

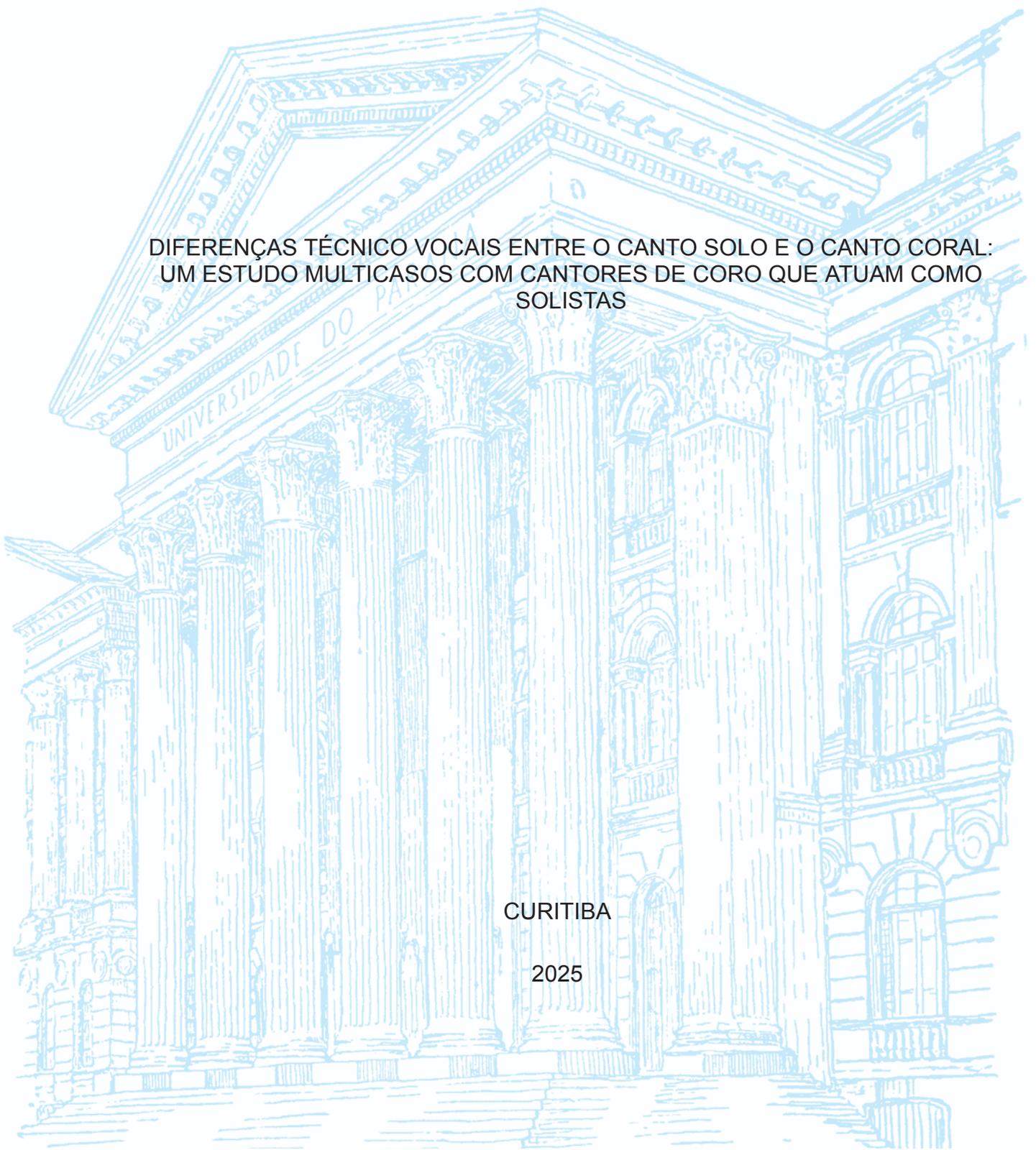
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZA CORREIA FAVERO

DIFERENÇAS TÉCNICO VOCAIS ENTRE O CANTO SOLO E O CANTO CORAL:
UM ESTUDO MULTICASOS COM CANTORES DE CORO QUE ATUAM COMO
SOLISTAS

CURITIBA

2025



LUIZA CORREIA FAVERO

DIFERENÇAS TÉCNICO VOCAIS ENTRE O CANTO SOLO E O CANTO CORAL:
UM ESTUDO MULTICASOS COM CANTORES DE CORO QUE ATUAM COMO
SOLISTAS

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Viviane Alves Kubo

CURITIBA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

F273 Favero, Luisa Correia
Diferenças técnico vocais entre o canto solo e o canto coral: um estudo multicasos com cantores de coro que atuam como solistas. / Luisa Correia Favero. – 2025.
1 recurso online : PDF

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Viviane Alves Kubo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música.

Inclui referências.

1. Música. 2. Canto lírico. 3. Canto coral. 4. Canto solo. 5. Técnica vocal. 6. Pedagogia vocal. I. Kubo, Viviane Alves. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LUISA CORREIA FAVERO**, intitulada: **DIFERENÇAS TÉCNICO VOCAIS ENTRE O CANTO SOLO E O CANTO CORAL: UM ESTUDO MULTICASOS COM CANTORES DE CORO QUE ATUAM COMO SOLISTAS**, sob orientação da Profa. Dra. VIVIANE ALVES KUBO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

03/06/2025 12:57:30,0

VIVIANE ALVES KUBO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/06/2025 19:26:13,0

ANGELO JOSÉ FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica

30/05/2025 09:22:03,0

MARCIA ELOIZA KAYSER CARRARO

Avaliador Externo (ASSOCIAZIONE WAGNERIANA DI MILANO)

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de vida, Sidney, pelo apoio incondicional e paciência nos momentos difíceis dessa jornada, e ao meu filho, Francisco, por me fazer buscar sempre o melhor de mim.

À minha família - Sérgio, Carol, Suelen e Gabriel - e em especial, minha mãe, Prof^a Dr^a Sandra Maria Correia Favero, por me apoiar e acreditar no meu sonho desde sempre.

À minha amiga e irmã que a vida me deu, Karolyne Liesenberg, pela parceria durante o mestrado. Sem você seria bem mais difícil.

Ao meu amigo Victor Bento, por me incentivar e ajudar, mesmo de tão longe.

Aos meus professores de canto - Fernando De Carli, Kalinka Damiani, Denise Sartori e Thiago Montero - que fazem parte da minha história como artista e que sempre serão minha fonte de inspiração.

Aos meus colegas do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, que foram fonte de inspiração para esta pesquisa.

À maestra Mércia Mafra Ferreira, por me ensinar o amor pelo canto coral.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Viviane Alves Kubo, pela dedicação, paciência e incentivo e por não me deixar desistir, apesar dos percalços.

Aos participantes da pesquisa, pela disponibilidade e generosidade.

Aos professores da banca, Prof. Dr. Ângelo José Fernandes e Prof^a Dr^a Márcia Heloísa Kayser, pelo interesse e contribuições.

À Universidade Federal do Paraná. Sem a universidade pública, eu não teria chegado até aqui.

RESUMO

Esta pesquisa investiga as diferenças técnico-vocais entre o canto solo e o canto coral, a partir de um estudo multicase com cantores líricos profissionais brasileiros que atuam como solistas e coralistas. Considerando a escassez de literatura nacional sobre o tema, o estudo visa compreender como esses cantores percebem e manejam as exigências técnicas de ambas as práticas. A fundamentação teórica aborda aspectos do canto de tradição clássica, incluindo respiração, registros vocais, ressonância, articulação, interpretação e condicionamento vocal. As entrevistas realizadas com integrantes dos coros da Camerata Antiqua de Curitiba e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e os questionários respondidos por eles revelam estratégias, percepções e adaptações técnicas dos cantores diante dos desafios impostos por cada contexto performático. Os resultados evidenciam a necessidade de maior atenção pedagógica às particularidades do canto coral e solo, sobretudo no que diz respeito ao equilíbrio técnico e à saúde vocal dos intérpretes.

Palavras-chave: canto lírico; canto coral; canto solo; técnica vocal; pedagogia vocal.

ABSTRACT

This research investigates the technical-vocal differences between solo singing and choral singing, through a multi-case study with professional Brazilian classical singers who perform both as soloists and choristers. Given the lack of national literature on the topic, the study aims to understand how these singers perceive and manage the technical demands of both practices. The theoretical framework addresses aspects of classical singing, including breathing, vocal registers, resonance, articulation, interpretation, and vocal conditioning. Interviews with members of the Camerata Antiqua de Curitiba and the São Paulo State Symphony Orchestra Choir reveal strategies, perceptions, and technical adaptations employed by the singers when facing the challenges of each performance context. The findings highlight the need for greater pedagogical attention to the specificities of solo and choral singing, particularly regarding technical balance and vocal health.

Key words: classical singing; choral singing; solo singing; vocal technique; vocal pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MÚSCULOS INSPIRATÓRIOS E EXPIRATÓRIOS

FIGURA 2 - CONFIGURAÇÃO DAS PREGAS VOCAIS NOS DIFERENTE MODOS DE FONACÃO

FIGURA 3 – VISÃO ESQUEMÁTICA DOS ARTICULADORES, CAVIDADES DO TRATO VOCAL E LOCAIS DE ARTICULAÇÃO

FIGURA 4 – MANOBRAS ARTICULATÓRIAS E FREQUÊNCIA DOS FORMANTES

FIGURA 5 - PRESSÃO SUBGLÓTICA EM UM TENOR AO CANTAR NOTAS DE UMA ESCALA CROMÁTICA

FIGURA 6 – LTAS DE EMISSÕES DE UM CANTOR NO PAPEL DE SOLISTA E NO PAPEL DE CORALISTA

FIGURA 7 – LTAS DE EMISSÕES DE UMA CANTORA AO ENTOAR UMA FRASE EM DIFERENTES NÍVEIS DINÂMICOS, COMO SOLISTA E CORALISTA

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	12
1.1 ESPECIFICIDADES TÉCNICAS DO CANTO DE TRADIÇÃO CLÁSSICA.....	12
1.1.1 Respiração e Apoio.....	12
1.1.2 Registros e Modos de Fonação.....	16
1.1.3 Aspectos Acústicos e Articulatórios.....	21
1.1.4 Aspectos interpretativos.....	27
1.1.5 Condicionamento vocal.....	32
1.2 DIFERENÇAS TÉCNICO-VOCAIS ENTRE CORALISTAS E SOLISTAS.....	37
2. METODOLOGIA	46
3. RESULTADOS E DISCUSSÃO	50
3.1 PERCEPÇÃO SOBRE DIFICULDADES NA ATUAÇÃO COMO CORALISTA E SOLISTA.....	52
3.2 DIFERENÇAS TÉCNICAS ENTRE O CANTO SOLO E O CANTO CORAL.....	57
3.3 PREPARAÇÃO PARA AMBAS AS SITUAÇÕES.....	65
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

O mercado de trabalho na área do canto de tradição clássica oferece escassas oportunidades para os cantores no Brasil. A carreira de solista não apresenta grande estabilidade para os cantores, já que, no Brasil, os teatros e orquestras contratam os cantores por obras e não por temporadas, como em alguns teatros da Europa, por exemplo. Alguns cantores se dividem entre os palcos e a sala de aula, seja particular ou em universidades. Outra opção, são os coros profissionais com grupos estáveis que ainda possibilitam aos cantores o trabalho como solistas dentro ou fora do grupo. Olson (2010) afirma que a maioria dos cantores ganha a vida através de uma combinação de trabalho solo e coral e que, sendo assim, o coro será uma parte realista de sua trajetória musical.

No Brasil, existem alguns grupos profissionais que oferecem essa oportunidade, como, por exemplo, o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, o Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, o Coral Paulistano, o Coro do Teatro Municipal de São Paulo, o Coral do Amazonas e o Coral Lírico de Minas Gerais. Alguns desses grupos oferecem a oportunidade dos cantores atuarem também como solistas, tanto dentro do grupo quanto em outros ambientes profissionais.

Como cantora de um coro profissional e atuante também como solista há mais de uma década, alguns questionamentos sobre a performance, minha e de outros colegas, vieram à tona. Na minha vivência de atuação como solista e coralista, durante algum tempo, senti certa dificuldade em transitar entre os dois ambientes, talvez um pouco por ter começado a me dividir entre as performances ainda muito jovem e sem uma técnica consolidada, mas principalmente por uma falta de referência de como fazer o manejo da técnica nas duas situações.

Em minha experiência, pude perceber que parte dos maestros acredita que não existem diferenças de performance vocal, mas, na prática e em conversa com colegas, essa diferença é bastante notável. Possivelmente, essa crença de alguns maestros é um sinal de uma falha na sua formação no que diz respeito ao instrumento vocal e sua técnica, o que, segundo Fernandes (2009), tende a limitar o regente. Ainda segundo o autor, a relação do regente com a técnica vocal “deve ser

tão íntima quanto sua relação com a técnica de regência e com o seu conhecimento musical geral” (Fernandes, 2009, p. 198). Para Fernandes:

[...] os regentes ainda estão divididos em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico vocal. Alguns consideram a técnica vocal descartável e sem importância. Outros possuem pouca ou nenhuma experiência em canto se sentindo desconfortável com a responsabilidade de lidar com tais questões. Para muitos, a técnica se limita a exercícios de aquecimento, que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal em longo prazo. Há os que se prendem ao uso de determinados exercícios ou métodos aprendidos em alguma escola de canto, sem discernir se esses contribuirão para o desenvolvimento das vozes. Existem aqueles, que por não planejar seus ensaios e a aplicação da técnica vocal no repertório, utilizam um número exagerado de vocalises aprendidos em cursos diversos, acreditando que conseguirão bons resultados. (Fernandes, 2009, p.199)

Voltando ao cerne da pesquisa, das diversas indagações em relação à prática do canto coral e do canto solista, destaco: realmente existe diferença entre os dois tipos de atuação? Quais são essas diferenças e como os cantores se preparam para os dois tipos de performance? É possível manter um nível técnico satisfatório transitando pelos dois ambientes? Neste sentido, o problema desta pesquisa consiste em: como cantores que atuam como solistas e coralistas percebem e manejam as especificidades técnico vocais entre o canto solo de tradição clássica e o canto coral?

De acordo com Sundberg (2015, p.158), “A arte do cantor clássico profissional inclui a habilidade essencial de tornar sua voz audível, mesmo durante o som intenso de uma orquestra, sem sofrer danos vocais”. Desta forma, a técnica vocal é uma prática essencial tanto para os cantores solistas quanto para os coralistas. Para Fernandes; Kayama e Östergre (2001, p.53), “com uma técnica vocal eficaz e saudável, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de *cores sonoras*, desenvolvendo amplo espectro de dinâmicas e, ainda, adquirindo a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza”.

Sundberg (2019, p. 185) afirma que grande parte da pesquisa sobre voz cantada é voltada ao canto solo, apesar de boa parte dos cantores cantarem ou já terem cantando em um coral. Alguns pesquisadores, como Sten Ternström e Johan Sundberg, realizaram pesquisas sobre o tema na década de 1980. Segundo Sundberg (2019), essas pesquisas buscaram investigar se as qualidades vocais

empregadas por coralistas e solistas eram as mesmas e se cantavam com formantes do cantor semelhantes.

Uma fonte central para esta pesquisa consiste no trabalho de Olson (2010) *The solo singer in the choral setting - A handbook for achieving vocal health* (O cantor solo no cenário coral - Um manual para alcançar a saúde vocal), em que a autora almeja ajudar estudantes de canto e cantores profissionais a transitar entre os ambiente coral e solo de maneira saudável. Outro estudo sobre a prática concomitante de solistas e coralistas é o artigo de Miller (1995) sobre o cantor solista no ambiente coral, em que o autor afirma que a dificuldade em manter a saúde vocal no canto coral está na tentativa de submergir a voz no som ao redor e não na competição sonora. O autor acredita que:

Equilibrar vozes é uma técnica coral muito melhor do que o objetivo irrealizável de tentar misturá-las. Um som coral completo pode ser alcançado somente quando os cantores dentro do conjunto usam suas vozes eficientemente, usando uma produção vocal baseada em um bom gerenciamento da respiração, ação laríngea livre e um ajuste flexível dos ressonadores. (Miller, 1995, p.32, tradução nossa)¹

Acreditamos que esta pesquisa possa elucidar questões comuns a diversos cantores do cenário musical brasileiro, em especial os que atuam nas duas áreas, solo e coral. Durante a revisão de literatura, pouco material específico sobre o tema foi encontrado. Grande parte da pesquisa em voz no Brasil está voltada para o ensino do canto solista, enquanto a maioria das pesquisas sobre canto coral estão voltadas para o âmbito amador. Não foi encontrado nenhum material em português relacionado ao problema de pesquisa. Neste sentido, o presente estudo pode contribuir na reflexão desta temática tão pertinente para a atuação do cantor lírico brasileiro, mas pouco abordada pela pesquisa em música no país.

