exemplo, *A importância da dicção na construção da sonoridade coral* (FERNANDES; KAYAMA, 2006); *Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico, uma introdução* (GUIGUE, Didier. 2008); *A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem* (CAESAR, Rodolfo. 2013); dentre outros.

Para que se compreenda a respeito da sonoridade em relação ao que é analisado nesta pesquisa, o conceito de Dourado (2004) se faz claro e objetivo, definindo-a como “uma das qualidades do som, geralmente empregada com relação à intensidade ou ao timbre.” (DOURADO, 2004, p 311).

No tocante à sonoridade coral, podem-se considerar dois tipos de aspectos. O aspecto técnico, o qual é dividido em dois: técnica individual, que está relacionado à “produção vocal, regulação vocal, dicção, timbre e vibrato”; e os aspectos técnicos coletivos, concernentes à “homogeneidade, equilíbrio, afinação em grupo e precisão rítmica”. O outro tipo de aspecto é o estilístico que diz respeito à “**cor sonora** (grifo do autor), fraseado, articulação musical, dinâmicas e andamento.” (FERNANDES, 2009, p. 204).

Há um ponto essencial cujo destaque se faz necessário nesta pesquisa: os aparatos tecnológicos ao nosso alcance na atualidade, não estavam à disposição durante a maior parte da história da humanidade. Aparatos como a máquina fotográfica, a filmadora digital, o gravador analógico ou digital e, muito menos, os modernos telefones celulares que tem a capacidade de gravar vídeos e áudios. Nem mesmo os mais primitivos ancestrais de tais equipamentos estavam disponíveis até, pelo menos, três séculos atrás. Por esta razão é impossível ter a convicção da maneira exata em que os músicos se expressavam e interpretavam antes que os equipamentos de gravação estivessem disponíveis. Entretanto, através da iconografia musical, do estudo de materiais e partituras antigas, é possível alcançar uma noção relativamente apurada de tais aspectos. Harnoncourt (1982) afirma que:

Pelo fato da música histórica desempenhar um papel preponderante na vida musical de hoje, vale a pena discutirmos, aqui, alguns problemas a ela relacionados. Há dois pontos de vista básicos com relação à música histórica que correspondem também a dois tipos de execução: um deles a transporta ao presente, e o outro tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida (p. 17).

A respeito dessa citação, o autor quis dizer que em razão da música de outros períodos históricos serem ainda muito executada nos dias atuais, os músicos acabam tendo dois caminhos para tal execução. O primeiro é dar uma nova roupagem a tal interpretação, seja pelo fato dos instrumentos serem diferentes, não terem acesso da forma real em que esta música era interpretada na época, ou até mesmo preferirem usar da criatividade e experimentarem uma nova maneira de interpretá-la; o segundo ponto observado pelo autor, é que depois de pesquisarem o estilo da época, os músicos buscam executar essa música de uma maneira em que esta soe de forma parecida ao que soava na época em que foi composta.

Então, sendo conhecedor de tal circunstância, não seria apropriado que o maestro (seja de orquestra ou coral) venha a exigir uma interpretação “engessada”, determinar uma performance pré-concebida, mas, diante disso, pode se propor, juntamente com o seu grupo, a explorar as várias maneiras que se pode interpretar uma obra em simultâneo com estudos a respeito das principais características do estilo a qual sugeriu para desenvolver com seus músicos. Tendo esses apontamentos em mente, serão abordados de maneira sucinta sobre as principais características vocais nos períodos da Música.

A sonoridade que se busca em cada período da história da Música está ligada ao estilo da época. Com relação a este aspecto, tem-se o conceito de Zander (2003) como base: “compreende-se por estilo as características peculiares que se refletem numa obra de arte.” (ZANDER, 2003, p. 245).

No período renascentista, pode-se afirmar que a qualidade sonora vocal possui uma característica leve e clara, ou seja, com pouca intensidade e com a projeção da voz auxiliada pelo levantamento dos músculos zigomáticos, as vozes geralmente tinham característica de serem agudas. “[...] o uso controlado do vibrato favorece a clareza não só da afinação e da harmonia, mas também o timbre. A citada ‘estreiteza’, o foco e a frontalidade do som ficam mais expostos com o controle do vibrato.” (FERNANDES, 2009, p. 22). Quanto à tessitura das vozes da época, o autor afirma que “observando diferentes obras do repertório vocal renascentista, podemos constatar que a extensão vocal exigida para qualquer tipo de voz não ultrapassa o limite de uma décima” (idem, 2009, p.31).

Fernandes (2009) afirma que existia “uma preferência por timbres claros e incisivos” (2009, p. 49). Pode-se entender a respeito de timbre incisivo é que este se

caracteriza pela adução completa das pregas vocais em combinação com uma sonoridade vocal sem vibrato.

É importante lembrar que nenhuma mudança estilística acontece de um dia para o outro, são anos, séculos e até mesmo milênios para cada nova ideia se consolidar. Então, se deve levar isto em consideração quando se trata de qualquer aspecto de um período em relação ao outro. O autor afirma que:

[...] embora a sonoridade vocal já estivesse caminhando para o que mais tarde Garcia chamou de *voix sombré*², a qualidade sonora da voz do Barroco ainda mantinha muito do som vocal renascentista, evidentemente, adaptado ao novo estilo e à sua evolução (FERNANDES, 2009, p. 49).

Nessa época, as músicas para voz solista passaram a ser executadas com mais frequência, o que propiciou numa mudança da intensidade, em que os cantores teriam que amplificar a intensidade da voz. (FERNANDES, 2009, p. 51). Pode-se afirmar que este é um período em que a perceptibilidade a respeito da sonoridade vocal não seja tão simples, pois foi um período de muitas mudanças e também foi um período em que definições não poderiam ser exatas, pois havia muitos tipos de vozes, e a partir de certo tempo as mulheres passaram a cantar partes que eram até então cantadas por *castrati*³.

Os cantores passaram a ser admirados por executar melismas e mostrar seu lado virtuosístico, e para isso ele precisaria praticar bastante sua respiração. Além disso, saber controlar sua *messa di voce*.