O objetivo geral desta pesquisa é compreender como cantores líricos profissionais que atuam como solistas e coralistas no Brasil percebem e lidam com as especificidades técnico-vocais entre o canto solo e o canto coral. Entre os

¹Balancing voices is far better choral technique than is the unrealizable goal of trying to blend them. A complete choral sound can be achieved only when the singers within the ensemble use their voices efficiently, using a vocal production based on good breath management, free laryngeal action, and flexible resonator track adjustment. (Miller, 1995, p.32)

objetivos específicos estão: (a) compreender as especificidades técnicas-vocais do canto de tradição clássica; (b) compreender as diferenças entre o canto solo e o canto coral; (c) mapear a percepção de cantores brasileiros sobre as especificidades técnicas-vocais do canto solo e do canto coral; (d) mapear como esses cantores se preparam para as duas situações; (e) encontrar semelhanças e diferenças entre os dados.

A pesquisa foi desenvolvida a partir de um estudo multicase, onde foram entrevistados cantores líricos profissionais que atuam como coralistas e solistas. Optou-se por convidar cantores dos coros da Camerata Antiqua de Curitiba (CAC) e da Orquestra Sinfônica do estado de São Paulo (OSESF) devido à semelhança entre a prática vocal e de repertório executada por ambos.

Esta dissertação está estruturada de maneira que na fundamentação teórica serão apresentados dois subcapítulos sobre aspectos técnicos vocais e sobre as diferenças entre o canto solo e o canto coral; na seção sobre metodologia apresentará o método escolhido para o desenvolvimento do trabalho; na seção de discussão e resultados será apresentada uma análise e comparação dos dados das entrevistas; e, por fim, nas considerações finais serão realizadas reflexões acerca das conclusões da pesquisa.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 ESPECIFICIDADES TÉCNICAS DO CANTO DE TRADIÇÃO CLÁSSICA

Atualmente, o canto de tradição clássica possui demandas técnicas que foram se estruturando ao longo da história, tanto por conta das transformações dos instrumentos e orquestras que acompanham os cantores, que, no geral, aumentaram de tamanho, como pelas mudanças estilísticas e de produção. Cantar e se fazer ouvir e ser compreendido pelo espectador em diferentes ambientes, sem o uso de amplificação, com ou sem acompanhamento, exige do cantor um domínio técnico de alto nível. Para tanto, é necessário o desenvolvimento de uma técnica sólida e funcional. De acordo com Richard Miller (2019):

Não é suficiente para o cantor ter algo a dizer, os meios para dizer com facilidade devem ser apresentados. Um entendimento da função física pode fazer a diferença entre a emergência de uma sólida técnica de canto e uma luta com os mecanismos ao longo da vida. (Miller, 2019, p. 31).

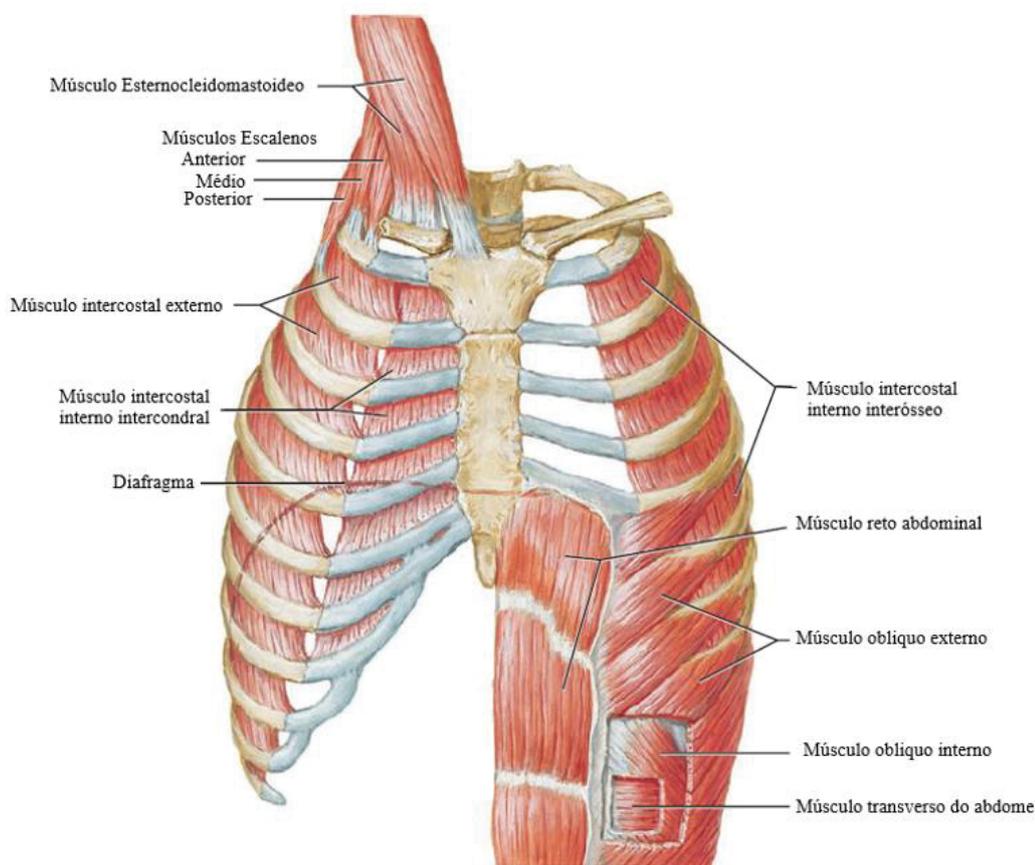
Ao decorrer da sessão, apresentaremos os aspectos técnicos considerados de domínio necessário para uma técnica vocal adequada ao contexto do canto de tradição clássica, sendo eles: respiração e apoio; registros e modos de fonação; e aspectos acústicos e articulatórios, aspectos interpretativos e condicionamento vocal.

1.1.1 RESPIRAÇÃO E APOIO

O domínio da respiração é essencial para expressar cada nuance de nossas emoções, já que a maneira como respiramos pode transmitir diferentes mensagens ao público, tanto auditivas quanto visuais (Malde, 2020). Segundo Sundberg (2015), cantores treinados possuem uma mobilidade respiratória precisa, tanto durante a inspiração, quanto ao repetir um mesmo trecho inúmeras vezes. Para entender o funcionamento da respiração no canto, começaremos pelo sistema respiratório.

O sistema respiratório envolve o pulmão e os músculos que atuam nos processos de inspiração e expiração, sendo eles: músculos intercostais, diafragma e músculos abdominais. A figura a seguir demonstra a disposição deste músculos:

FIGURA 1 – Músculos inspiratórios e expiratórios



FONTE: Corusse (2021)

Sundberg explica:

Os pulmões constituem uma estrutura esponjosa envolvida por uma bolsa, a pleura, situada dentro da caixa torácica. As pequenas células no interior dessa estrutura, os alvéolos, encontram-se conectadas a tubos muito finos, chamados bronquíolos, os quais se conectam aos brônquios, que, por sua vez, se ligam à traqueia; a extremidade superior da traqueia, por sua vez, se conecta a uma cavidade em forma de tubo, a laringe, onde estão situadas as pregas vocais (Sundberg, 2015, p. 25).

Miller (2019, p. 63) diz que quando o corpo está em repouso, o ciclo normal de inspiração-expiração é breve, por volta de 4 segundos. A parte inspiratória geralmente leva 1 segundo, ou um pouco mais, sendo que a porção expiratória ocupa o restante. Sundberg (apud Mariz, 2013) afirma:

De acordo com o modelo, o papel do aparelho respiratório é fornecer pressão aérea positiva nos pulmões, ou pressão subglótica, para dar início

à fonação. Existem duas maneiras de se atingir esse objetivo: na primeira o sujeito pode reabastecer os pulmões de ar, aumentando assim o volume pulmonar e estabelecendo uma situação de pressão expiratória causada pelas forças elásticas de recolhimento do tecido pulmonar; na segunda, pode recrutar ativamente diferentes grupos musculares de natureza expiratória, que comprimirão os pulmões e conseqüentemente também gerarão pressão positiva. (Sundberg *apud* Mariz, 2013, p.45)

Fernandes (2009) explica:

Os seres humanos vivem numa atmosfera pressurizada, e quando a pressão subglótica se torna mais baixa que a atmosférica, reações fisiológicas reflexivas nos levam a inspirar. O diafragma se contrai movendo-se para baixo e empurra o conteúdo abdominal também para baixo, aumentando verticalmente o espaço da caixa torácica. Também na inspiração, a musculatura intercostal externa se contrai, expandindo a caixa torácica. Com isso, na inspiração o volume dos pulmões aumenta. Quando a pressão subglótica está acima do nível da pressão atmosférica, nós conseqüentemente expiramos, também de forma reflexiva. Na expiração o diafragma se move ascendentemente em conseqüência de seu relaxamento, e o nível da pressão pulmonar e subglótica diminui abaixo da pressão atmosférica quando, novamente, inspiramos. (Fernandes, 2009, p.208)

Sundberg (2015, p.50) afirma que os músculos que geram determinada pressão subglótica não afetam diretamente o funcionamento das pregas vocais. Sob essa perspectiva, poderíamos dizer que existe certa independência entre o funcionamento das pregas vocais e a técnica respiratória empregada. De fato, são os músculos da laringe que determinam o funcionamento das pregas vocais a uma dada pressão subglótica. Por sua vez, a pressão subglótica desempenha um papel preponderante sobre a intensidade e a frequência da fonação – propriedades que devem ser controladas com maestria pelos cantores. “Isto acontece porque a pressão subglótica depende não somente do volume pulmonar, mas da força adutória (de fechamento) das pregas vocais, que pode conferir maior ou menor resistência à passagem do ar, aumentando ou diminuindo a pressão, num mecanismo de funcionamento semelhante ao de uma válvula de escape regulável” (Mariz, 2013, p.46).

Para Miller (2019), o domínio da técnica do canto depende da habilidade do cantor em coordenar o fluxo de ar e a fonação, ou seja, gerar um equilíbrio entre a pressão subglótica e a resistência das pregas vocais, equilíbrio esse oriundo da

cooperação dos músculos da laringe, da parede do peito e da contração diafragmática. Leanderson, Sundberg e Von Euler (1987 apud Mariz 2013) relatam que numa situação em que a pressão subglótica é mais alta do que seria o ideal para a fonação pretendida devido ao excesso de compressão pulmonar, os músculos inspiratórios (como o diafragma e os intercostais externos) podem ser recrutados. A ação inspiratória destes músculos expande a caixa torácica e oferece resistência ao aumento da compressão dos pulmões, ajudando assim a regular a pressão ao nível ideal.

A técnica de apoio ou “*appoggio*” vem da necessidade de encontrar um equilíbrio entre as musculaturas envolvidas na respiração, a fim de criar uma estabilidade que possibilite um melhor controle do ar, como afirmam autores como Fernandes (2013) e Miller (2019). A busca deste equilíbrio foi descrita por Lamperti (s.d. apud Miller, 2019) como luta vocal ou *lotta vocale*:

Para sustentar uma nota dada, o ar deve ser expelido lentamente, para atingir este fim, os músculos respiratórios (inspiratórios), continuando sua ação, lutam para reter o ar nos pulmões, e opor sua ação àquela dos músculos expiratórios, o que é chamado *lotta vocale*, ou luta vocal. A precisa emissão da voz depende da retenção desse equilíbrio, e apenas por este meio pode ser dada uma expressão genuína ao som produzido (Lamperti, s.d. apud Miller, 2019, p.69).

A palavra italiana “*appoggiare*” significa “apoiar-se”. Segundo Stark (2003), com relação ao canto, o termo tem duas aplicações específicas. A primeira se refere ao antagonismo entre músculos inspiratórios e expiratórios durante o canto, enquanto a segunda, diz respeito ao papel da laringe em “reter” ou “represar” a respiração por meio da resistência glótica e pelo abaixamento intencional da laringe contra a pressão ascendente da respiração. Portanto:

Appoggio, em seu sentido mais amplo, refere-se a um equilíbrio complexo entre vários conjuntos de músculos, tanto no nível respiratório quanto no nível laríngeo, no qual uma imagem de apoio na voz é uma metáfora eficaz no controle da respiração. Este conceito de *appoggio* desenvolveu-se lentamente na história da pedagogia vocal e foi totalmente formado apenas no século XIX (Stark, 2003, p.93).

Para Miller (2019), *appoggio* não pode ser definido estritamente como “apoio respiratório” como é pensado algumas vezes, porque o *appoggio* inclui fatores

ressonantais bem como o controle respiratório. “*Appoggio* é um sistema para combinar e balancear músculos e órgãos do tronco e do pescoço, controlando sua relação com os ressonadores supraglotais, para que nenhuma função exagerada de qualquer um deles ‘transtorne o todo’” (Miller, 2019, p. 68).

Herbst (2017) defende um conceito mais avançado de apoio, considerando:

(1) padrões musculares ativos e forças de recolhimento passivas do sistema pulmonar, (2) resistência glótica decorrente da configuração laríngea, ou seja, adução, e (3) fenômenos de acústica linear e não-linear de ressonância do trato vocal induzidos pela tração traqueal afetando a posição vertical da laringe. (Herbst, 2017, p.249, tradução nossa)²

Desta forma, o tipo e o grau de adução das pregas vocais controlam a taxa média de fluxo aéreo glótico, bem como, a tração traqueal causada pelo sistema respiratório afeta a posição vertical da laringe, influenciando as ressonâncias do trato vocal. O domínio destes aspectos influencia no equilíbrio da qualidade vocal desejada, seja ela mais clara ou mais escura, como veremos nas próximas sessões.

1.1.2 REGISTROS E MODOS DE FONAÇÃO

Segundo Mckinney (1994 apud Mariz, 2013) nenhum outro termo da pedagogia vocal é mais envolto em mistério, controvérsia e confusão semântica do que o termo “registro”. Pioneiro nos estudos da ciência da voz, Garcia (1924) definiu registro por meio de suas observações realizadas através do laringoscópio:

A palavra registro significa uma série de sons consecutivos e homogêneos produzidos pelo mesmo mecanismo e diferindo essencialmente de outros sons originados por meios mecânicos de natureza diferente.[...]A voz de peito, que tem muito mais poder de vibração do que a média, requer, conseqüentemente, uma contração mais determinada da glote; e essa contração é mais facilmente efetuada pela enunciação da vogal E. A média

² ...a more advanced concept of singing voice support is advocated here, incorporating (1) active muscular patterns and passive recoil forces of the pulmonary system; (2) glottal resistance resulting from the laryngeal configuration, that is, adduction; and (3) acoustically linear and nonlinear vocal tract resonance phenomena induced by tracheal pull affecting the vertical larynx position. (Herbst, 2017, p.249)

é geralmente a mais velada das duas e requer um maior gasto de ar. Esses dois registros, em suas notas mais baixas, colocam em vibração todo o comprimento da glote; e, como observamos antes, a ascensão gradual dos sons na escala vocal faz com que as cartilagens entrem cada vez mais em contato, a vibração sendo efetuada, por fim, apenas pelos tendões. Por este último, a glote forma, nas vozes femininas, as notas chamadas registro de cabeça (Garcia, 1924, p.4, tradução nossa)

Para Mariz (2013), o termo registro pode dizer respeito a uma determinada região da extensão vocal (como quando se fala em registro agudo, médio ou grave), a ressonância (peito e cabeça), a um processo fonatório, a um certo timbre ou ainda a uma região da voz que é delimitada por quebras abruptas na qualidade vocal. Pinho (2019) define registros vocais como séries de tons homogêneos caracterizados por um especial timbre sonoro, distinto dos outros registros e independente da frequência do tom emitido. Hollien (1974 apud Sundberg, 2015, p.82) apresentou a seguinte definição:

Um registro vocal é um evento totalmente laríngeo; ele consiste em séries ou regiões de frequências de fonação que podem ser produzidas com qualidades muito semelhantes; algumas regiões de frequência de fonação podem ser produzidas em mais de um registro; a definição de um registro deve ter por base evidências perceptivas, acústicas, fisiológicas e aerodinâmicas.

Diversos autores ainda divergem sobre a terminologia utilizada para os diferentes registros. Pinho (2019) divide os registros vocais em: *fry* ou basal; modal (subdividido em peito, médio e cabeça); falsete (ou registro leve de cabeça, quando nos referimos ao falsete feminino), flauta e assobio. Muitos autores consideram apenas dois registros básicos nas vozes masculinas (*modal* e *falsete*) e três registros nas vozes femininas (*peito*, *médio* e *cabeça*).

Herbst (2020) acredita que a variedade de definições de registro aparentemente incongruentes sugere que o assunto pode ser mais complexo do que por vezes se supõe. Essa confusão de nomenclaturas pode ser resultado de definições baseadas em diferentes contextos, sendo eles: propriocepção; percepção acústica; mecanismos laríngeos; efeitos no trato vocal e sistemas didáticos. Roubeau, Henrich e Castellengo (2009) propõem a teoria dos mecanismos laríngeos, na qual identificam quatro diferentes mecanismos, cada um definido por configurações específicas da massa vibratória das pregas vocais, da tensão

muscular e da pressão subglótica. A partir da proposta de Roubeau et. al (2009)³, Herbst (2020) propõe a utilização da terminologia de mecanismos laríngeos associando-as aos possíveis registros: M0 (vocal fry, registro de pulso); M1 (voz de peito, registro modal); M2 (falsete, voz de cabeça); e M3 (registro de apito).

Segundo Bozeman (2014), essa configuração vibratória das pregas vocais que caracteriza os mecanismos laríngeos pode ser controlada através dos músculos intrínsecos da laringe: tireoaritenóideo (TA; responsável pelo encurtamento das pregas vocais e pelo espessamento dos músculos que compõem o corpo das pregas vocais) e cricotireóideo (CT; responsável pelo alongamento das pregas vocais e afinamento dos músculos que ficam parcialmente fora da laringe). Segundo Mariz (2013):

Os músculos TA constituem o corpo muscular das pregas vocais, e, ao se contraírem, promovem um encurtamento em seu comprimento e um aumento da adução e da fase fechada dos ciclos glóticos. Enquanto a parte muscular fica espessa e torna as bordas livres das pregas vocais arredondadas, a cobertura mucosa fica frouxa e solta, vibrando mais devagar, e produzindo, portanto, frequências mais graves. O segundo par muscular envolvido no controle de frequência fonatória é o dos músculos cricotireóideos, ou simplesmente “CT”. Como o próprio nome diz, ele se insere no primeiro anel da traquéia, denominado cartilagem cricóide, e na cartilagem tireóide, que conhecemos como pomo de Adão, e que abriga as pregas vocais. Sua contração leva essas duas cartilagens a se aproximarem, conseqüentemente alongando as pregas vocais. (Mariz, 2013, p.53)

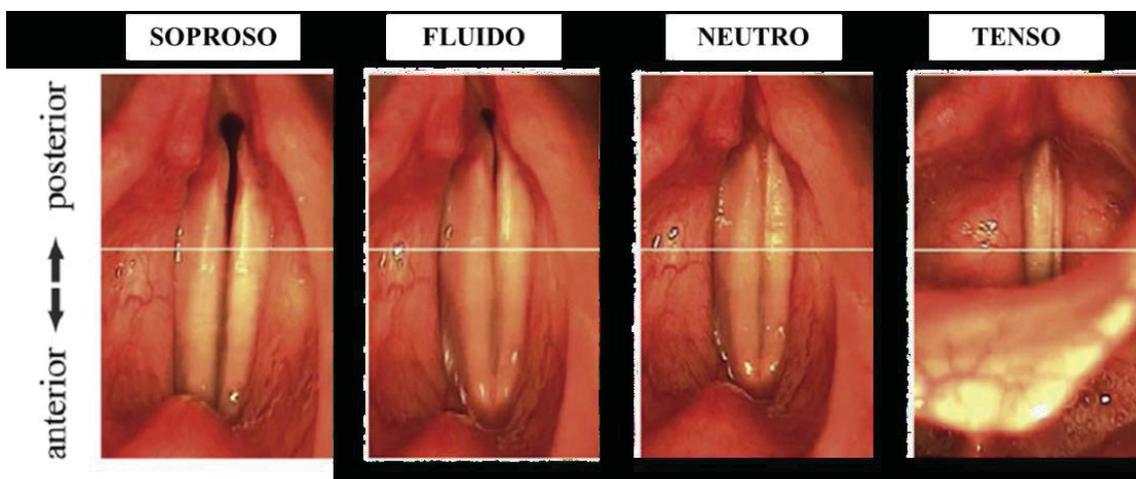
Para Sundberg (2015), o desafio no canto lírico é o de tornar as diferenças entre as qualidades dos diferentes registros imperceptíveis e eliminar possíveis quebras entre eles. O evento de transição entre registro é conhecido, segundo Miller (2019), como *passaggio*. Olson (2010) afirma que, geralmente, o cantor experimenta dois pontos de transição, conhecidos como *primo passaggio* e *secondo passaggio*, os quais diferem para cada tipo de voz. Segundo Hirano (1988):

Um dos objetivos do treinamento vocal é justamente o domínio da habilidade de descontrair progressivamente os TA à medida que os CT vão alongando as pregas vocais e fazendo a voz progredir a notas mais agudas, a fim de evitar a percepção de transições abruptas de registro. Quando o cantor não executa esse relaxamento progressivo, persistindo com

³Os termos associados aos mecanismos laríngeos foram dispostos em uma tabela elaborada por Corusse (2021) a partir de Roubeau, Henrich e Castellengo (2009, p.437), organizados da seguinte maneira: M0 - registro basal, fry, strohbass, registro pulsátil; M1 - voz de peito, registro denso, registro modal, voz plena, mecanismo pesado; M2 - voz de cabeça, falsete, registro tênue, registro elevado, mecanismo leve; e M3 - voz de apito, flauta, assobio, whistle.

contração acentuada dos TA, a tensão excessiva leva essa musculatura a falhar repentinamente, causando o que se percebe comumente como “quebra de registro”(Hirano, 1988 apud Mariz, 2013, p.55).

Sundberg (2015) explica que a interação entre a pressão subglótica e a força de adução produzem o que é chamado de modo de fonação. O modo de fonação tem a ver com a relação entre três fatores: pressão subglótica, fluxo de ar e resistência glótica, sendo que a quantidade de pressão respiratória e o grau e tipo de adução glótica controlam a quantidade de fluxo de ar (Bozeman, 2014). Sundberg (2015) classifica os modos de fonação como: tenso, neutro, fluido, soproso e sussurrado. “Da fonação sussurrada à tensa há progressivamente uma maior pressão subglótica e uma maior força de adução das pregas vocais. Também a duração das fases fechadas e abertas se relacionam com os modos de fonação”(Corusse, 2021, p.39). Sundberg (2015) explica que a combinação entre a alta pressão subglótica e uma grande força de adução geram a chamada fonação tensa. Ao diminuir a força de adução e pressão subglótica para um nível moderado, ocorre a fonação fluida e, reduzindo ainda mais a pressão subglótica e força de adução, ocorre a fonação soproso ou até mesmo o sussurro. Dentro deste esquema de ajuste de pressão glótica e força de adução, pode-se chamar a fonação utilizada na fala, de fonação neutra.

FIGURA 2: Configuração das pregas vocais nos diferentes modos de fonação.⁴

FONTE: Hersbt et al. (2014) adaptado por Corusse (2021, p. 41)

Segundo Sundberg (1987) e Kent (2004), citados por Mariz (2013), o modo de fonação utilizado no canto erudito é o fluido. Na fonação fluida, a pressão subglótica se mantém moderada e a fase fechada relativamente longa, ao passo que a área glótica, a amplitude do pulso e o nível sonoro aumentam consideravelmente (Sundberg, 2015, p. 118). De acordo com a literatura, em termos de economia e saúde vocal, a emissão fluida é mais vantajosa, pois requer menos força de adução das pregas vocais e fornece maior intensidade sonora (Sundberg, 1987 apud Mariz, 2013; Titze, 2006 apud Mariz, 2013).

1.1.3 ASPECTOS ACÚSTICOS E ARTICULATÓRIOS

Segundo Olson (2010), a ressonância é o que caracteriza o timbre de um cantor e é através dela que são criadas a cor, a nuance e a personalidade da voz. O principal ressonador do instrumento vocal é o trato vocal, que consiste nos espaços

⁴Observe-se fonação soprosa na qual a fenda glótica avança até a porção membranosa das pregas vocais. Na fonação fluida a porção membranosa está toda aduzida, havendo fenda apenas na porção cartilágnea. Na fonação neutra as pregas vocais estão completamente aduzidas. Na fonação tensa, por fim, há maior compressão na adução, inclusive podendo ser observada a adução das pregas vestibulares e a posteriorização da epiglote.

de ar que vão das pregas vocais até os lábios. Miller (2019) afirma que o tubo ressonador do trato vocal é formado por faringe, boca e às vezes nariz e que o timbre vocal pode ser controlado através do manejo destes espaços. Sundberg explica:

O trato vocal, por sua vez, transforma as características da fonte glótica, enfatizando diferenças entre seus parciais. Essa transformação é determinada pela configuração do trato vocal, e esta, por sua vez, pela articulação. Articulação nesse contexto significa portanto, configuração do trato vocal, e é determinada pela atuação coordenada de várias estruturas fonoarticulatórias, ou articuladores: lábios, mandíbula, língua, palato mole, faringe e laringe (Sundberg, 2019, p.29)

Para Olson (2010), a sensação de ressonância de um cantor está diretamente relacionada ao conceito de posicionamento da voz, mas, de acordo com a ciência da voz, não é realmente possível localizar a voz, de maneira que, tudo que o cantor pode controlar é o formato do trato vocal e a posição dos articuladores. Mariz (2013) explica que:

Embora os cantores sintam vibrações no alto do crânio, nos seios paranasais ou na caixa torácica, a ressonância do canto é um fenômeno físico de soma e cancelamento de fases de ondas sonoras que ocorre diretamente no trato vocal, isto é, na garganta, na boca e no nariz, caso o véu palatino esteja relaxado. Portanto, os mesmos órgãos articuladores utilizados para emitir consoantes e vogais são aqueles que interferem nos fenômenos de ressonância: lábios, língua, laringe, faringe e palato mole. Assim, o correlato fisiológico direto dos diferentes efeitos de ressonância do canto são as diferentes configurações articulatórias possíveis (Mariz, 2013, p. 68.)

Miller (2019) diz que não existem divisões claras entre o sistema de ressonância e o articulatório, já que a ressonância é controlada, até certo ponto, pela articulação. O som laríngeo depende das propriedades acústicas do filtro, que é excitado pela fonte (Baer et. al, 1979 apud Miller, 2019, p. 95). Miller (2019, p.95) apresenta três pontos que resumem o impacto da articulação na ressonância: (1) movimentos dos articuladores afetam dimensões do tubo ou da cavidade do trato vocal; (2) estas formas afetam as ressonâncias (ou seja, a função de filtro) do trato vocal; (3) esta mudança na função de filtro afeta o que ouvimos.

Sundberg (2015) afirma que o comprimento do trato vocal muda de acordo com as características anatômicas e morfológicas de cada indivíduo, podendo variar dentro de alguns limites. Por exemplo, o abaixamento de laringe e/ou a protrusão

dos lábios resultará em um alongamento de todo o trato vocal; já o estiramento labial, como quando sorrimos, causará uma diminuição do comprimento desse, que passará a ter seu limite superior na região das comissuras dos lábios (Sundberg, 2015, p. 46).

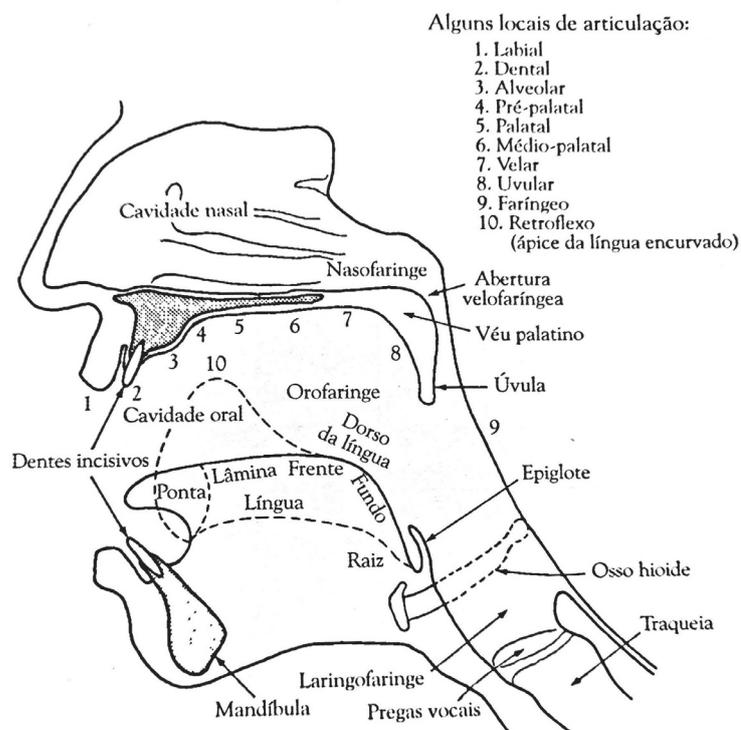
Bozeman (2014) define ressonância como a tendência de um objeto ou sistema (como o ar contido no trato vocal) de responder (oscilar) mais fortemente a determinadas frequências nele introduzidas. Para Mariz (2013):

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

Sundberg (2015) diz que são quatro ou cinco as frequências de ressonância (formantes) de maior importância do trato vocal, os quais são nomeados: F1 (primeiro formante), F2 (segundo formante), F3 (terceiro formante) e assim sucessivamente. Tais frequências são dependentes do comprimento e da forma do trato vocal. Para Bozeman (2014), o comprimento do tubo determina a localização geral de todo o conjunto de formantes, sendo assim, quanto mais longo o tubo, mais baixas as frequências de todos os formantes e quanto mais curto, mais altas as frequências do conjunto de formantes.

Os harmônicos produzidos pelas pregas vocais que coincidem ou se aproximam das frequências naturais de ressonância do trato vocal são amplificados, ganhando energia acústica (Corusse, 2021, p. 49). Como vimos, as modificações no comprimento do trato vocal são realizadas através da articulação. Essas modificações incluem a posição da corcova da língua no trato vocal; a margem da constrição entre a língua e o véu palatino; a extensão da língua em relação à constrição em certos pontos do trato vocal; separação entre os lábios; arredondamento labial, separação entre maxilar e mandíbula; posição velo-faríngea; e constrições da língua que ocorrem em algumas posições fonéticas (Miller, 2019, p. 99).

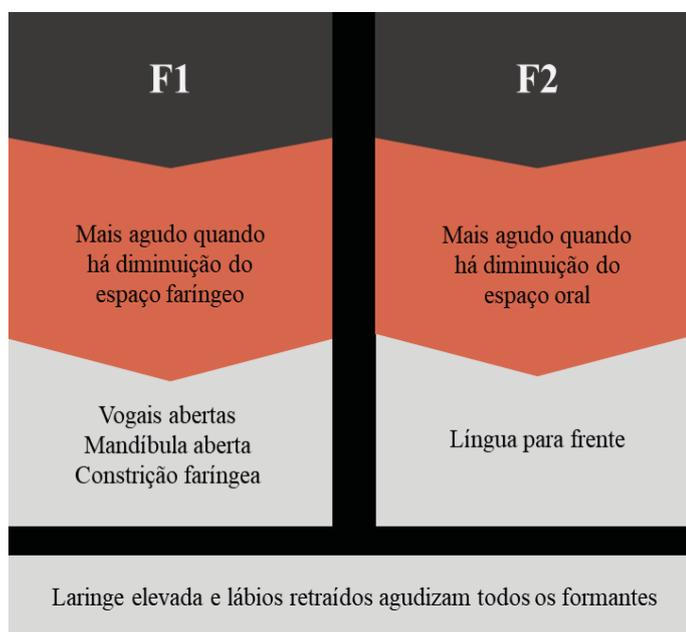
FIGURA 3 - A figura apresenta uma visão esquemática dos articuladores, cavidades do trato vocal e locais de articulação.



FONTE: Miller (2019)

Segundo Sundberg (2015), cada formante é mais sensível à mudança de um articulador específico. Desta forma, a frequência do primeiro formante é particularmente sensível à abertura mandibular, a do segundo, à forma do corpo da língua, e a do terceiro, à posição da ponta da língua e ao espaço entre ela e os incisivos inferiores, já as frequências do quarto e quinto formante, são determinadas pelo comprimento do trato vocal (Sundberg, 2015, p.47). A figura a seguir, elaborada por Corusse (2021), apresenta uma síntese das manobras articulatórias relacionadas à frequência dos formantes:

FIGURA 4 – Manobras articulatórias e frequência dos formantes



FONTE: Corusse (2021)

Para Bozeman (2014), os dois primeiros formantes (F1 e F2) são mais sensíveis às mudanças na forma do trato vocal e, portanto, ajustáveis para diferenciar e definir as vogais, sendo assim, definidos como formantes vocálicos. O autor afirma ainda que o primeiro formante é o principal responsável pela sensação de profundidade do timbre, enquanto o segundo formante é responsável pela maior definição das vogais. Já os três formantes superiores agrupam-se sob certas condições (laringe baixa, garganta aberta e saída epilaríngea estreita), formando um aglomerado de formantes, chamado de formante do cantor, o qual permite aos cantores clássicos a projeção sobre orquestras.