[...] *messa di voce* consiste no domínio total da técnica vocal [...]. A dinâmica começando com um *pp.* indo até o *ff.* e depois diminuindo, para ser conduzida com eficácia, deve haver sobretudo consciência de que existe uma ininterrupta diferença de intensidade (COSTA, 2001, p. 81).

² *Voix Sombré*: Voz Escura

³ *Castrati*: Plural de *Castrato*. Cantor castrado antes da puberdade para preservar o registro de soprano ou contralto de sua voz; apoiada em pulmões masculinos, essa voz era poderosa, ágil e penetrante. Os castrati foram usados pela Igreja Católica Romana durante mais de 300 anos e ocuparam uma posição dominante na ópera do sécs. XVII e XVIII. (GROVE, Dicionário de música, 1994, p. 177).



Figura 4 - Exercício de *Messa di voce* - Figura de Salvatore Fucito (1992). In: AMADUZZI, Astrea.

Outro aspecto que se pode dizer que influencia na sonoridade, é o uso do vibrato, inclusive quando se trata de coral, em que várias vozes cantando com vibrato soa diferente do que todas cantando de maneira plana.

Para que o regente dos dias atuais tenha uma orientação quanto à sonoridade barroca, Fernandes (2009) aconselha que o regente oriente seus coristas para alcançarem uma qualidade sonora leve; brilhante, ou seja, uma voz que correlaciona os harmônicos agudos com o registro misto e de peito; e flexível, que pode ser entendida como uma voz com a capacidade de executar todos os aspectos citados, por exemplo, os melismas, *messa di voce*, etc. No que se refere à dinâmica, é preferível que o regente a use de forma sutil (p. 87).

No período do classicismo houve mais mudanças na maneira de se pensar a música e de forma menos sutil, pode-se afirmar que por este motivo a técnica vocal e o ideal sonoro se transformaram de um modo mais perceptível do que nos dois períodos antecedentes.

Fazendo um paralelo entre a música do período barroco e clássico, é possível notar que no primeiro há “a conservação da expressão inicial do tema em todos os motivos, variando só dinamicamente”, já no período clássico há “a mudança do clima expressivo, entre os motivos.” Além dessas características, há “o fluir constante dos elementos melódicos” no período barroco, enquanto que no período clássico “o elemento motriz e o estático alternam-se constantemente, gerando tensões e distensões.” (ZANDER, 2003, p. 253).

Como já foi mencionado anteriormente, é importante frisar que cada período da história da música não é determinado de um dia para o outro, pois se supõe que as mudanças de ideologia e critérios das características estilísticas estão ligadas às mudanças da maneira de pensar e as modificações que vão ocorrendo com o passar do tempo. Pode-se afirmar que alguns aspectos em relação à forma com que

os cantores produziam o som vocal ainda perduraram de um período ao outro, pelo fato de alguns cantores que vivenciaram essa transição se posicionarem de modo renitente aos novos costumes na produção sonora da voz.

Em se tratando do período do Romantismo, houve transformações mais marcantes no que tange aos aspectos da sonoridade vocal. Pode-se afirmar que com o passar do tempo na história da técnica vocal, cantores e coristas passaram a buscar uma sonoridade mais dramática e encorpada, mais conhecida como canto coberto.

A segunda metade do séc. XVIII e a primeira do séc. XIX assistiram ao desenvolvimento de um novo estilo de canto, baseado numa técnica que escurecia o timbre vocal com o propósito de proporcionar maior expressividade ao cantor. Assim, no princípio do século XIX, os cantores tinham que escolher entre dois caminhos técnicos distintos, duas formas bem diferentes de cantar: o estilo antigo e o estilo novo. (FERNANDES, 2009, p. 101).

Além disso, foi também dada ênfase na questão do volume da voz, elemento intimamente ligado à dinâmica, a qual é um dos fatores observados neste trabalho. “De fato, o volume do acompanhamento era um fator crítico para as vozes carentes de uma sonoridade mais cheia quando a sala era muito grande.” (FERNANDES, 2009, p. 105).

Considerando agora, os séculos seguintes ao do romantismo, pode-se afirmar que houve uma mudança significativa para o canto coral, pois já havia uma diversidade, ou seja, coros amadores como também profissionais, porém aqueles se tornaram mais frequente, assim como a presença feminina nos coros, a qual a partir do século XIX se tornou comum os coros mistos (de homens e mulheres).

Segundo Strimple (2008, p. 01), a música coral do século XIX deve ser pensada a partir do ano de 1796 com a composição e execução das duas primeiras das grandes missas de Haydn, obras que teriam causado um profundo impacto na composição para coro e orquestra durante todo o Romantismo [...].

Ângelo (2009) ressalta a questão da diversidade da natureza dos coros no século XIX, por exemplo, “coros profissionais, amadores, masculinos, femininos, infantis (meninos), mistos com meninos nos naipes de soprano e contralto e mistos com mulheres nos referidos naipes”, e que os compositores, observando essa

grande possibilidade sonora, eram levados a escrever obras para tais formações. Em relação a este ponto, nem sempre o maestro se depara com obras escritas para a formação coral que tem à sua disposição, mas ele pode construir uma sonoridade o qual foi exigida pelo compositor e pela peça a ser executada.

No séc XX, os compositores passaram a exigir, em certo grau, sonoridades específicas em suas obras. Em razão disso, houve um aumento nas possibilidades de cores sonoras em comparação aos períodos anteriores, que como se pôde constatar, já começavam a buscar tal diversidade sonora, mas com menor regularidade.

Um aspecto curioso no que se refere à sonoridade coral, é que neste período não era aceitável a utilização do vibrato excessivo, preferia-se um som mais liso quando se tratava deste assunto.

No século XX, não somente os aspectos sonoros sofreram mudanças, mas também os critérios para a interpretação das obras em que um coro tivesse escolhido para executar.

Não se pode deixar de discorrer a respeito de como se deu a evolução (não no sentido de melhora, mas, do seu desenvolvimento) dos aspectos da sonoridade dos corais brasileiros, a qual contribui com sua experiência e evolução para a história da música do nosso país, principalmente para regentes brasileiros, que inevitavelmente são influenciados e conseqüentemente passarão os ensinamentos adquiridos mediante a tal progresso.