Pode-se dizer que o formante do cantor dá à voz do cantor um grande poder de penetração com pequeno esforço respiratório e muscular, funcionando como um recurso de extrema importância para a eficiência vocal (Sundberg, 2015, p. 168). Bozeman (2014) afirma que a localização do aglomerado de formantes do cantor é determinada principalmente pelo comprimento do trato vocal, sendo significativa para o timbre e, portanto, para a determinação do *Fach*⁵ (classificação) vocal. Ainda

⁵ A palavra *Fach* é usada em seu país natal para designar não só a categoria vocal à qual o cantor está relacionado, mas também o tipo de papel em óperas e até os papéis específicos em que os

segundo Bozeman (2014), a combinação de laringe baixa, garganta aberta e estreitamento do esfíncter ariepiglótico criam um ressonador convergente, onde F1 é relativamente baixo, garantindo a profundidade do timbre e criando uma ressonância equilibrada, conhecida como claro-escuro ou *chiaroscuro*. O termo italiano *chiaroscuro*, é normalmente atribuído à qualidade do som caracterizada pelo equilíbrio entre o som brilhante e o escuro.

O formante do cantor consiste, portanto, em um agrupamento de formantes vizinhos, em geral do terceiro, quarto e quinto formantes, que provoca um ganho considerável na função de transferência para frequências específicas do espectro sonoro. Quanto mais próximos forem os formantes nesse agrupamento, maior será a amplitude de parciais ali situados e maior será a amplitude do formante do cantor (Sundberg, 2015, p. 162).

Conforme descrito por Bozeman (2014), a ressonância vocal é o resultado das interações entre os harmônicos da fonte glótica e os formantes do trato vocal. Corusse (2021) afirma que embora não seja possível modificar a frequência de um determinado harmônico de forma isolada, as frequências dos formantes podem ser alteradas de acordo com diferentes posturas do trato vocal, sendo assim, existem diversas possibilidades de sintonização.

Ainda segundo Bozeman (2014), o acoplamento F1/H1, que ocorre quando o H1 atinge a frequência do primeiro formante, é chamado de *whooping* ou *hooting* e tem como característica uma sonoridade mais profunda. O *whooping* é feito principalmente em vogais fechadas, especialmente /u/, porque suas localizações de baixa frequência de F1 facilitam o acoplamento F1/H1. Desta forma, existe o predomínio de M2 e a tendência para a fonação fluída, facilitando o espaço laringofaríngeo e criando um formato de ressonador convergente (aberto atrás e estreito na frente). Segundo Corusse (2021), essa sintonia é característica comum nas vozes femininas agudas no canto lírico e conforme a subida da tessitura, a frequência de F1 deve ser elevada, o que ocorre através da abertura da mandíbula.

cantores podem atuar. Sendo a Alemanha o país com o maior número de produções e casas de ópera do mundo, sua influência é grande, e nos EUA há um grande respeito por essa classificação. (Miller, 2019, p. 241)

A sintonia F1/H2, por sua vez, promove uma sonoridade de vogais mais abertas e sensação de maior potência (Corusse, 2021). Corusse resume a ideia de Bozeman:

Ela tenderá a levar a voz para um padrão mais aduzido de fonação e para o M1, no qual caracteristicamente há maior energia nos parciais do que na Fo. Também a permanência nesse ajuste necessitará que, conforme se cante notas mais agudas, haja uma agudização de F1, de modo a acompanhar H2, o que pode ocorrer pela adoção de vogais abertas, pela constrição faríngea ou pela elevação da laringe (Corusse, 2021, p.56).

Para Bozeman (2014), a interação harmônico/formante mais importante para as vozes masculinas é o cruzamento do segundo harmônico (H2) acima do primeiro formante (F1). Ela representa a transição de registro acústico das vozes masculinas, sendo denominada cobertura vocal, e está associada ao deslocamento da laringe, o qual historicamente tem sido chamado de transição da voz de peito para cabeça, ou registro de peito para médio/misto ou uma versão mais leve de M1.

Segundo Bozeman (2014), a região de passagem é determinada pela localização do primeiro formante da vogal que está sendo cantada, que é afetada por quão aberta ou próxima a vogal está sendo pronunciada. Vogais abertas (como /a/) têm primeiros formantes altos, enquanto vogais fechadas (como /i/ ou /u/) têm primeiros formantes baixos. Quanto mais aberta a vogal for pronunciada, mais alto será seu primeiro formante. Quanto mais fechada for a pronúncia da vogal, mais baixo será seu primeiro formante. A capacidade de ouvir a passagem da voz, o conhecimento e a antecipação dos locais de passagem, bem como a capacidade de permitir que essas mudanças ocorram são extremamente úteis no treinamento do *passaggio* masculino e das vozes graves femininas.

Na medida em que a voz caminha do grave ao agudo ou do agudo ao grave, passando por todos os registros, o trato vocal precisa se ajustar para que a sonoridade se mantenha uniforme (Fernandes, 2009, 244). Para Fernandes (2009), esse equilíbrio da sonoridade acontece a partir de ajustes no trato vocal, principalmente no registro agudo e é chamado de modificação das vogais ou *aggiustamento* (termo da escola italiana de canto para indicar esse processo de ajuste vocal). Ainda segundo o autor, sem o *aggiustamento* as vogais perdem a qualidade do *chiaroscuro* tornando a sonoridade mais estridente ou mais escura do que realmente é.

1.1.4 ASPECTOS INTERPRETATIVOS

Além dos princípios básicos da técnica vocal, é esperado de um bom cantor o domínio de outros diversos aspectos que variam de acordo com as demandas estilísticas e interpretativas. Cada estilo musical, da música medieval à música dos dias de hoje, possui peculiaridades interpretativas que devem ser estudadas a fim de buscar uma sonoridade próxima aquela pensada por seus compositores.

O vibrato é uma característica comum e desejada no canto de tradição clássica, e, de acordo com Miller (2019, p. 267), contribui para a percepção de altura, intensidade e timbre do som vocal. Segundo autores como Fernandes (2009), é o resultado do relaxamento da laringe aliado a um bom controle respiratório. Segundo Stark (1999), os primeiros tratados de canto se referiam a uma oscilação agradável e contínua do tom, que era provavelmente o que hoje conhecemos como vibrato normal e que à medida que os compositores de ópera aumentaram o tamanho e a intensidade das orquestras, foi se exigindo maior potência dos cantores, o que ocasionou o surgimento de um vibrato mais pronunciado. Fernandes define:

O vibrato é um fenômeno do canto caracterizado por uma variação na altura do som cantado como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem a partir de uma relação bem coordenada e balanceada entre os mecanismos respiratório e fonatório. Trata-se de um resultado natural do equilíbrio dinâmico do fluxo de ar e da aproximação das pregas vocais (Fernandes, 2009, p.278).

Segundo Miller (2019, p. 272) o *vibrato* tem uma fonte neurológica que ativa os músculos cricotireóideos e envolve um princípio de relaxamento da ação laríngea. Essa afirmação de Miller foi feita com base no seguinte comentário de Shipp (1983) sobre onde, anatomicamente, o *vibrato* é gerado:

É razoável supor que o cantor pense em uma nota em termos de altura absoluta ou relativa, não como duas alturas batendo na nota de chegada. O cérebro do cantor, ou, mais especificamente, um conjunto neural motor, organiza um padrão de impulsos neurológicos para contrair o músculo cricotireóideo na quantidade que o cantor aprendeu que causará a vibração das pregas vocais na frequência desejada. Esse padrão é mandado pelo caminho neural motor para os músculos envolvidos. A partir de certo ponto dessa linha de transmissão, talvez em nível cerebelar, esse padrão de impulso relativamente estável é modificado para um impulso ondulado rítmico que resulta em músculos contraindo e relaxando para que as pregas vocais vibrem em frequência logo acima e abaixo do alvo. A extensão dessa

oscilação é monitorada pelo cantor principalmente através de caminhos auditivos, e voluntariamente ajustada à extensão do *vibrato*, desde voz sem *vibrato* até *vibrato* exagerado. (Shipp, 1981, p. 70, *apud* Miller, 2019, p. 271)

Para Chapman (2023), o vibrato é intrínseco ao instrumento de canto e deve parecer natural para o cantor. A autora defende que um vibrato saudável é regular e consistente em torno do tom e que é o produto de uma produção bem coordenada e equilibrada. O vibrato é alcançado de forma natural, sendo produto de uma voz livre, a partir de uma fonação eficiente, uma vez que os aspectos como respiração, suporte e alinhamento postural estejam bem estabelecidos. Para Fernandes (2009), a retirada do vibrato natural pode causar tensões na laringe, reduzindo a eficácia do fluxo aéreo, tornando mais difícil o alcance de notas mais agudas e conseqüentemente, gerando uma perda da qualidade vocal.

Outro aspecto relevante no que tange às questões interpretativas e a técnica vocal no canto lírico é a dicção. O desenvolvimento de uma boa dicção é essencial para qualquer atividade vocal, já que é através dela que é possível se fazer entender. Olson (2010) explica que:

Os termos articulação, pronúncia e enunciação às vezes são usados indistintamente quando músicos discutem questões de dicção, mas cada termo tem um significado distinto. Articulação é o movimento dos articuladores (língua, lábios, dentes, mandíbula) para produzir sons da fala, a pronúncia é o ato ou resultado da produção dos sons da fala; e a enunciação é a pronúncia das palavras de forma articulada, ou o ato de falar(Olson, 2010, p. 95, tradução nossa)⁶.

A fim de que o público entenda bem o texto que está sendo cantado, é necessário, primeiramente, que se trabalhe a pureza dos sons vocálicos e a clareza das consoantes (Fernandes, 2009, p. 236). Miller (1996) afirma que a dicção limpa não é produzida por consoantes exageradas e pesadas, mas por consoantes que ocorrem rapidamente (exceto pela duplicação consonantal em línguas que a exigem) que não impedem o fluxo conectado de vogais bem definidas. Ainda de acordo com o autor, quando o canto *legato* é dominado, tanto

⁶The terms “articulation,” “pronunciation,” and “enunciation” are sometimes used interchangeably when musicians discuss diction issues, but each term has a distinct meaning. Articulation is the movement of articulators (tongue, lips, teeth, jaw) to produce speech sounds; pronunciation is the act or result of producing speech sounds; and enunciation is the pronunciation of words in an articulate manner, or the act of speaking. (Olson, 2010, p. 95)

o ouvinte quanto o cantor têm a impressão de que as palavras e sílabas andam leve e distintamente sobre uma base de gerenciamento seguro da respiração.

Visando o domínio da dicção em diversos aspectos, seria interessante que todo e qualquer cantor conhecesse o Alfabeto Fonético Internacional ou International *Phonetic Alphabet* – IPA. Planejado e organizado por volta de 1886 por uma associação internacional que se dedicava ao estudo da fonética, o **IPA** sempre teve como objetivo estipular para cada som das várias línguas um símbolo que permaneça constante de uma língua a outra (Fernandes, 2009, p. 238).

A técnica de *legato* é considerada essencial para o canto lírico, criando uma linha melódica expressiva e coesa. Para isso, requer um bom controle da respiração e da musculatura vocal para evitar quebras ou interrupções no som. Stark (1999) defende que o *legato* é a forma mais importante de articulação no canto de tradição clássica e acredita que a voz humana é o único instrumento musical capaz de realizá-lo de forma verdadeira. Francesco Lamperti (1916) *apud* Stark(1999) afirmou que “Sem *legato* não há canto (*chi non lega non canta*)”; e as duas coisas que tornam a voz humana superior a qualquer instrumento são o poder do *legato* e a variação de cor”(Francesco Lamperti, 1884, *apud* Stark, 1999, p. 165, tradução nossa). Fernandes (2009, p. 219) afirma:

Na música vocal o *legato* exerce uma grande importância, posto que a realização de uma linha vocal bem conduzida e com uma sonoridade esteticamente bonita depende da habilidade do cantor de executá-la através de um *legato* refinado que, por sua vez, depende da administração da respiração e, portanto do apoio

O autor defende ainda que, na música vocal, o *legato* “implica no movimento ininterrupto do som na articulação das consoantes, nos saltos maiores, nas mudanças de tempo e de registro”(Fernandes, 2009, p. 220). Para Stark (1999), o *legato* puro é interrompido pelas palavras, mas essa interrupção pode ser minimizada se o cantor mantiver a laringe baixa estável e uma pressão de ar uniforme. Em oposição ao *legato* temos o *staccato*, que segundo Stark (1999) é uma articulação mais destacada em que paradas glotais repetidas resultam em silêncios momentâneos entre as notas.

Segundo Miller (2019), a habilidade de igualar a qualidade sonora de nota a nota é uma das características de um bom cantor. Para o autor, “Se as frequências de *vibrato* são lentas em uma nota, e na seguinte são mais rápidas, e então desaparecem na próxima, a qualidade sonora parecerá desigual, destruindo qualquer impressão de legato” (Miller, 2009, p.272).

A agilidade é uma habilidade essencial no desenvolvimento da técnica vocal. Miller (2019) acredita que independentemente da categoria vocal, a agilidade precisa ser praticada diariamente pelo cantor.

O mesmo controle epigástrico-umbilical que permite o início preciso, o *staccato*, o arfar e a execução de velocidade ou passagens de coloratura, também produz o *sostenuto* (a linha sustentada) no canto.

[...]

A agilidade e o *sostenuto* são polos opostos da proficiência vocal, mas ambos são produzidos pelos mesmos participantes musculares. O equilíbrio muscular dinâmico é determinado pelo sinergismo dos músculos do torso, consistindo em movimentos alternantes de engate e desengate, ocorrendo em um ritmo rápido, e o responsivo ajuste flexível dos músculos e tecidos da laringe. Força e flexibilidade são postos em equilíbrio (Miller, 2019, p. 87).

O autor defende ainda que a agilidade deve estar presente mesmo durante o canto sustentado, em momentos em que a tessitura é alta e a escrita é dramática, pois ela permite que a voz permaneça livre de tensões e conseqüentemente, da fadiga vocal.

Olson (2010) afirma que a agilidade vocal é particularmente necessária para frases que englobam *coloratura* e *floritura*. É fato que qualquer cantor em algum momento de sua prática vocal, vai encontrar trechos que necessitam dessa agilidade vocal desenvolvida. Fernandes (2019, p.221) acredita que o que os cantores precisam desenvolver no tocante à agilidade é a capacidade de manter o tempo sem perder a precisão rítmica e a clareza dos sons. O autor afirma ainda, que para a ampliação da habilidade de cantar trechos de agilidade vocal, é essencial uma utilização eficaz do apoio.

O controle da dinâmica é um dos aspectos mais desafiadores da produção da voz. “Cantar suavemente requer um nível avançado de coordenação e não é fácil para muitos cantores cuja técnica vocal não está solidificada” (Olson,

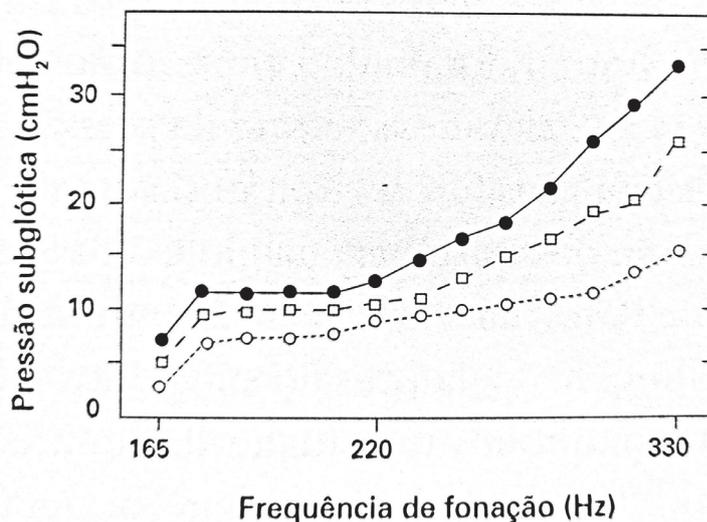
2010, p. 174, tradução nossa)⁷. Para Miller (2019), o bom canto exige o controle da quantidade de som, já que sem o domínio das diferenças de dinâmica, o canto se torna inexpressivo e desinteressante. Segundo o autor:

O cantor que, insensatamente, mantém um volume constante na canção inteira (ou no recital inteiro), pode estar fazendo isso por uma limitação técnica, não por causa de insuficiente sensibilidade artística. Muitos dos problemas relacionados com a energia na respiração e tessitura sustentada vêm de abordagem imprópria à dinâmica, tanto no nível forte como no piano (Miller, 2019, p. 253).

Segundo Fernandes (2009), a principal responsável pela variação da intensidade de um som é a pressão subglótica. Quanto maior a pressão subglótica, mais forte será o som, considerando que a tensão das pregas vocais permanece constante (Fernandes, 2009, p. 224). Uma análise feita por Sundberg (2019) durante a emissão de notas de uma escala cromática, cantadas por um tenor em *piano*, *mezzoforte* e *forte*, mostrou que a pressão subglótica sempre aumentou com a intensidade e que as notas mais graves foram produzidas com menor pressão subglótica do que as mais agudas (vide figura 5).

⁷ Control of dynamics is one of the most challenging aspects of voice production. Singing softly requires an advanced level of coordination and does not come easily to many singers whose vocal technique is not solidified (Olson, 2010, p.174).

FIGURA 5 - Pressão subglótica em um tenor ao cantar notas de uma escala cromática (entre Mi2 e Mi3, cerca de 165 a 330Hz) em *piano* (círculos vazados), *mezzoforte* (quadrados) e *forte* (círculos preenchidos). A pressão aumenta com a elevação da intensidade e da frequência de fonação.



FONTE: Miller (2019)

Miller (2019) defende que, exceto caso exista uma intenção clara de alterar o timbre por conta do colorido vocal, o cantor deveria apresentar as mesmas características vocais, seja em passagens fortes ou em passagens em piano. Ainda segundo o autor, uma ferramenta para dominar essa gama de contrastes dinâmicos, é a *messa di voce*.

O cantor começa no pianíssimo com uma nota sustentada, crescendo até o fortíssimo, e depois decrescendo até o pianíssimo *enquanto mantém o timbre uniforme*. Idealmente, o espectro de dinâmica inteiro da *messa di voce* deveria ser possível em todas as alturas dentro da linha vocal completa, mas é duvido que mais do que alguns poucos grandes cantores tenham atingido este objetivo em qualquer geração (Miller, 2019, p. 255).

Mantendo um suporte respiratório eficiente para controlar a pressão subglótica e ajustando a configuração do trato vocal apropriadamente, qualquer canto pode alcançar resultados nas várias gradações de dinâmica, do mais suave ao mais forte (Fernandes, 2019, p. 225).

1.1.5 CONDICIONAMENTO VOCAL

A manutenção de uma técnica vocal saudável exige uma prática diária que envolve exercícios de preparação e condicionamento vocal. Nenhum cantor deve esperar momentos repentinos de resistência vocal sem uma disciplina constante (Miller, 2019, p.320). Ferreira (2014, p.71) afirma que: “Toda a prática vocal envolve atividade muscular e laríngea. Desta forma, a execução de exercícios preparatórios para essa atividade muscular é aconselhável, durante algum tempo, exigindo um aquecimento”.

Segundo Ribeiro et al.(2016), a fim de melhorar o desempenho vocal e prevenir o aparecimento de lesões laríngeas decorrentes do mal uso da voz, é necessário que os profissionais que utilizam a voz de maneira intensa realizem exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal. Os autores definem:

O aquecimento vocal tem como objetivos aumentar o fluxo sanguíneo, a oxigenação e a flexibilização dos tendões, ligamentos e músculos, possibilitando maior coaptação glótica, maior flexibilidade das pregas vocais para o devido alongamento e encurtamento durante as variações de frequência, qualidade vocal com maior componente harmônico, aumento do nível de pressão sonora (NPS) e melhora da projeção vocal e da articulação dos sons. As abordagens de aquecimento e de desaquecimento vocal atuam como medidas profiláticas para melhorar o desempenho vocal e prevenir o aparecimento de lesões laríngeas decorrentes dos usos incorretos e abusivos da voz, tornando-se fundamentais para os sujeitos que utilizam a voz de forma intensa em sua atividade laboral. (Ribeiro et al., 2016, p.1457)

Titze (2008, p.36) acredita que o aquecimento vocal envolve um diálogo com o próprio corpo:

Primeiro, o cantor descobre onde a voz está (em sua liberdade e flexibilidade) em um determinado dia e em um determinado momento do dia. A taxa e a duração do aquecimento diferem muito, dependendo de quanto discurso ou canto já foi feito, quanto sono ocorreu e qual foi o histórico de voz nos dias anteriores.(tradução nossa)⁸

Araújo et al.(2014) afirmam que a literatura mostra diferentes definições para o aquecimento vocal, podendo classificá-lo em dois tipos: aquecimento corporal e aquecimento estético. Sendo que o aquecimento corporal acontece através de

⁸First, the singer finds out where the voice is (in its freedom and flexibility) on a given day and at a particular time of the day. The rate and length of warm-up differs greatly, depending on how much talking or singing has already been done, how much sleep has occurred, and what the history of voicing has been over several previous days.

exercícios de alongamento corporal, postura, exercícios de respiração e fonoarticulatórios e é indicado para qualquer tipo de canto. “O aquecimento realizado com vocalises é denominado aquecimento estético, pois buscam o ajuste do timbre, da afinação e da sonoridade, bem como a ativação da musculatura vocal”(Araújo et al., 2014, p.124).

Miller (1990) *apud* Araújo et al.(2014, p.126) recomenda:

[...]que o conjunto de exercícios vocais no aquecimento comece com exercícios suaves e curtos, desloque-se dentro de uma tessitura confortável para a voz, utilize exercícios com nasais e sequências de vogais, exercícios de vibração de língua, de agilidade, e que vocalises em escalas ascendentes e descendentes possam ser gradualmente adicionados.

Segundo Titze (2008), evidências científicas demonstram que os exercícios de trato vocal semi-ocluido fornecem o equivalente ao alongamento e flexão dos músculos e tendões nos membros antes de correr e pular. Os exercícios de trato vocal semi-ocluido (ETVSO) são técnicas utilizadas para melhorar a eficiência da produção vocal, reduzir o esforço fonatório e promover o equilíbrio entre pressão subglótica e supraglótica.

Após o aquecimento, podem ser realizados os exercícios de treino vocal específico, que segundo Ferreira (2014, p. 74) “consistem no treino do cantor para as exigências e especificidades inerentes à execução e interpretação do repertório musical de tradição clássica”. Segundo a autora, são esses exercícios que ajudam a desenvolver uma técnica vocal sólida e permitem ao cantor uma comunicação eficiente e efetiva através do seu instrumento. Lã (2014) *apud* Ferreira (2014, p.74) afirma:

Com a prática consciente deste tipo de exercícios, o estudante de canto poderá consolidar conhecimentos, articulando-os com a sua prática vocal, bem como poderá transferir esses conhecimentos para outras situações, resolvendo dificuldades relacionadas com a execução de passagens específicas do repertório.

Segundo Ribeiro et al.(2016, p.1458), o desaquecimento vocal “é realizado com o objetivo de reduzir a sobrecarga vocal, retornando ao ajuste habitual da fala”.

Uma vez que a musculatura laringea se assemelha à musculatura esquelética de todo o corpo, ela responde e se ajusta à intensidade da demanda vocal, portanto, a dinâmica muscular laringea e vocal é beneficiada com a realização do aquecimento e desaquecimento vocal para a manutenção da saúde vocal. (Ribeiro et al., 2016, p.1458)

Os exercícios realizados no desaquecimento, de acordo com Lã (2013) *apud* Ferreira (2016), são parecidos com aqueles realizados no aquecimento, porém com o objetivo de reduzir gradualmente a temperatura e o fluxo sanguíneo na mucosa das pregas vocais, assim como nos músculos internos e externos utilizados durante a prática vocal.

Outro fator importante a ser observado não só durante o aquecimento, mas durante toda a prática vocal é o alinhamento postural. Chapman (2023) destaca que o corpo precisa estar em uma posição equilibrada e alinhada para que a musculatura possa trabalhar de forma eficiente evitando sobrecargas e compensações. Ainda segundo a autora, diversos aspectos da produção vocal estão ligados a uma postura correta, como por exemplo a ressonância e a respiração. O bom funcionamento da laringe também é um fator dependente do alinhamento postural, como explica Chapman (2023, p.30):

A laringe é suspensa no pescoço. Ela é capaz de se movimentar em todos os seis planos (para cima e para baixo, de um lado para o outro, para frente e para trás) e tem as inserções musculares necessárias para fazer isso. Mais importante, a laringe abriga as pregas vocais, que precisam ser usadas eficientemente. Se os músculos que se prendem à laringe estiverem inapropriadamente tensos, as ações das próprias pregas vocais podem ser afetadas. Esta liberdade de tensão é necessária tanto na musculatura supra e subglotal quanto no nível da laringe. Os músculos que permitem essa eficiência estão todos ligados a outras estruturas, que por si só são afetadas pelo alinhamento postural básico do cantor. (tradução nossa)⁹

Chapman (2023) afirma que a partir do domínio de um bom alinhamento postural, cantor terá mais facilidade em utilizar os músculos abdominais para o

⁹ The larynx is suspended in the neck. It is capable of movement in all six planes (up and down, side to side, and forward and back) and has the necessary muscle attachments to do this. Most important, the larynx houses the vocal folds, which need to be used efficiently. If the muscles that attach to the larynx are inappropriately tense, the actions of the vocal folds themselves may be affected. This freedom from tension is required in both the supra- and subglottal musculature as well as at the level of larynx. The muscles that allow for this efficiency are all attached to other structures, which in themselves are affected by the basic postural alignment of the singer.(Chapman, 2023. p. 31)

controle da respiração, assim como quando se tem um bom suporte respiratório é mais fácil manter o alinhamento postural e a estabilidade do core.

Segundo Behlau et al.(2021), o treinamento vocal visa o desenvolvimento da capacidade vocal, prevenção de distúrbios da voz e melhora do uso vocal. Ele é baseado em princípios do treinamento físico como: 1- sobrecarga (desafiar os músculos além do habitual; 2- especificidade (treinar conforme a necessidade vocal do indivíduo; 3- individualidade (respeitar idade, saúde, experiência e nível de habilidade; 4- reversibilidade (sem prática contínua, os ganhos se perdem). Este treinamento pode ser realizado com a ajuda de um *vocal coach* (preparador vocal), seja um professor de canto, um correpetidor, um fonoaudiólogo ou algum outro profissional relacionado à voz cantada. Desta forma, o papel do *vocal coach* é ajudar o cantor a superar dificuldades, manter a motivação e o foco em sua percepção vocal.

1.2 DIFERENÇAS TÉCNICO - VOCAIS ENTRE CORALISTAS E SOLISTAS

Tanto o canto coral quanto o canto solo de tradição clássica abrange diversos estilos, desde a renascença até a música contemporânea. Cada um desses estilos possui características distintas, dependentes da formação do grupo, tipo de acompanhamento e quantidade de instrumentos, bem como do tamanho da sala de concerto e da ausência ou presença de microfones.

No entanto, a performance do canto solo paralelamente ao canto coral, exige do cantor um domínio da técnica vocal diferente daquele que atua apenas em um dos contextos. Para Olson (2010, p.7, tradução nossa)¹⁰, “o canto coral e o canto solo, embora relacionados, são formas de arte distintas. Ambos utilizam a voz humana como instrumento principal, mas de maneiras totalmente diferentes. Um não é melhor que o outro, apenas diferente”.

Fernandes (2009) entende que a formação da sonoridade de um coro resulta de diversos parâmetros, sendo eles relacionados a individualidade de cada cantor - produção e regulação vocal, dicção, timbre e vibrato - e ao canto coletivo - homogeneidade, equilíbrio, entonação e precisão rítmica. Para que um solista atue em um coral, ele precisa saber manipular as características de sua voz, como quantidade de vibrato e harmônicos, bem como questões de fraseado e articulação musical. Sundberg (2015) afirma que:

A técnica vocal parece ser determinada pela necessidade do cantor de ser ouvido no ambiente sonoro em que ele se apresenta. Quando se trata do canto coral, contudo, geralmente o inverso é considerado ideal; nenhuma voz deve destacar-se do som conjunto coral. Podemos, portanto, imaginar que a qualidade ideal da voz de coralistas deva ser diferente da qualidade da voz de solistas (Sundberg, 2015, p. 168)

A grande questão, segundo Sundberg (2015), é se solistas e coralistas empregam as mesmas qualidades vocais durante o canto.

¹⁰ Choral singing and solo singing, while related, are distinct art forms. Both utilize the human voice as the primary instrument, but in entirely different ways. One is not better than the other, just different. (Olson, 2010, p.7)

Regentes corais muitas vezes afirmam que cantar em grupo estimula as habilidades musicais e que o uso da voz em ambas as situações é bastante semelhante. Os professores de canto, por sua vez, sustentam que a voz é empregada de maneiras diferentes nessas situações e que o estudo apropriado do canto solo requer treinamento individual (Sundberg, 2015, p. 193).

Para Olson, poucas pesquisas científicas esclareceram como a voz é usada em grupo. O regente coral Dr. Robert Fountain, citado por Olson (2010), concorda que o canto solo e o canto coral apresentam desafios distintos:

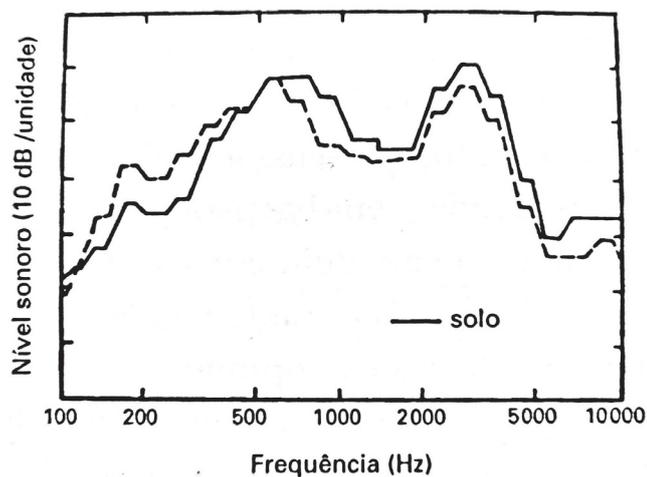
Acho que cantar solo é uma arte em si. Um solo de barítono cantando canções artísticas, cantando canções artísticas de Schubert, é certamente diferente de uma seção de baixo cantando missa em Si menor. O canto coral é um esforço de grupo, envolvendo dinâmica de grupo. É um grupo de pessoas trabalhando por algo que uma delas realmente não consegue fazer sozinha. Considerando que, por outro lado, o cantor solo está fazendo algo que um grupo não pode fazer (Fountain *apud* Olson, 2010, p.7).

Um ponto interessante levantado por Olson (2010) é a diferença entre a forma como a classificação de uma voz é realizada no âmbito do canto solo e do canto coral. Segundo a autora, geralmente uma voz é classificada a partir de atributos como timbre, tessitura e pontos de transição entre registros, mas no canto coral pode-se considerar também a capacidade de leitura e tamanho da voz ao classificar uma voz.

Pesquisadores como Sten Ternström e Johan Sundberg investigaram as especificidades da voz no canto coral já na década de 1980. Algumas dessas pesquisas questionaram quão uníssono e afinados são os cantores de um coral, assim como os motivos para possíveis desvios da afinação. Outras pesquisas analisaram se as qualidades vocais empregadas por coralistas e solistas eram as mesmas e se apresentavam formantes do cantor equivalentes (Sundberg, 2015). Letowski et. al. (1988) explicam que a qualidade tímbrica de uma produção coral depende das características espectrais das vozes individuais e sua compatibilidade mútua. As diferenças constantes no timbre espectral, volume e altura da mesma nota executada ao mesmo tempo por vários artistas consistem no que os autores chamam de “efeito coro”. Este efeito não é apenas uma mistura de várias vozes, e sim uma produção suave e bem combinada de um grupo de cantores co-executores, ao invés de um conjunto de performances artísticas individuais.