O Brasil é um país colonizado e sofreu influência de diversas culturas, então a intenção de descrever as características do processo de desenvolvimento da sonoridade coral no país não é uma das mais simples incumbências. Pode-se considerar que em razão dessas influências diversas, é possível obter uma variedade de cores sonoras, pois isso pode proceder tanto de cada técnica como também do idioma.

Um dos tipos de técnica vocal que o Brasil teve influência se chama *Belting*, o qual é muito utilizado no teatro musical e que poderia favorecer a variedade de cor sonora vocal. Em se tratando do *Belting* no Brasil, não se pode deixar de recorrer ao cantor proeminente nesse estilo, Araújo (2013), o qual explica em seu livro *Belting Contemporâneo* a maneira correta de o estudante dessa técnica manipular seu aparato vocal, sempre levando em consideração o prazer de cantar, evitando

qualquer desconforto. Esse livro foi escrito por ele com a finalidade de guiar os alunos e interessados no teatro musical.

A formação do som propriamente dita se encontra na glote [...]. É muito comum pessoas comentarem que cantores gritam, tentando levar suas vozes pesadas, baseadas na força, até o limite de seu segundo *passagio*, ou até além. Essa é talvez a minha maior preocupação no ensino de Contemporary Belting e outras técnicas: ter certeza que os meus alunos não estão sobrecarregando o músculo vocal por falta de sopro ou por excesso dele. Encontrar o prazer de cantar sem esforço começa no controle efetivo da propulsão/retenção (ARAÚJO, 2013, p. 33).

Considera-se que todos os aspectos de sonoridade citados podem orientar um desenvolvimento em que o grupo possa perceber as questões a serem trabalhadas em conjunto, supõe-se que para alcançar essa competência seja necessária prática e tempo na vivência coral. Além dessa vivência, o ouvir é muito importante, pois a partir disso se pode perceber o que deve ser melhorado no som, dentre outras habilidades que esse treinamento pode proporcionar.

Como um cirurgião, que antes de ser treinado a fazer uma operação delicada deve adquirir o hábito de lavar as mãos. Os ouvidos também executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisito importante a todos os ouvintes e executantes da música [...].

Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 1986, p. 55).

No entanto, se deve salientar que quanto aos aspectos da sonoridade coral a serem observados nesse trabalho serão a produção vocal; o timbre e o equilíbrio. O primeiro aspecto está conectado com o que foi exposto no primeiro capítulo, no que se refere à emissão e fisiologia da voz; posterior a isso, é válido compreender como diferenciar o timbre, entendendo como isso acontece fisiologicamente no cantor, e por último será possível entender como equilibrar as vozes de um coral, guiando cada corista de forma satisfatória. Em relação a essa preparação, Fernandes (2009) defende que é função do maestro guiar os coristas nesse percurso. Assim ele aconselha:

Independentemente do nível inicial do coro, decida sobre um som coral ideal e trabalhe para desenvolvê-lo. Por exemplo, um som limpo, saudável, alto, com uma variedade de cores, do brilhante ao escuro, do frio

ao caloroso, do forte ao suave. Um som flexível, mas com intensidade constante, e um vibrato controlado, que pode variar sem esforço, e rapidamente desde nenhum até um vibrato moderado – assim como o vibrato de um excelente instrumentista de corda. (CARRINGTON, 2003. p. 29 apud FERNANDES, 2009, p. 203).

Um dos aspetos que muito está ligado com o resultado sonoro de um coro é o trabalho com o timbre, tanto das vozes individuais como em conjunto. Em relação a este aspecto, Schafer (1986, p.64) conceitua como “superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude.” Segundo Copland (2011, p.67) “O timbre, na música, é análogo à cor na pintura [...]. O colorido tonal, na música, é a qualidade do som produzido por um determinado instrumento”. No entanto, cada voz soma num todo, no que será caracterizada a sonoridade coral.

A respeito deste elemento, Ângelo (2009) cita em sua tese que “o timbre vocal pode ser considerado como o aspecto fundamental do som” (SMITH; SATALOFF, 2000, p. 140 apud FERNANDES, 2009, p. 267).

Neste momento, importa-nos estudar qual seria a qualidade sonora ‘ideal’ ou padrão na construção da sonoridade vocal e/ou coral; o timbre aplicado ao estilo musical e à postura do trato vocal na produção de diferentes timbres; a teoria atual sobre o timbre vocal; e, por fim, as implicações do timbre na prática coral (FERNANDES, 2009, p. 267).

Como se pôde notar, em diversas obras compostas para corais o timbre é um aspecto que precisa ser bem trabalhado, pelo fato de que são obras que utiliza do enriquecimento de tal aspecto para expressar exatamente o que o compositor estabeleceu, ou então para o maestro e seu grupo terem essa capacidade ao seu dispor. Em consequência deste trabalho, o maestro pode obter uma variedade de cores sonoras do seu grupo, facilitando a interpretação de cada obra escolhida para seu coro.

3. TÉCNICA VOCAL E SONORIDADE DOS COROS ANALISADOS

Neste capítulo foi feito um comparativo a respeito do estudo sobre a técnica vocal e a sonoridade coral no decorrer dos períodos históricos que foram expostos no primeiro e segundo capítulo da presente pesquisa, a fim de obter o esclarecimento a respeito desses elementos e como os líderes do coral preparam a voz de seus coristas nestes aspectos.

É de se esperar que o maestro, preparador vocal e até mesmo os coristas tenham em mente a sonoridade que almejam para determinada obra musical, e para isso seria necessário levar em conta os aspectos citados no capítulo anterior a respeito do timbre e do equilíbrio, no sentido de como o maestro pode desenvolvê-los com o seu grupo.

Para efetuar uma análise e desenvolver esta discussão, foram realizados os questionários com os maestros e os coristas de quatro corais manauaras a fim de que a análise de seus repertórios e de suas práticas pudesse indicar o tipo de tratamento que é dado, em geral, pelos maestros que buscam diferentes objetivos sonoros.