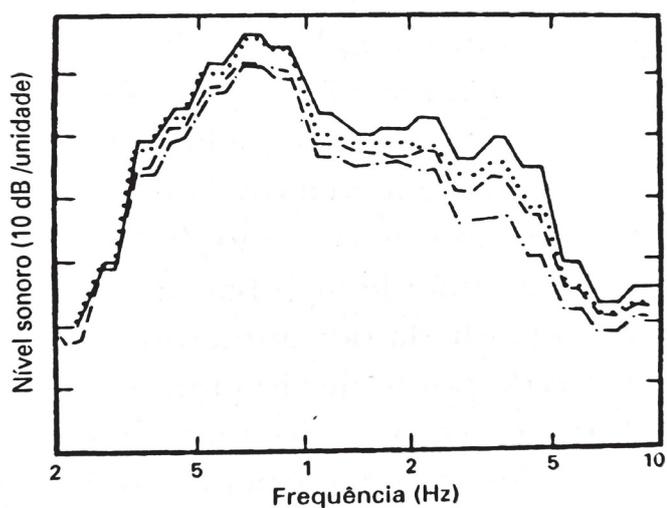
Diferentes pesquisas investigaram a questão do canto solo *versus* canto coral sob aspectos diversos. Goodwin (1980) comparou as vozes de sopranos ao cantarem como coralistas e como solistas. A análise espectral das vogais produzidas por essas cantoras mostrou não apenas maior intensidade, mas também parciais mais intensos na voz solo (Goodwin, 1980 citado por Sundberg, 2015, p.193). Rossing e colaboradores (1986) realizaram um estudo com cantores de vozes masculinas e femininas, e para que pudessem participar do estudo, os cantores deveriam estar aptos a utilizar a voz como coralistas e solistas. Primeiramente, os cantores deveriam cantar como coralistas, ouvindo uma gravação com fones de ouvido, o que lhes proporcionou a sensação de estarem cantando em um coral. Posteriormente, os cantores cantaram como solistas, ouvindo uma gravação de acompanhamento para o canto solo. Nas vozes masculinas, diferenças espectrais aparentemente comuns para ambas as emissões se apresentaram como resultado. Como coralistas, os cantores apresentaram o formante do cantor menos intenso, parciais graves mais intensos e uma tendência ao ajuste de intensidade da voz a dos demais cantores (figura 4), enquanto como solista, a intensidade da voz se tornava maior que a do acompanhamento. Já na análise das vozes femininas, os parciais agudos se apresentaram mais intensos do que no canto coral (figura 5). Para garantir resultados que fossem representativos, foram convidadas a participar do experimento, duas cantoras de renome e o resultado da análise mostrou que as mesmas geraram ainda mais energia na região de parciais agudos do que as demais. Desta forma, a pesquisa constatou que coralistas e solistas não utilizam a mesma qualidade vocal em ambas as situações.

FIGURA 6 – LTAs de emissões de um cantor no papel de solista (linha contínua) e no papel de coralista (linha tracejada). O espectro da voz de coralista apresentou parciais graves mais intensos e formante do cantor menos intenso (Rossing et al., 1986).



FONTE: Rossing et al. (1986)

FIGURA 7 – LTAs de emissões de uma cantora ao entoar uma mesma frase em diferentes níveis dinâmicos, como solista e como coralista. Curvas contínua e tracejada: voz solo em intensidades forte e fraca; curvas pontilhada e tracejada-pontilhada: voz de coralista em intensidades forte e fraca. A voz de coralista apresenta parciais discretamente menos intensos (Rossing et al., 1986).



FONTE: Sundberg (2015)

Segundo Sundberg (2019), as frequências dos formantes diferem de acordo com a categoria vocal, quanto mais baixo o formante, maior a tendência de uma voz ser classificada como uma voz de categoria grave, o que vale tanto para o canto coral quanto para o canto solo. Ocorre que, como aponta o autor, mesmo indivíduos de mesma categoria vocal podem diferir em relação à frequência de seus formantes. A questão, para Sundberg (2019), é de que forma ela acontece no canto coral e se existiria alguma espécie de equalização que possibilitasse um ajuste de formantes entre os membros do grupo, atingindo uma homogeneidade vocal.

Outras questões que diferenciam o canto coral e o canto solo devem ser consideradas. Por exemplo, os coralistas devem ajustar a “cor” de suas vogais de modo a adequá-las à homogeneidade sonora do grupo coral, algo que não se aplica a cantores solistas (Sundberg, 2015, p.196). Miller (1995) diz que coristas, bem como solistas, precisam aprender a “rastrear a vogal” mudando a forma do trato vocal para corresponder à vogal alvo, já que cada vogal tem uma configuração própria do trato vocal. Essa capacidade de alterar as formas do trato vocal permite a manutenção de um timbre homogêneo e é essencial para o trabalho de timbragem coral. Fernandes (2013) reforça:

A uniformidade na articulação das vogais não só proporciona a homogeneidade sonora como permite que os cantores cantem de forma saudável, sem que haja a necessidade de se abrir mão das características individuais das vozes. (Fernandes, 2013, p. 247)

O domínio dessa capacidade de alterar as vogais no canto coral é essencial para o que chamamos de “timbragem”. O termo “timbragem”, segundo Gomes (2021, p.5) “vem sendo amplamente aplicado para fazer referência à maneira de combinar timbres diversos dentro de um mesmo naipe, coro ou formação vocal”. Sobre isso, Moore (1999) *apud* Fernandes (2009, p. 43) explica:

O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas.

Ternström e colaboradores (1985 *apud* Sundberg, 2015) apresentaram um estudo que partiu do pressuposto de que algumas vogais tem uma tendência inerente a serem afinadas acima ou abaixo do tom esperado. No estudo, os

coralistas deveriam cantar transitando entre diferentes vogais emitidas em uma mesma frequência de fonação, enquanto ouviam um ruído que os impedia de ouvir a própria voz. Desta forma, foi investigada a possível relação entre variações de frequência de fonação e as vogais produzidas. Em alguns casos, foi possível observar uma tendência ao aumento ou diminuição da frequência de fonação, enquanto outros não apresentaram nenhuma modificação. O autor acredita, portanto, que os cantores, tanto solistas como coralistas devem aprender a controlar a frequência de fonação e articulação de maneira independente, ainda que esses efeitos tendam a ser mais relevantes no canto coral, já que é o conjunto de cantores que funciona como acompanhamento, diferente do canto solo, que normalmente é acompanhado por instrumentos de alturas estáveis.

Olson (2010) acredita que apesar de ser praticamente impossível coordenar a articulação de um grupo de cantores, ela é melhor realizada observando-se a estrutura rítmica da música e seguindo o maestro. A autora afirma ainda que no canto solo, os cantores possuem mais liberdade ao decidir como articular os sons, devendo permanecer dentro dos limites da estrutura rítmica, enquanto os cantores de um coro devem modificar sua abordagem de articulação para se manterem sincronizados com o grupo e a regência, já que as decisões sobre a mesma são determinadas pelo maestro. Para Olson (2010), na técnica solo, a modificação vocálica ou *aggiustamento*, é considerada uma necessidade durante o canto, enquanto no canto coral, vai depender da escolha do maestro, já que pode afetar o equilíbrio da sonoridade. Para Fernandes (2009), uma boa dicção coral proporciona um melhor entendimento do texto, maior uniformidade das vogais e de articulação consonantal.

Também um ponto de divergências é a utilização do vibrato. Fernandes (2009) explica que, por razões técnicas e estéticas, regentes defendem um som sem vibrato e que o uso deste causa alterações na entonação e modifica a clareza das linhas contrapontísticas. O autor afirma que outros regentes acreditam que o vibrato dificulta a homogeneidade do coro. Olson (2010) explica que alguns regentes justificam a ausência do vibrato com base na tradição histórica, desde a música do Renascimento e do Barroco até o século XX, sendo que para a música antiga, o

argumento utilizado é de que as partes femininas modernas foram escritas originalmente para coros de meninos ou que a música original era executada em ambientes cuja estrutura exigia uma emissão sem vibrato por questões acústicas.

“O vibrato vocal tem pelo menos dois propósitos no canto. Ele ajuda a estabilizar o tom (embora o oposto seja frequentemente argumentado) e dá vida ao timbre do instrumento” (Titze, 2008, p. 40, tradução nossa)¹¹. Titze (2000 *apud* Olson, 2010) explica que “se o vibrato não foi estabelecido, é sinal de que os músculos não estão liberados e estão brigando um pouco. Eles não estão tocando um no outro e ondulando”(tradução nossa)¹². Miller (1996, p. 63) explica que um *vibrato* uniforme, resultado do relaxamento da função laríngea, é uma característica inerente ao som vocal produzido livremente (tradução nossa)¹³. O autor ressalta:

Não se deve pedir aos cantores corais que removam a vibração de suas vozes na esperança de misturá-las com vozes não vibrantes.

[...]Vozes vibrantes produzidas corretamente podem ser equilibradas ainda mais facilmente do que vozes não vibrantes. É claro que, se as vozes do conjunto sofrerem de oscilação (variação de tom muito ampla e muito lenta, menos gentilmente chamada de "oscilação") ou de tremolo (taxa de vibrato muito estreita e muito rápida), as vozes não ficarão equilibradas (Miller, 1996, p.63, tradução nossa)¹⁴.

Como dito anteriormente, o domínio da respiração é essencial para uma boa emissão vocal. A eficiência respiratória dos cantores de um coro de tradição clássica precisa ser desenvolvida através de um treino adequado, já que aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem diretamente do domínio da respiração (Fernandes, 2009). Olson (2010) acredita que no canto coral e solo, a essência do controle da

¹¹ Vocal vibrato has at least two purposes in singing. It helps stabilize the pitch (although the opposite is often argued) and it livens up the timbre of the instrument (Titze, 2008, p.40).

¹² If the vibrato has not been established, it is a sign that the muscles aren't freed up and they are still fighting each other a bit. They are not playing against each other and undulating (Titze, 2000 *apud* Olson, 2010, p.76).

¹³An even vibrato, the result of relaxant laryngeal function, is an inherent characteristic of freely produced vocal sound (Miller, 1996. p. 63).

¹⁴Choral singers should not be requested to remove vibrancy from their voices in the hope of blending them with non vibrant voices. [...] Properly produced vibrant voices can be balanced even more readily than can non vibrant voices. Of course, if voices in the ensemble suffer from oscillation (too wide and too slow a pitch variant, less kindly termed "wobble"), or from a tremolo (too narrow and too swift a vibrato rate), voices will not balance (Miller, 1996, p.63).

respiração é a mesma, enquanto a execução do controle da respiração é diferente. Enquanto um solista executa cada frase em uma respiração e decide onde colocar a respiração de acordo com a melodia, o posicionamento do texto e outras questões vocais; no canto coral uma respiração não necessariamente indica uma nova frase ou ideia musical. Essa respiração é conhecida como respiração coral e é uma aliada na manutenção da afinação e fraseado em longas frases musicais. Ainda segundo Olson (2010), se os cantores puderem tratar a respiração coral como fariam no canto solo, eles terão uma maior chance de manter a consistência entre os dois ambientes.

Sundberg (2015) acredita que os coralistas são guiados tanto pelo som da própria voz quanto dos outros cantores do grupo, e que essa relação “próprio/outros” também é afetada pelo ambiente onde cantam, sendo a acústica do ambiente uma questão de grande interferência para a performance coral. Desta forma, é comum a alteração na intensidade da voz ao mudarem de um ambiente de menor absorção sonora para outro de maior. Esses fatores influenciam também na afinação do grupo. As características acústicas de um ambiente influenciam na intensidade com a qual o cantor de coral ouve as vozes dos demais coralistas; por sua vez, a intensidade das vozes dos outros cantores, assim como seus respectivos parciais, pode exercer efeito considerável sobre a afinação de um coralista (Sundberg, 2015, p.199). Essas mudanças nas características acústicas de diferentes ambientes valem também para o canto solo, já que dependendo do espaço ou do acompanhamento, a voz é mais ou menos absorvida pelo ambiente, ou no caso do acompanhamento por uma grande orquestra, a escuta torna-se mais difícil. Por este motivo, Olson (2010) acredita que os cantores em ambas as situações (solo e coro) devem aprender a confiar na memória muscular criada através da prática do estudo, e confiar na sensação da produção do som e não no que ouvem no espaço onde estão cantando. Esse domínio da voz através da memória muscular é importante a nível de saúde vocal, já que poderia evitar o chamado “efeito Lombard”, termo criado por Tokinson (1994) para descrever uma tendência dos cantores de empurrar ou forçar suas vozes para aumentar o *feedback* auditivo de sua própria voz.

Outro aspecto que difere na prática coral e na prática solista é o aquecimento vocal. Enquanto no canto solista o aquecimento é o momento de preparar a musculatura para a prática vocal, no canto coral, segundo Titze (2008, p.37):

Depois que o aquecimento vocal individual estiver concluído, o aquecimento do coral em grupo consiste principalmente em ouvir e sintonizar uns aos outros - alcançando uma mistura coral o mais rápido possível, articulando em sincronia, usando vogais que sejam compatíveis com as dos seus vizinhos e exercitando crescendos e decrescendos. Tudo isso é muito mais eficaz depois que o aquecimento individual for concluído.(tradução nossa)¹⁵

No âmbito profissional, tanto o canto coral quanto o canto solo possuem especificidades técnicas que exigem muito treino e domínio técnico. De maneira geral, a performance solo é muito mais livre, enquanto a performance coral exige que o cantor se encaixe nas regras ditadas pelo maestro para a boa unificação das vozes, sendo elas a modificação de vogais, por exemplo, ou as alterações nos formantes. A prática de transitar entre as duas áreas paralelamente exige do cantor um trabalho árduo de entendimento do próprio instrumento, uma vez que a prática diária de um ou de outro reforça um tipo de trabalho muscular. Sendo assim, o cantor precisa ter muito claro o tipo de ajuste que realiza e de que maneira o faz, para que o trabalho seja realizado de maneira saudável e sem prejudicar um ou outro tipo de performance.

¹⁵Once the individual vocal warm-up is complete, group choir warm-up is mostly about listening and tuning to each other —achieving a choral blend as quickly as possible, articulating in synchrony, using vowels that are compatible with those of your neighbors, and exercising crescendos and decrescendos —these are all much more effective after the individual warmup has been completed. (Titze, 2008, p.37)

2. METODOLOGIA

Para o desenvolvimento desta pesquisa, optou-se pelo método de estudo multicaso de abordagem qualitativa. O método de estudo de caso (único ou múltiplos) “é caracterizado pelo estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e detalhado” (Gil, 2008, p.57) e, segundo Ventura (2007, p. 386), “estimula novas descobertas, em função da flexibilidade do seu planejamento; enfatiza a multiplicidade de dimensões de um problema, focalizando-o como um todo e apresenta simplicidade nos procedimentos, além de permitir uma análise dos processos e das relações entre eles”. A abordagem qualitativa é descrita por Freire (2010):

A pesquisa (qualitativa) é entendida como necessariamente ideológica, matizada pela subjetividade do pesquisador. Ou seja, no lugar de o pesquisador buscar um distanciamento do objeto que lhe permita analisá-lo com maior isenção, a abordagem qualitativa considera que não há possibilidade de isenção absoluta, e, por esse motivo, o importante é explicitar qual o ponto de vista que está sendo utilizado. A abordagem qualitativa ou subjetivista não preconiza o afastamento do sujeito em relação a um objeto que seria externo a ele, como forma de conferir a “cientificidade” à pesquisa, pois acredita na profunda e inevitável interação sujeito-objeto. (Freire, 2010, p.21)

Como participantes da pesquisa, foram convidados oito cantores, sendo: uma soprano, uma contralto, um tenor e um baixo do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba e uma soprano, uma contralto, um tenor e um baixo do Coro da Osesp. O Coro da Camerata Antiqua de Curitiba é composto por 20 cantores, sendo 5 cantores em cada naipe e possui uma carga diária de 3 horas de ensaio. Fundado em 1974, como parte da Camerata Antiqua, desde o início de suas atividades, o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba destacou-se pela originalidade e leveza na interpretação da música renascentista e barroca. Ao abordar diferentes vertentes, com a incorporação da música contemporânea e estreia de peças escritas para o grupo, o Coro adquiriu a característica de transitar com autoridade por um vasto e eclético repertório. O Coro da OSESP, atualmente, é composto por 46 cantores, sendo 12 sopranos, 14 mezzo sopranos/contraltos, 10 tenores e 10 baixos, e possui uma carga diária de 3 horas de ensaio. Criado em 1994 e reconhecido como referência em música vocal no Brasil, o Coro da Osesp, além de sua versátil e sólida

atuação sinfônica e de seu repertório histórica e estilisticamente abrangente, enfatiza em seu trabalho a interpretação, o registro e a difusão da música dos séculos XX e XXI e de compositores brasileiros.

Gil (2008, p.89) afirma que “quando um pesquisador seleciona uma pequena parte de uma população, espera que ela seja representativa dessa população que pretende estudar” e que para tanto, existe a necessidade de seguir os procedimentos estabelecidos pela Teoria da Amostragem. Ainda segundo o autor, os tipos de amostragem são classificados em dois grandes grupos: amostragem probabilística e não probabilística. Dentro da amostragem não probabilística, temos a amostragem por tipicidade ou intencional, a qual será utilizada nesta pesquisa. Esse tipo de amostragem “consiste em selecionar um subgrupo da população que, com base nas informações disponíveis, possa ser considerado representativo de toda a população”(Gil, 2008, p.94). De acordo com Fontanella *et al.* (2011, p.389) “Nas amostras não-probabilísticas (intencionais), tal definição é feita a partir da experiência do pesquisador no campo de pesquisa, numa empírica pautada em raciocínios instruídos por conhecimentos teóricos da relação entre o objeto de estudo e o corpus a ser estudado”.