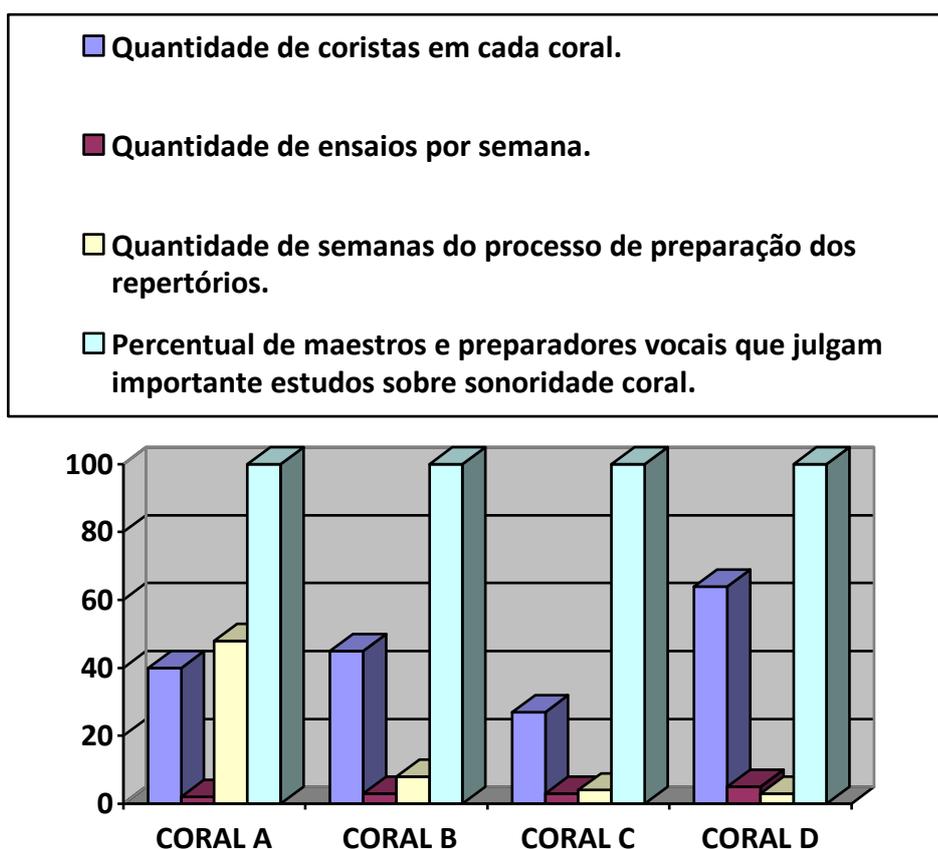
O critério para escolha dos coros foram seus distintos propósitos. Dessa forma, foram selecionados quatro coros criados e desenvolvidos na cidade de Manaus, dentre eles o Coral do Amazonas, o qual foi criado em 1997 para atender ao Programa de Música Erudita e Artes da Secretaria de Cultura; o Coral da Universidade do Estado do Amazonas – Coral da UEA, um coro acadêmico criado em 2001 que abrange em seu acervo repertórios de música erudita, popular e regional; o Grupo Vocal do Coral do Amazonas, que visa a preparação de coristas para o Coral do Amazonas e; o Madrigal Ivete Ibiapina, coral que desenvolve a preparação de cantores solistas.

Em cada coro, foi realizada a aplicação do questionário com cinco coristas, sendo estes contabilizados como 100% dos coristas participantes. O Coral do Amazonas e o Grupo Vocal do Coral do Amazonas têm um maestro e um preparador vocal, já Madrigal Ivete Ibiapina e Coral da UEA têm a mesma pessoa responsável para exercer ambas as funções.

Serão apresentados a seguir, em forma de gráficos, os resultados obtidos a partir dos questionários e estabeleceremos conexões sob o prisma da discussão

supracitada e desenvolvida nos capítulos anteriores. O primeiro gráfico será referente ao questionário aplicado aos maestros e preparadores vocais dos coros participantes.

Gráfico 1 – Resultados obtidos dos maestros e preparadores vocais.



Para indicar cada coral no gráfico, os corais foram identificados como Coral A, Coral B, Coral C e Coral D, sendo o Coral A - Coral da UEA, Coral B – GVCA, Coral C – Madrigal Ivete Ibiapina e o Coral D – Coral do Amazonas. Em relação à quantidade de coristas, o Coral da UEA conta com 40 coristas, o GVCA possui 45 coristas, o Madrigal Ivete Ibiapina integra 27 coristas e o Coral do Amazonas conta com 64 coristas.

A constância dos ensaios difere de um coro para o outro, pode-se afirmar que esta diferença se dá pelo propósito deste. O Coral da UEA ensaia duas vezes na semana, o GVCA e Madrigal Ivete Ibiapina ensaiam 3 vezes na semana, e o Coral do Amazonas ensaia 5 vezes na semana.

É importante frisar que pelo fato de os coros terem objetivos diferentes, o tempo de preparação para cada repertório difere em alto grau. Por exemplo, o coral A prepara os seus repertórios no decorrer de um ano, o coral B demora de 2 a 3 semanas, o coral C faz essa preparação em 4 semanas e o coral D em 3 semanas.

Com relação à respiração, o maestro do coral A, utiliza a respiração costodiafragmática. Os maestros dos corais B e C utilizam o termo “respiração diafragmática” para instruir os seus respectivos coristas, por exemplo: “encher bem a região abdominal, respiração diafragmática”; “a respiração correta pelo diafragma é fundamental para um cantor.” Todavia, como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, o diafragma não é um músculo o qual o ser humano tem controle, mas a sua ação é influenciada pela respiração baixa, sem levantar os ombros ou o peitoral. O maestro do coral D afirma que “transmite exercícios específicos” ao ser questionado sobre a maneira que instrui seus coristas a respeito da respiração, no entanto é de se esperar que utilize cada um dos exercícios referentes aos determinados objetivos vocais explicados no segundo capítulo.

No que se refere ao timbre, ou seja, ao uso da sonoridade clara ou escura, os maestros e preparadores vocais aplicam exercícios específicos para alcançarem o resultado almejado. Neste aspecto, há muito em comum nos maestros dos coros A, B e D. Um deles, solicita que seus coristas “pensem em um som mais feliz, sorrir”, o que é muito similar a outro maestro, que no intuito de obter um som mais claro e brilhante de seus coristas, solicita a eles que “levantem os músculos zigomáticos”. O maestro do Coral C, neste mesmo propósito, pede que seus coristas “mantenham a **voz na máscara** (grifo nosso), evitando o som nasalado e sem apoio”. Expressões como essa são usadas por diversos professores para demonstrar ao aluno onde ele deveria sentir a ressonância. Alguns professores dizem aos seus alunos para colocarem a “voz na frente” para se referirem a este mesmo fim. (FERREIRA, 2014, p. 18).