Todos os participantes assinaram o Registro de Consentimento Livre e Informado, que continha as informações sobre a pesquisa, sobre os procedimentos, possíveis desconfortos e riscos, benefícios e acesso aos resultados da pesquisa.¹⁶ A realização da coleta de dados foi realizada em duas etapas. A primeira consistiu em um questionário com foco no delineamento de dados referentes ao tempo de estudo e de atuação, rotina de trabalho, quantidade de concertos com coro e como solista por ano e formação. A segunda etapa foi realizada por meio de entrevistas semiestruturadas, com o objetivo de investigar as percepções sobre as especificidades técnico vocais dos cantores entrevistados e suas formas de preparação para os momentos enquanto solistas e coralistas. “As entrevistas semiestruturadas são caracterizadas pela flexibilidade parcial que assegura ao entrevistado certa liberdade mediada pelo entrevistado que na condição de condutor

¹⁶ Esta pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais da UFPR sob o número CAAE nº [85092424.4.0000.0214 e aprovada com o Parecer número 7.268.181 emitido em 04/12/2024.

do diálogo, encarrega-se de estabelecer os eixos temáticos sobre os quais o entrevistado deverá discorrer” (Veloso, 2019, p.81). Ferigato e Freire (2015) acreditam que a entrevista semiestruturada:

(...) torna-se um veículo hábil para o levantamento de dados acerca das concepções e representações que os *performers* fazem sobre sua prática, a partir do momento em que são instigados a construir um discurso descritivo sobre seu processo individual no contexto proposto. Após a obtenção dos dados e sua transcrição, vemos a seguir como análise de conteúdo pode contribuir para o desenvolvimento da interpretação, reflexões e conclusões sobre estes dados (Ferigato e Freire, 2016, p.116-117)

Os questionários foram realizados de forma remota, enviados para o email dos participantes selecionados, via plataforma *Google Forms*. Foram realizadas perguntas fechadas e abertas com o objetivo de mapear questões menos subjetivas, que pudessem ser cruzadas posteriormente com as respostas das entrevistas. O questionário encontra-se disponível no link: <https://forms.gle/spBb9Asqrx2w5EJfA>

A elaboração do roteiro de entrevistas partiu da intenção de entender se os cantores sentem alguma diferença entre o canto coralista e o canto solista, quais são essas diferenças, de que maneira os cantores se preparam para lidar com as mesmas e as questões comuns entre os cantores. As entrevistas foram realizadas de maneira individual (presencial ou online) com os oito cantores convidados para a pesquisa.

O roteiro de entrevistas seguiu algumas questões norteadoras:

- Breve histórico do cantor e sua relação com o canto coral.
- Breve histórico do cantor como solista
- Percepção sobre dificuldades na atuação como coralista e solista.
- Percepção sobre diferenças técnicas quando canta como coralista e solista
- Descrição de como se prepara para os dois tipos de performance.
- Mapeamento sobre tipos de repertório (coral e solo) que oferecem dificuldade maior.

Após a coleta de dados, os dados dos questionários e das entrevistas foram cruzados e analisados. O método de análise de dados foi baseado na Análise de conteúdo de Bardin (2011), organizado em três etapas: 1. análise prévia; 2. exploração do material; 3. interpretações e inferências. Na etapa de análise prévia, as respostas foram organizadas por categorias. Na exploração do material, as respostas foram comparadas, na busca por padrões e discrepâncias, assim como relações entre as categorias. E na última etapa, as interpretações e inferências foram realizadas por meio do diálogo dos dados coletados com a fundamentação teórica. O resultado da análise será apresentado no próximo capítulo.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Neste capítulo será apresentada a análise dos dados recolhidos através do questionário e da entrevista semiestruturada realizada com oito cantores que atuam como coralistas e solistas. No decorrer da análise, relacionaremos os dados obtidos com a literatura já apresentada.

3.1 CARACTERIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES

A fim de criar uma contextualização sobre os participantes envolvidos nesta pesquisa, apresentaremos a seguir a caracterização dos participantes com base nos dados recolhidos no questionário e na entrevista.

Participante 1: Mulher de 50 anos, com 30 anos de atuação em coros, integra o naipe de contraltos do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba há 14 anos, atualmente, atua como solista junto à Camerata Antiqua de Curitiba e também em outras orquestras do Brasil e exterior. É Bacharel em Canto lírico e fez especialização na Europa (Itália e Alemanha). O repertório de mezzo soprano/contralto que realiza como solista vai desde a ópera, passando pela música de câmara, contemporânea, música popular brasileira e pop internacional.

Participante 2: Homem de 47 anos, com 27 anos de atuação em coros, integra o naipe de baixos do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba há 18 anos e atua como solista principalmente em concertos de árias de ópera, música de concerto, música de câmara, e óperas esporadicamente. É Bacharel em Canto pela UNESPAR - Embap. Como solista, se apresenta como barítono dramático (verdiano) e canta em missas e oratório de música antiga, bem como peças do romantismo, como Beethoven e Brahms.

Participante 3: Mulher de 39 anos, com 27 anos de atuação em coros, soprano atuante no Coro da Camerata Antiqua de Curitiba há 2 anos. É Bacharel

em canto, pós graduada em canto lírico e mestre em Educação Musical. Soprano lírico coloratura, atua como solista em música de câmara, ópera e para coro, orquestra e solo, geralmente do período final do barroco e período clássico até o contemporâneo.

Participante 4: Mulher de 58 anos, com aproximadamente 40 anos de atuação em coros, é integrante do naipe de mezzo sopranos/contraltos do Coro da OSESP há 30 anos. É bacharel em Canto e pós graduada em Pedagogia Vocal. Mezzo soprano coloratura, atua como recitalista (música de câmara com piano); dentro do coro em pequenos trechos durante a música coral; árias de oratório durante obras corais e outros solos de acordo com a demanda.

Participante 5: Homem de 30 anos, com 11 anos de atuação em coros, é integrante do naipe de tenores do Coro da OSESP há 1 ano e 10 meses. É formado pela Academia de Ópera do Theatro São Pedro. É tenor lírico e atua como solista em peças com o coro e pequenos solos de intervenções em ópera.

Participante 6: Homem de 49 anos, com 32 anos de atuação em coros, é integrante do naipe de baixos do Coro da OSESP. É graduado em Música com Habilitação em Canto. Baixo Cantante, atua em solos com coro e/ou orquestra e com grupos de música antiga, sendo mais frequente o repertório de música barroca.

Participante 7: Homem de 37 anos, com 22 anos de atuação em coros, integra o naipe de tenores do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba há 14 anos. Sua formação como cantor se deu através do conservatório, oficinas de música e aulas de canto. Tenor lírico, atua como solista em concertos de música antiga, coro e/ou orquestra e eventualmente popular.

Participante 8: Mulher de 36 anos, com aproximadamente 30 anos de atuação em coros, integra o naipe de sopranos do Coro da OSESP há 6 anos. É bacharel em canto lírico e fez aperfeiçoamento em ópera na Alemanha. Sua

formação também conta com diversos cursos de inverno e verão tanto no Brasil, quanto na Alemanha. Soprano lírico coloratura, atua como solista em música de câmara, música de concerto, coro, grupos acapella tanto clássico como popular e música popular.

3.1 PERCEPÇÃO SOBRE DIFICULDADES NA ATUAÇÃO COMO CORALISTA E SOLISTA

Quando questionados sobre as dificuldades na atuação como coralista, foi quase unânime a resposta de que a maior dificuldade é retirar as características individuais da voz em prol da timbragem. Conforme foi citado na fundamentação teórica, para que um solista atue em um coral, ele precisa ter o domínio de todas as suas características vocais. Segundo Olson (2010, p. 111):

Os cantores solistas no ambiente coral são obrigados a encontrar um equilíbrio entre a técnica que utilizam no coro e a técnica que utilizam no trabalho solo. Se cantores solistas participassem de um conjunto com sua intensidade, vibração e padrões de respiração habituais, eles certamente se destacariam (tradução nossa¹⁷).

O domínio das suas características vocais é essencial ao cantor que atua em um coro durante o processo de timbragem. Conforme citado na fundamentação teórica, o processo de timbragem é caracterizado pela busca de uma homogeneidade sonora do naipe ou coro, através da manipulação das vogais. A participante 3 afirma:

[...] você precisa formar um timbre de um naipe. Você não pode impor o teu timbre. E dependendo do repertório que você está fazendo, você não pode soltar completamente o vibrato. Você precisa fazer uma cor diferente de voz, às vezes pro mais claro, às vezes pro mais escuro, às vezes pro mais aperto, né? E tudo isso implica em ajustes musculares que nem sempre são confortáveis de fazer. E às vezes dão uma prejudicada na saúde vocal.[...]Então às vezes eu sinto que acabo

¹⁷ Solo singers in the choral setting are required to find a balance between the technique they utilize in choir and the technique they utilize in solo work. If solo singers were to participate in an ensemble with their usual intensity, vibrancy, and breath patterns, they would most certainly stand out. (Olson, 2010, p. 111)

prendendo a voz um pouco, controlando a voz mais na garganta do que no apoio, esses detalhes assim.(Participante 3)

A participante 8 acredita que o maior desafio como coralista é conseguir timbrar e fazer parte do todo sem perder a consciência técnica vocal do seu instrumento como indivíduo solo.

[...] ao meu ver, você tem que ter uma preparação muito grande como solista para conseguir cantar bem em coro sem que isso te influencie. E ter um controle técnico muito grande, porque ali, muitas vezes você não se ouve, você vai ter que se basear realmente nas suas sensações. (Participante 8)

Essa afirmação vai de encontro à colocação de Olson (2010) de que o cantor deve aprender a confiar na memória muscular criada através da prática do estudo. O participante 2 acredita que uma das dificuldades de realizar as duas práticas de maneira conjunta é trazer para o canto coral a técnica estudada para ser um cantor solista. Segundo o participante 6: “[...]acho que um dos grandes desafios é a manutenção da saúde vocal, e não que o coral seja prejudicial, [...] eu acho que o coral exige mais habilidade do cantor”. O participante 2 também acredita que o canto coral exige mais aptidão do cantor. Considero essa informação pertinente, já que, além de toda a habilidade musical de cantar sua linha, ouvindo as outras e observando a regência, os coralistas precisam ter absoluto controle da emissão e do que está acontecendo com seu instrumento para manter a homogeneidade sonora do naipe sem que suas vozes sobressaíam.

Outra dificuldade citada pela participante 3 é de que muitas vezes o repertório coral não é algo adequado para o seu tipo de voz, enquanto como solista, é possível selecionar o repertório de acordo com seu *Fach*. Segundo Olson (2010, p. 22):

No conjunto coral, as vozes são geralmente classificadas como soprano, contralto, tenor ou baixo, com cada parte dividida em dois ou três grupos, se necessário. Na ópera, existem classificações adicionais para cada tipo de voz. Por exemplo, a voz de soprano pode ser *coloratura*, *lírico leggero*, *soubrette*, *lírico puro*, *dramático*, ou *soprano spinto*. Essas

variações também são encontradas nas categorias mezzo-soprano, tenor e baixo (tradução nossa¹⁸)

Alguns participantes citaram a dificuldade no ambiente coral de transitar entre repertórios muito diversos em pouco tempo sem ter um tempo hábil para adaptar a voz ao novo repertório. Repertórios diferentes possuem demandas diferentes, como explica Fernandes:

Por questões de transparência e clareza de articulação, um moteto renascentista ou um madrigal, assim como 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)

O participante 5 citou como exemplo, que o coro da OSESP estava realizando a Nona Sinfonia de Beethoven numa semana e na semana seguinte realizaria um concerto de coro *a capella*. Essa questão vem de encontro a outra queixa comum aos participantes, que é a escolha de repertórios muito diversos em um mesmo programa, como por exemplo, renascença e música popular, que dificultam a realização vocal. A participante 8 citou a dificuldade de realizar música antiga e música moderna num mesmo concerto, já que, segundo ela, são abordagens diferentes. Dois participantes citaram a dificuldade de realizar peças em que as linhas corais foram pensadas de maneira instrumental. Sobre este aspecto, Olson afirma:

Muitos arranjos corais são modelados em partituras instrumentais, mas um conjunto instrumental tem alcance suficiente para cobrir várias oitavas, ao contrário de um conjunto de cantores humanos. Como homens e mulheres diferem pouco no tamanho da laringe, um conjunto coral não pode cobrir múltiplas oitavas com tanta habilidade quanto um conjunto instrumental. (Olson, 2010, p.46, tradução nossa)

¹⁸In the choral ensemble, voices are generally classified as soprano, alto, tenor, or bass, with each part divided among two or three groups if needed. In opera, there are additional classifications for each voice type. For example, the soprano voice can be a coloratura, light lyric, soubrette, full lyric, dramatic, or spinto soprano. Variations are found in the mezzo soprano, tenor, and bass categories as well. (Olson 2010, p.22)

Ainda tratando sobre as dificuldades no repertório coral, os participantes citaram o repertório *a capella*, devido à grande exposição, bem como repertórios de música antiga, renascença e barroco, pela exigência de um “som mais ligado, da voz mais pura e sem vibrato”. Reforçando a afirmação dos cantores sobre a dificuldade de realização coral na música antiga, o participante 7 citou o exemplo das obras de Bach, que originalmente foram escritas para formações orquestrais menores e afinação em 415Hz, e afirmou ainda, que hoje são realizadas por orquestras modernas, com 40 pessoas tocando e afinação em 440Hz ou 442Hz, o que seria meio tom acima do que foi escrito originalmente, dificultando a realização vocal devido à mudança na região cantada.

Quanto às dificuldades enfrentadas no canto solo, boa parte dos entrevistados sente dificuldade em trazer de volta os recursos vocais retirados durante a prática coral, o que, a meu ver, pode estar relacionado à carga horária diária de três horas, em ambos os grupos, que acaba reforçando um tipo de comportamento muscular que precisaria do mesmo tempo de empenho para ser revertido. A participante 3 relatou: “[...] se você não vocaliza em casa, se você não pratica o canto fora do horário de trabalho, no coro, você acaba perdendo agudos”. Essa afirmação pode estar relacionada ao princípio de reversibilidade explicado por Behlau et al.(2021), em que a ausência de uma prática contínua ocasiona a perda de habilidades adquiridas. Trazendo um pouco de minha experiência, logo que entrei no coro, fiquei de certa forma “acomodada”, deixando de lado a prática diária do canto solo e com o tempo acabaram surgindo quebras em regiões que não são de passagem, por uma questão de reforço muscular de uma emissão incorreta para o meu tipo de voz e falta de consciência técnica, de forma que só consegui corrigir essas quebras com uma constância entre aulas de canto e sessões de fonoterapia.

A participante 8 acredita que o mais difícil no canto solo é que o cantor fica muito exposto e tem que lidar com situações e exigências independente do seu estado físico e mental. Outra questão citada pela maioria dos participantes em relação ao canto solo foi a preocupação com a projeção vocal, seja sobre uma orquestra ou até mesmo o próprio coro. Sundberg (2015) afirma que a arte do cantor clássico profissional inclui a habilidade essencial de tornar sua voz

audível, mesmo diante do som intenso de uma orquestra, sem sofrer danos vocais. Como já sabemos, de acordo com a fundamentação teórica, a projeção vocal é resultado da interação entre o domínio do apoio respiratório, o controle dos ressonadores e domínio do formante do cantor e modo de fonação, preferencialmente fluido.

Alguns cantores relataram dificuldade ao assumir pequenos solos durante concertos corais. Nessas situações, o coralista precisa mudar rapidamente a sua abordagem vocal para interpretar uma linha solista. Segundo os participantes, esse tipo de solo é mais desafiador do que aqueles em que o solista canta separado do coro. A participante 4 afirma:

A gente percebe que se você canta como coralista, aí, de repente, você tem o solo no meio, você tem que se reorganizar. No coro, a gente tem essa coisa de a voz não poder sobressair, não pode ter muito brilho, tem que fundir, tem que timbrar. Na hora que você tem que fazer um solo, você tem que fazer uma reorganização. Acho que a pressão de ar, a resistência, tudo isso a gente tem que reorganizar.