Como estabelecemos anteriormente, a questão do equilíbrio está diretamente ligada à dinâmica. Nesse aspecto, observamos grande atenção dos maestros e preparadores com seus grupos, sempre incluindo exercícios de suporte para o fôlego em seus vocalizes praticados durante o aquecimento vocal. É possível afirmar que estes exercícios proporcionam um resultado sonoro satisfatório.

O coral da UEA, focou no repertório brasileiro e regional, e nesse coro, segundo seu maestro é muito utilizado “vocalizes de articulação, ressonância e ataque”, os quais fazem parte das competências vocais específicas (FERREIRA, 2014, p. 56) e, além disso, são itens que se pode considerar essencial para um coro que tem em seu repertório uma gama de músicas cantadas em português, assim os coristas são instruídos a respeito da correta emissão das vogais e das consoantes, para que o texto se torne inteligível.

No GVCA, foram desenvolvidos repertórios de música renascentista, barroca e óperas, o qual o maestro os referiu como “repertório de formação musical”. No que se refere à questão de como os coristas são orientados a respeito da respiração e ressonância da voz com relação aos diferentes tipos de repertório, o maestro deste coral afirmou que “a respiração e a ressonância da voz vai depender do estilo a ser cantado, mas em suma, se resume na colocação da voz nos ressonadores”. Por meio do questionário aplicado pelo maestro e preparador vocal, pode-se dizer que ambos desenvolvem um trabalho timbrístico em relação a cada repertório, a fim de não se ater ao estilo musical em questão.

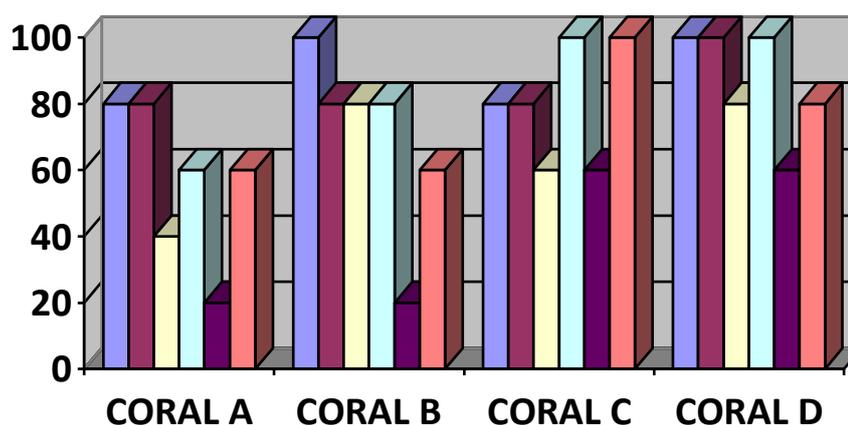
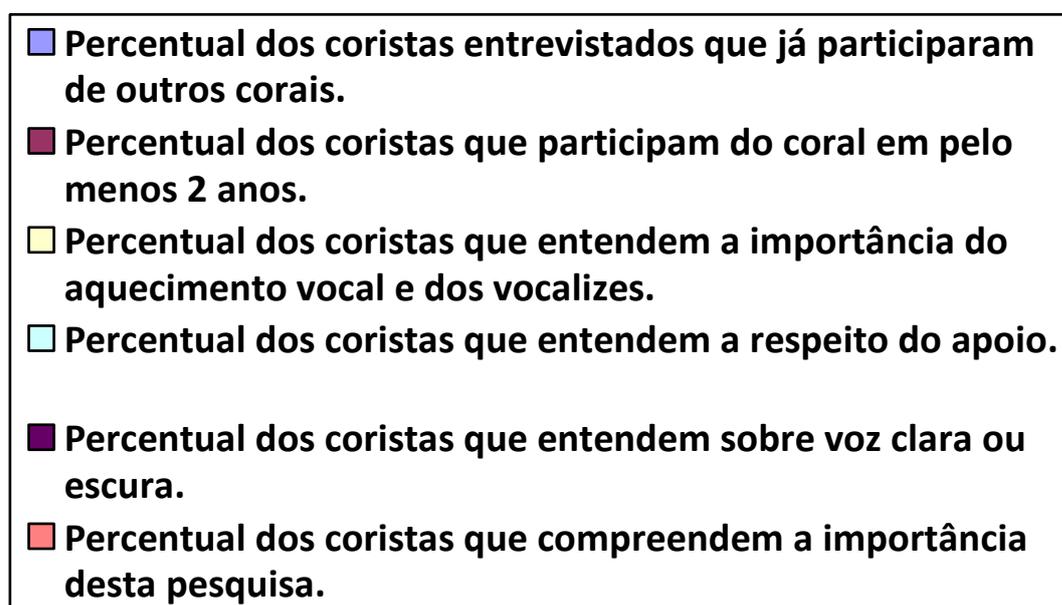
Nos últimos dois anos, o Madrigal Ivete Ibiapina desempenhou repertórios de música sacra, árias antigas, músicas natalinas e música brasileira. O maestro afirmou que o coro canta em vários idiomas, e este afirma que “para qualquer tipo de repertório coral, a respiração e a ressonância da voz é importante”, deixando subtendida a maneira exata como este trabalha estes aspectos com o seu coro. Neste caso, pode-se tomar como base a resposta deste na questão referente aos vocalizes que são praticados com constância durante o aquecimento e instrução da técnica vocal, o qual ele afirma que utilizam “vocalizes para deixar a laringe em baixo para segurar o foco da voz subindo / descendo, etc.”. Supõe-se que ele quis dizer com ‘segurar o foco da voz’, está relacionado com a amplificação dos harmônicos no que tange à ressonância, ou seja, não impedir que a voz produza outros harmônicos pelos motivos de estar “descendo ou subindo” os tons (MARIZ, 2013, p. 64).

Em relação ao Coral do Amazonas, nos últimos dois anos foram desempenhados repertórios sinfônicos; *a cappella*; ópera e também repertório brasileiro. O preparo vocal dos coristas para cada um destes repertórios no que tange à sonoridade coral em cada estilo é dado pelo trabalho com as cores, segundo

o preparador vocal, que se pode afirmar que os vocalizes e preparos para cada repertório são trabalhados de acordo com o seu objetivo sonoro.

A seguir, será apresentado o gráfico referente ao questionário aplicado aos coristas.

Gráfico 2 – Resultados obtidos dos coristas.



Em cada coral, foram selecionados 5 coristas para responderem ao questionário. Dentre eles, alguns já participaram de outros corais, sendo no Coral A (Coral da UEA) 80%, no Coral B (Grupo Vocal do Coral do Amazonas) 100%, do

Coral C (Madrigal Ivete Ibiapina) 80% e 100% do Coral D (Coral do Amazonas). Nos corais A, B e C, 80% dos coristas entrevistados já participaram parte do grupo há mais de dois anos, enquanto no coral D, 100% integram o coro há mais de 2 anos.

No que se refere ao entendimento dos coristas a respeito do aquecimento vocal e dos vocalizes, foi levado em consideração se estes procuraram explicar suas respostas, evitando respostas vagas. Dentre as respostas dadas pelos coristas nessa questão, não foram consideradas respostas como: o aquecimento vocal e vocalizes são “importantes para a preparação da voz”, pois não há a explicação do porquê que seria importante, então, se pode supor que este não entenda essa importância de forma consciente.

Outros coristas compreendem, mesmo que de forma básica, a importância destes para a preparação da sonoridade coral. Nesse caso, levou-se em consideração respostas como: “preparar a voz para atividades, além de evitar possíveis danos às cordas vocais”, ou, “prepara a musculatura para desempenhar bem a função vocal que o repertório exige”. Coristas que pensaram nos danos vocais que pode causar a falta do aquecimento vocal entendem a importância destes, mesmo que não saibam explicar cientificamente. Com relação aos vocalizes alguns responderam que “prepara para o repertório a ser executado”, no entanto, considera-se que este compreenda que o vocalize deve ser direcionado, e não apenas serem escolhidos de forma aleatória.

Em se tratando da compreensão dos coristas a respeito do apoio, constatou-se que a maioria dos que participaram desta pesquisa compreendem a utilidade deste. A priori serão analisadas algumas das respostas as quais obtiveram equívocos nos termos utilizados quando se trata deste assunto.

Dentre as diversas respostas a respeito do que os coristas entendem por apoio, obteve-se respostas como: “a força colocada sobre o diafragma para direcionar a respiração durante notas longas ou mais agudas”. Esta resposta não está de todo errada, mas ao utilizar a palavra “força”, alguém que não entende absolutamente nada do assunto, poderia se cansar pelo excesso de ar armazenado, no entanto, no segundo capítulo pôde-se observar que este armazenamento não deve ser excessivo, para que não o corpo do estudante de técnica vocal não se dirija à tensão. Outros coristas responderam “é o suporte dado ao diafragma pela musculatura abdominal e intercostal”, na verdade, como se pôde também notar no

segundo capítulo, o diafragma não é sustentado, mas com a respiração mais baixa, ele apenas se pressiona pelos órgãos posicionados superiores a ele, e vale salientar que o diafragma não é um órgão o qual podemos controlar.

De maneira geral, as respostas a esse respeito foram explicadas de maneira correta e simples, então se pode perceber que estes coristas estejam sendo corretamente direcionados a este respeito ou buscam aprender mais sobre o apoio. Dentre as respostas, citam-se as seguintes: “apoio é a principal parte, pois com isso, agüenta-se o ar e se projeta melhor o som”, “apoio é quando as costelas estão e são mantidas abertas (depois da inspiração) controlando a saída de ar juntamente com o diafragma”. Nesta última resposta vale a observação do parágrafo anterior a respeito do diafragma, mas se levou em consideração a resposta, pois o apoio é controlar a saída de ar.

Quanto aos aspectos da sonoridade vocal, foi questionado a respeito de voz clara ou voz escura para ter um norte de como os coristas as percebem. Em relação a esta perspectiva, pôde-se perceber que alguns deles tendem a confundir certos termos. Quando questionados a respeito da sonoridade vocal clara, por exemplo, alguns responderam: “voz com um timbre bem colocado [...]”. Com relação à colocação da voz, se entende que esta seja uma voz com o “desenvolvimento geral da extensão e do controle da dinâmica” (MANCINI, 1912 apud MARIZ, 2014, p. 64), e não necessariamente relacionado ao timbre. Outros participantes responderam que voz clara e brilhante é “uma voz sem vícios e sem desafinação”, logo em seguida afirmaram que a voz escura é uma “voz desafinada e com vícios”. Houve outros participantes que pensaram numa voz clara e brilhante como um aspecto estético positivo, por exemplo, uma “voz bonita”, sendo que uma voz brilhante está relacionada aos harmônicos agudos que esta gera.

Um dos entrevistados afirmou que voz clara é uma voz com “notas com mais frequência aguda”, logo em seguida afirmou que voz escura é uma “voz com menos frequência aguda” o que não é verdade, pois aquilo que diz respeito à “afinação” ou às relações de “agudos” e “graves” é ligado ao conceito de altura, e não ao de timbre. Afinal, quando o maestro se refere a uma voz clara ou escura, está se referindo ao aspecto timbrístico, e este está ligado aos modos de fonação, ou seja, a força adutória das pregas vocais (MARIZ, 2013, p. 61). Para que se entenda melhor

a respeito dessas observações, resume-se que claro e escuro são aspectos relacionados ao timbre; já agudo e grave estão relacionados à altura.

Além disso, há coristas que confundem a questão de timbrar com o naipe e acabam utilizando palavras que parecem não se referir ao que se intentava dizer, por exemplo, usar o termo “uníssono” para se referir ao aspecto timbrístico, por exemplo: “o canto coral deve sempre ser uníssono em cada naipe independente do estilo musical”. Este termo, na verdade, significa “duas ou mais notas de **alturas** (grifo nosso) idênticas” (DOURADO, 2004, p. 349). Para este caso, se poderia utilizar a palavra “timbrar”.

Na questão a respeito da compreensão dos coristas em relação à importância dessa pesquisa, foi levado em consideração a justificativa que estes deram em relação a todos os aspectos envolvidos para o resultado da sonoridade coral, ou seja, a técnica vocal, a interpretação das obras ensaiadas pelo seu respectivo coro, o desenvolvimento da técnica vocal em relação aos aspectos estilísticos os quais ensaiaram.

Com relação às respostas, foram consideradas as seguintes respostas como cientes dessa importância: “para cada repertório há uma sonoridade, como no Barroco mais leve e ágil. Na ópera de Verdi, por exemplo, se tem vozes grandes em expressividade dramática”, ou, “para que haja aprimoramento e desmistificação com relação a padrões antigos”. Observa-se que cada uma das respostas citou algo que foi explicado nos capítulos anteriores, por exemplo, na primeira resposta citada, o corista usou termos como “claro”, “ágil”, no entanto se nota que estes são freqüentemente utilizados e se tem a necessidade de uma compreensão verdadeira a respeito disso. Referindo-se à segunda questão, pode-se dizer que é importante recriar, além de tudo, nas interpretações, assim também como esclarecer que há diferenças de vozes, de interpretações, no entanto o coral deve estar aberto à essas novas idéias.

No que concerne à sonoridade de cada um dos corais analisados, pode-se afirmar que são diferentes, pois cada coro é trabalhado para um propósito diferente. O Coral da UEA envolve tanto alunos do curso de música, alunos de outros cursos, como também, pessoas da comunidade externa, no entanto as vozes são trabalhadas desde os princípios básicos da técnica vocal, sendo cada aspecto explicado cautelosamente pelo preparador vocal e maestro do coro.

O Grupo Vocal do Coral do Amazonas é formado por coristas os quais são trabalhados para integrar o Coral do Amazonas, no entanto a preparação vocal e sonoridade se direcionam à aspectos específicos com relação aos estilos, sendo estes coristas direcionados a compreender a produção vocal para os fins específicos de cada obra que executam.

O Madrigal Ivete Ibiapina é um coro de preparação de cantores solistas, no entanto, durante os ensaios se busca ouvir os cantores individualmente, então o resultado sonoro do coro é caracterizado por abranger cantores que já possuem estudo prévio da técnica vocal, ou coristas que são preparados cautelosamente para chegar a um nível apurado desta.

O Coral do Amazonas é um coro profissional do Estado, no entanto, é exigido que os coristas tenham o conhecimento e estudo da técnica vocal, além disso, tenham a flexibilidade vocal com relação aos apontamentos do maestro e preparador vocal. O coro é capaz de desenvolver repertórios com nuances de dinâmica e cores sonoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa abordou a importância do conhecimento no que diz respeito às diversas sonoridades que um coral pode desenvolver. Dessa forma, o objetivo geral deste trabalho é compreender o uso da técnica vocal e sua influência em relação à sonoridade dos grupos investigados. Os objetivos específicos desta pesquisa foram: descrever os princípios a respeito da técnica vocal; analisar as técnicas e sonoridade dos coros no decorrer dos períodos históricos da música e; comparar o entendimento dos coros acerca do desenvolvimento da sonoridade coral.

Com o desenvolvimento deste trabalho, pôde-se notar que a abordagem sobre a técnica vocal relacionado ao uso da sonoridade coral é um assunto que não depende apenas dos conhecimentos dos líderes dos grupos vocais, mas cada corista deve ter uma base teórica a respeito dos assuntos inerentes ao canto coral, para que possam compreender os apontamentos de seus maestros ou preparadores vocais durante os ensaios. Por outro lado, é necessário que os regentes corais saibam como trabalhar estes aspectos com seus coristas.

Ao longo da aplicação dos questionários nos coros participantes, foi possível notar que os maestros e preparadores vocais possuem conhecimento sobre técnica-vocal e procuram passar de forma objetiva aos seus coristas, mas, através desta pesquisa, constatou-se que nem sempre os coristas compreendem exatamente aquilo o que o seu líder explicou ou solicitou. Nesse caso, seria interessante que o maestro se certificasse de que o corista está compreendendo corretamente o que está sendo passado, a até mesmo desconstruir alguns preconceitos quanto ao significado de termos que são pensados de forma errônea.

É aconselhável, para isto, que o regente coral conheça os fatores que influenciam direta ou indiretamente na produção da voz, e a partir disso, orientar os coristas esclarecendo-os da forma correta de praticarem cada exercício. Ao observar o gráfico referente ao resultado do questionário aplicado aos maestros e preparadores vocais, nota-se que a quantidade de coristas e de ensaios é diferente. Provavelmente isto influenciaria no desenvolvimento do ensaio em relação à atenção que os maestros e preparadores teriam com cada corista, tendo em vista

que muitas vezes o tempo de ensaio é curto e a quantidade de corista é grande, mas este é assunto que pode ser aprofundado em pesquisas posteriores.

Além disso, é importante destacar, que todos dentre os maestros e preparadores vocais participantes, afirmam positivamente a respeito da importância deste tipo de pesquisa, ressaltando que este fator pode proporcionar grande possibilidade do desenvolvimento no aspecto da sonoridade coral.

Os coros que se aplicam ao estudo da técnica vocal e da sonoridade coral podem ter resultados mais satisfatórios e esta pesquisa pode servir de suporte para regentes e professores que buscam uma base de como trabalhar a sonoridade do seu coro de forma enriquecedora nas diversas obras de seu repertório.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Marconi. **Belting Contemporâneo: Aspectos Técnico-Vocais para Teatro Musical e Música Pop.** Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013.

COELHO, Helena Wohl. **Técnica Vocal para Coros.** São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música.** São Paulo: É Realizações, 2013.

COSTA, Edilson. **Voz e Arte Lírica: técnica vocal ao alcance de todos.** São Paulo: Lovise, 2001.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música.** 1 ed. São Paulo: Editora: 34, 2004.

FERNANDES, José Ângelo. **O Regente e a construção da Sonoridade Coral: Uma Metodologia de Preparo Vocal para Coros.** 2009. 483f. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FERNANDES, Angelo; KAYAMA, Adriana. **A importância da dicção na construção da sonoridade coral.** In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2006.

FERREIRA, Joana Margarida Pereira. **A fisiologia do canto erudito como guia para uma prática vocal informada.** Aveiro, 2014

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. 2013. 361f. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

MATHIAS, Nelson. **Coral:** Um canto apaixonante. Brasília: Musimed, 1986.

OITICICA, Vanda. **O Be-a-bá da Técnica Vocal.** Brasília: Musimed, 1992.

SADIE, Stanley. **Dicionário de música Grove.** Edição Concisa, Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS, Juliana Martins. **Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico.** Rio de Janeiro, 2010.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante.** 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

UBERTI, Mauro. La técnica vocale nella seconda metà del XIV secolo. In: **Musica Antica.** Pubblicazione dell'Instituto Comunale di Musica Antica Stanislao Cordero di Pamparato. Pamparato, 2000.

STRIMPLE, Nick. **Choral music in nineteenth-century.** New York: Amadeus Press, 2008.

ZACCONI, Ludovico. **Prattica di Musica.** Venice: Bartolomeo Carampello, 1596; anastatic reprint, Bologna: Forni, 1983.

ZANDER, OSCAR. **Regência Coral.** 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

ZARLINO, Gioseffo. **Le istituzioni harmoniche.** Venice, 1558-9. reprint, New York: Broude Brothers, 1965.

FONTES ELETRÔNICAS

AMADUZZI, Astrea. **Caruso e a MESSA DI VOCE**. Disponível em: <http://belcantoitaliano.blogspot.com/2014/01/caruso-e-la-messa-di-voce.html/>. Acesso em: 17 de Maio de 2019.

CAESAR, Rodolfo. **A espessura da sonoridade**: entre o som e a imagem. *In*: XXIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2013, Natal. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342>. Acesso em: 22 de Maio 2019.

DIAS, Ana Catarina. **Respiração Diafragmática**. Disponível em: <http://www.anadiaspsicologia.com/respiracao.html> /. Acesso em: 19 de Maio de 2019.

GIL, Robledo Lima. **Tipos de pesquisa**. 2009. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ecb/files/2009/09/Tipos-de-Pesquisa.pdf> /. Acesso em: 25 de Março de 2019.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. Claves, Paraíba, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2867>. Acesso em: 15 de Maio 2019.

MOREIRA, Wagner. **Coral do Amazonas**. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/portal/coral-do-amazonas/>. Acesso em: 19 de Maio de 2019.

WIKIHOW. **Como respirar corretamente para proteger sua voz de canto**. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Respirar-Corretamente-para-Proteger-Sua-Voz-de-Canto> /. Acesso em 19 de Maio de 2019.

APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa “SONORIDADE E VARIEDADE DE REPERTÓRIO EM COROS MANAUARAS”. Neste estudo pretendemos compreender o uso da técnica vocal para influenciar a sonoridade nos respectivos repertórios dos grupos a serem investigados.

O motivo que nos leva a estudar esse assunto é a relevância da compreensão sonoridade coral no que se refere à escolha do repertório em diversos tipos de coros.

Para este estudo adotaremos como metodologia a aplicação de questionários. Ou seja, será aplicado um questionário e os participantes deste trabalho serão convidados a respondê-lo.

Este estudo não oferece riscos à integridade física, psicológica ou moral de seus participantes, por envolver apenas a realização da aplicação do questionário. Os participantes do estudo terão como benefício a contribuição numa pesquisa que pode enriquecer no embasamento teórico a respeito do desenvolvimento da sonoridade coral em diversos tipos de corais.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido (a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido pela pesquisadora.

A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado. Você não será identificado em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.

Este termo de consentimento se encontra impresso em poder da pesquisadora, e será facultativo o acesso deste ao entrevistado, caso o solicite. Em caso de dúvidas com respeito a este estudo, você poderá consultar a pesquisadora responsável:

SABRINA FERREIRA DA COSTA

XXXXXXXX-X

Universidade do Estado do Amazonas - Escola Superior de Artes e Turismo
Endereço: Avenida Leonardo Malcher, 1728, bairro Praça 14, Manaus-AM
sfdc.mus@uea.edu.br

Assinatura da pesquisadora

SABRINA FERREIRA DA COSTA

AUTORIZAÇÃO

Eu, _____,
portador do documento de identidade _____, residente no endereço

_____ e-mail
_____, telefone _____, fui
informado (a) dos objetivos do estudo Sonoridade e Variedade de Repertório em Coros
Manauaras, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer
momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se
assim o desejar.

Declaro que concordo em participar desse estudo e que me foi dada a oportunidade de
ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Manaus, _____ de _____ de 20____.

Assinatura do (a) participante

QUESTIONÁRIO 1

Nome do participante: _____

Idade: _____ anos Cargo: _____ Sexo: M () F ()

1. Quantos coristas integram o coral?

2. Com que frequência acontece os ensaios?

3. Qual a instrução transmitida aos coristas em relação à respiração?

4. Quais tipos de vocalizes costumam ser feitos com constância?

5. Qual a instrução transmitida aos coristas para que a voz soe mais clara e brilhante?

6. Qual o repertório trabalhado pelo coral de 2 anos até o ano atual?

7. Quanto tempo você demorou a ensaiar o repertório?

8. Como se dá a preparação da respiração e da ressonância da voz com relação a diferentes repertórios que o coral desempenha?

9. Você julga importante o estudo na área da sonoridade coral no que tange à variedade de repertório? Por quê?

QUESTIONÁRIO 2

Nome do participante: _____

Idade: _____ anos Cargo: _____ Sexo: M () F ()

1. Já participou de outros corais?

2. Há quanto tempo você participa do coral?

3. Para você, qual a importância do vocalize e do aquecimento vocal?

4. Quais vocalizes te ajudam de forma mais eficiente nos repertórios?

5. Quais vocalizes você tem mais dificuldade?

6. O que você entende por “apoio”?

7. O que você entende por voz clara e brilhante?

8. O que você entende por voz escura?

9. Para você, qual a importância da pesquisa a respeito da sonoridade coral em diversos tipos de repertório?