No tocante ao repertório solista, a dificuldade dos participantes varia de acordo com o tipo de voz e com tipo de treinamento que cada um recebeu. Alguns relatam dificuldade na realização da música barroca, enquanto outros já sentem maior dificuldade no repertório romântico. A participante 1, afirmou que não sente dificuldade em nenhum repertório solista, visto que realiza apenas o que julga adequado para a sua voz. A ópera foi citada pelo participante 7 como um desafio maior, já que envolve diversas questões, como resistência física e vocal, bem como a parte de construção do personagem.

A maioria dos participantes acredita que consegue transitar com tranquilidade entre os dois ambientes, mas que esta não é uma tarefa fácil.

[...] a gente não tem um preparo técnico específico para canto em coro. Então, eu não acho que seja tão fácil. Sempre tem alguns vícios de um ou de outro que acabam saindo. Sempre que eu vou trabalhar com um maestro como solista, às vezes é necessário que ele peça um pouco mais de som, para que eu me lembre que eu não estou no coro, mas sim em uma posição de solista. E, ao mesmo tempo, no coro, não é raro a gente ver comentários dos regentes de que a gente tem que cantar menos para não sair fora do naípe. (Participante 2)

Alguns relatam cansaço vocal, referente à alta demanda de trabalho ou até mesmo de repertórios inadequados para a sua voz. O participante 7 relatou:

Eu nunca tive muita dificuldade, não. Mas eu sinto cansaço vocal, dependendo da mistura. Então, um repertório de música antiga, por exemplo, em que tem mil estéticas envolvidas, não vibrato, afinações. Às vezes você tem que fazer uma afinação mais baixa. Então isso gera, de alguma forma, uma preocupação, uma atenção.

As participantes 3 e 8 ressaltaram a importância da consciência e do conhecimento do próprio instrumento. A participante 3 afirmou:

Com a consciência que eu tenho hoje, eu consigo transitar de uma forma mais equilibrada. Mas, por exemplo, quando saio do ensaio do coro, eu preciso desaquecer e aí aquecer de uma outra forma pra estudar um repertório solo. Então eu acho que a questão da consciência e do conhecimento da ciência vocal, do funcionamento dos músculos e tal, me ajudam muito nisso.

Como dito anteriormente, o cantor precisa ter um grande domínio do seu instrumento e dos ajustes que realiza nas duas práticas para que nenhuma delas seja prejudicada.

3.2 DIFERENÇAS TÉCNICAS ENTRE O CANTO SOLO E O CANTO CORAL

Boa parte dos participantes acredita que a base da técnica vocal é uma só e que a partir dela se fazem as modificações necessárias para as duas práticas. O participante 2 afirma:

Eu acho que a técnica é a técnica. Uma técnica bem consolidada vai facilitar que você transite entre os dois. Mas tem recursos técnicos que você pode usar para ajudar nessa transição, eu acredito. Além da atitude, claro, que conta muito no canto coral e no canto solista, mas eu acredito que existam recursos técnicos ou mudanças de ressonância, realmente mudanças técnicas que facilitem essa transição.

Todos os participantes citaram a questão da ressonância como principal diferença entre a prática solista e a prática coral, sendo que na prática solista o foco seria o brilho e projeção vocal, enquanto na prática coral essas características devem ser minimizadas a fim de conquistar uma homogeneidade sonora.

[...]eu acho que no canto coral existe uma limitação em relação à projeção, a brilho. Muitos maestros até falam assim, menos brilho, mais coberto e tal. E no canto lírico isso é uma exigência, sine qua non. Ou seja, sem isso você não consegue cantar e furar uma orquestra. Então eu acho que esse é o principal motivo da diferença e da dificuldade entre as duas atividades. (Participante 7)

Essa questão vai de encontro à afirmação já citada na fundamentação teórica de que os cantores não usam a mesma qualidade vocal no canto solo e no canto coral. Esse fato, foi comprovado por pesquisas como a de Rossing e colaboradores (1986) em que cantores deveriam cantar como coralistas e como solistas. As pesquisas mostraram que, como coralistas, vozes masculinas apresentaram formante do cantor menos intenso e parciais graves mais intensos, enquanto as vozes femininas apresentaram parciais agudos mais intensos.

O participante 6 acredita que o canto coral possibilita “brincar” com diversas possibilidades de timbre e cor da voz, através da manipulação dos articuladores e mudanças de ressonância, o que pode estar associado ao ajuste vocálico citado na fundamentação teórica como forma de manutenção de um timbre homogêneo.

[...] no coro a gente tem que, às vezes, adaptar a cor da nossa vogal de acordo com o naipe. Coisa que, quando faço solo, nem tanto assim. E no coro, às vezes, precisa de um *i*, dependendo do repertório, mais pontudo. Às vezes, de um *i* um pouco mais no lugar do *u*.[...] (Participante 3)

Conforme a citação de Sundberg (2015) feita anteriormente, diferente de cantores solistas, o cantor de coro precisa ajustar a cor de suas vogais de maneira a ajustá-las à sonoridade do coro. A habilidade de modificar as formas do trato vocal é imprescindível na busca da homogeneidade timbrística de um coro, como já citado anteriormente. Sobre as modificações vocálicas necessárias durante a prática do canto coral, Fernandes coloca:

[...] é importante que todos os cantores de um coro façam o possível para unificar o timbre de cada vogal, dando a elas a mesma “cor sonora” que os outros cantores. Este é, sem dúvida, um caminho eficaz para a construção de uma sonoridade homogênea. A uniformidade de articulação das vogais não só proporciona a homogeneidade sonora como permite que os cantores cantem de forma saudável, sem que haja a necessidade de se abrir mão das características individuais das vozes. (Fernandes, 2009, p.245)

Como solistas, os participantes citaram a preocupação em manter a ressonância “na máscara” com o intuito de projetar a voz sobre uma orquestra, como foi dito pela participante 1: “[...]quando eu canto como solista, é mais

máscara, é uma coisa mais pontuda ali que eu coloco, que é para, enfim, furar uma orquestra”. O termo “voz na máscara”, segundo Mariz (2013) é utilizado como uma associação à vibração dos seios paranasais. Além da questão da projeção vocal, como vimos anteriormente, a ressonância, segundo Olson (2010), é o que dá personalidade a uma voz, e é através dela que se caracteriza o timbre vocal.

O domínio da técnica do apoio é essencial para ambas as práticas, já que, conforme explicado na fundamentação teórica, o controle do fluxo aéreo glótico e atração traqueal causada pelo sistema respiratório afetam a posição da laringe e acabam intervindo nas ressonâncias do trato vocal. Como citado anteriormente, segundo Olson (2010) o princípio de controle da respiração é o mesmo no canto solo e no canto coral. Em oposição a esta afirmação, alguns participantes acreditam que o apoio acaba sendo mais “relaxado” na prática coral, seja por condições de ensaio, muitas horas sentados, ou até mesmo pela ausência da necessidade de se soar muito. A participante 3 afirmou que quando está cantando no coro, estando na maior parte do tempo sentada e tendo que equalizar sua voz com as outras, acaba pensando mais na realização “do pescoço pra cima” do que no corpo todo. A participante 1 diz que:

Para mim, o que atrapalha é que a gente ensaia muito sentado. E para mim, isso interfere bastante no apoio. Me prejudica, não sei se pela idade. E eu sinto que o apoio, com os anos, fica mais prejudicado. Eu sinto muita necessidade agora de cantar mais em pé.

Como posso observar no meu dia-a-dia, essa afirmação da participante 3 me parece bastante comum a diversos cantores, já que de alguma forma acabamos nos “acomodando” com a prática de cantar sentado, sem muita preocupação com nosso instrumento como um todo. Acredito que, inclusive, talvez seja este um dos motivos da fadiga vocal e até de possíveis problemas vocais. Fernandes (2009, p. 212) afirma que, no canto, a postura corporal adequada é fundamental para a administração da respiração e do apoio, logo, sua importância se estende à sonoridade coral.

Já a participante 8 acredita que o apoio apresenta a mesma dificuldade técnica em ambas as práticas. Ela explica que no caso de um pianíssimo mais intenso no coro, é necessário muito apoio, assim como no solo, em caso de frases muito longas, terá a necessidade de ter mais apoio. O participante 5 busca não abrir mão da técnica de apoio, pois acredita que isso pode afetar sua prática como solista. Segundo Olson (2010) é de extrema importância que os cantores se lembrem de ativar a musculatura abdominal e cantar apoiado em todos os momentos enquanto estão no coro, caso contrário, a musculatura fica menos engajada do que deveria, sobrecarregando o mecanismo vocal.

Quando questionados sobre o manejo dos registros, 3 dos participantes homens afirmaram que acabam usando o registro misto na maior parte do tempo como forma de equilíbrio entre o naipe. O participante 5 (tenor) afirmou que várias vezes usa o falsete ou voz mista para chegar no resultado solicitado pelo maestro. Essa afirmação é pertinente, de acordo com a colocação de Fernandes (2009, p. 260):

O falsete é utilizado principalmente por tenores na execução de música renascentista, barroca e moderna, passagens muito agudas que exigem suavidade da voz, ou ainda, em trechos que exigem que a voz fique numa região médio-aguda por muito tempo.

O participante 2 (baixo) citou a necessidade de alterar o local de passagem para que a voz não se sobressaia dentro do naipe.

[...] para cantar no coro, exatamente por conta de não trazer o timbre na sua plenitude, a gente precisa fazer a passagem um pouquinho antes, para que faça realmente uma voz mais leve na região aguda, para que a voz não sobressaia tanto dentro do naipe. (Participante 2)

Segundo Richard Miller (2019, p.184) “a voz média masculina (*zona di passaggio*) é crucial em determinar se haverá uma negociação suave de registro entre a região mais grave e a região mais aguda da voz cantada”. Ainda segundo o autor, a introdução da voz mista proporciona, desde cedo, um equilíbrio mecânico entre os músculos tireoaritenoides e cricotireóides. Embora seja plenamente funcional na voz média, a voz mista não se limita à zona de transição, podendo alcançar registros mais graves para suavizar a ação muscular mais pesada, promovendo uma transição gradual de timbre ao longo da extensão vocal.

Quanto às vozes femininas, as participantes afirmaram que, dependendo do repertório, sentem a necessidade de realizar a passagem antes do local habitual. A participante 1 atua como contralto 2 e afirma que o fato de estar sempre reforçando uma tessitura mais grave, acabou mudando suas regiões de passagem e dificultando a realização de um repertório solista mais agudo. A participante 3, que atua como soprano 1, acredita que dependendo do repertório ou da linha a ser cantada em seguida, acaba antecipando a passagem que seria por volta de Fá#4 para Mi4 e afirma: “[...] quando o regente pede muita leveza, muito piano, voz muito lisa, a gente acaba passando para facilitar muscularmente a demanda”. A participante 8, também soprano 1, afirma que essa antecipação da passagem pode acontecer em situações específicas, como em *pianississimo* e sem vibrato.

Na minha experiência, também como soprano 1, principalmente em repertórios que exigem um som mais puro, sem tanto vibrato e com um timbre mais claro, como na música antiga e repertório *a capella*, a antecipação da passagem acaba sendo um recurso facilitador na busca da homogeneidade e pureza do som. Contudo, acredito que, talvez, esta seja uma realidade mais comum às sopranos com a voz mais pesada, já que possivelmente, um soprano *leggero* não sinta tal dificuldade. Isso se explicaria de acordo com a colocação de Fernandes (2009):

Muitas vozes femininas ainda sentem um “ponto de passagem adicional” ao longo do registro misto, dividindo a *voce mista* em duas: o registro médio-grave - abaixo desta passagem adicional, e o registro médio-agudo - acima da referida passagem. As vozes femininas mais “pesadas” costumam ter esse ponto no meio da voz mista de forma mais distinta do que as vozes mais leves. (Fernandes, 2009, p. 263)

Quanto aos aspectos interpretativos, todos os participantes concordam que seja uma questão que fica a cargo de quem está conduzindo o trabalho. Olson (2010), por exemplo, afirma que como solistas, os cantores têm mais liberdade ao escolher como articular os sons, enquanto como coralistas, os cantores devem modificar a maneira como articulam para manter a sincronia com o grupo e obedecer às decisões tomadas pelo maestro. A participante 3 afirma:

[...] quando eu estou cantando em coro, não existe uma liberdade interpretativa da minha parte. Eu sinto que eu tenho que seguir a ideia musical do maestro que está ali à frente. [...] de acordo com cada maestro, a gente pode soltar mais ou menos o vibrato, tem mais ou menos dinâmica, ou fraseada é maior ou menor. (Participante 3)

Para o participante 2:

Quanto ao fraseado, com certeza, principalmente dentro do coro, a gente também obedece a hierarquia do maestro.[...] Eu acabo também dentro do coro assumindo sempre a função da pessoa que respira no lugar errado, mas para não quebrar o fraseado. Então eu sou ali no coro, no naipe dos baixos, aquele que respira no meio da palavra, que respira onde não se respira habitualmente, para que possa manter o som em frases longas sem quebrar o fluxo do fraseado. (Participante 2)

A participante 8 acredita que, musicalmente, o canto solo é muito diferente do canto coral.

[...] No solo, você é dono de si. Você vai escolher onde você respira, onde você precisa respirar ou não. Você vai decidir as frases e como você vai fazer essas frases. E no coro não. Você vai ter que fazer o que o regente está pedindo.

[...] no coro, você está servindo a visão, a interpretação, a articulação de quem está na frente(Participante 8)

O participante 7 acredita que no canto solista, se tem um pouco mais de autonomia, mas ainda assim, se está “refém” do que o maestro quer e que, sendo assim, guardadas as proporções, existe pouca diferença entre as duas práticas devido à dinâmica entre o maestro e aquele que está sendo regido.

Segundo Fernandes (2009), a utilização do vibrato é uma das questões mais polêmicas no que se refere ao som de um coral. Alguns participantes relatam que têm dificuldade em realizar o canto sem vibrato, relatando ser antinatural e gerar uma tensão laríngea. Sobre a retirada do vibrato, o participante 6 (tenor) diz: “Me cansa. Para mim não é confortável”. A participante 1 (mezzo-soprano) afirma:

[...]essa questão da articulação das frases sem vibrato pra mim é muito difícil de executar. Eu consigo, mas com muito apoio, muito esforço. Mas é antinatural pra mim. Muito difícil. E pra mim, para o meu meu tipo de voz gera uma grande tensão aqui da laringe, de esforço muscular.

Outros, relatam não sentir dificuldades nesse sentido. A participante 8 (soprano) afirmou que existe uma tensão, mas que é possível minimizá-la buscando relaxamento e fluxo de ar constante. Todos concordam que a ausência do vibrato se faz necessária em alguns momentos em determinados tipos de repertório, como na música antiga, por questões musicais. Essa afirmação vai de encontro à explicação de Olson (2010) citada anteriormente de que a escolha pela ausência do vibrato se justifica por questões de tradição histórica.

Como solistas, alguns cantores relataram certa dificuldade na realização do vibrato. O participante 2 sentiu dificuldade, em um dado momento, em trazer a voz vibrando desde o início da frase por conta da prática do canto coral e precisou trabalhar este aspecto em aula para trazer de volta o timbre completo desde o início da emissão. Titze, entrevistado por Olson (2010), afirma:

O vibrato é uma indicação de bom equilíbrio muscular, e uma voz sem vibrato pode significar que a pessoa tem um bom equilíbrio, mas de alguma forma o desligou. Mas também pode significar que está com os músculos totalmente desequilibrados¹⁹. (Titze, entrevista pessoal *apud* Olson, 2010, p. 88, tradução nossa)²⁰

Ao serem questionados se acreditam que a prática coral afeta sua prática como solistas, apenas um participante discordou. O participante 6 acredita que o canto coral abre um universo tridimensional para a voz, devido à exploração de diversas cores, fraseados e dinâmicas, e que se o cantor consegue passar por todas essas nuances de colocação, apoio, projeção e respiração com saúde vocal, é possível levar essa bagagem para o canto solo de maneira enriquecedora.

Alguns participantes acreditam que a prática diária de 3 horas de ensaio é bastante desgastante e afeta sua prática solista, já que esta prática acaba criando hábitos que acabam sendo levados para o canto solo. Sobre a duração dos ensaios, McCoy afirma que a voz humana não foi projetada para uso ilimitado e explica:

¹⁹ Vibrato is an indication of good muscle balance, and vibrato-free voice might mean that the person has good balance but disengaged it somehow. But it could also mean that they are totally out of balance with their muscles.

²⁰ Ingo Titze, entrevista pessoal com o autor em 11 de dezembro de 2000.

Uma hora de canto variado, incluindo uma variedade de níveis dinâmicos, tempos, tessitura e distribuição de vogais, pode ser bem tolerada pela maioria dos cantores. O mesmo tempo gasto cantando exclusivamente na mesma vogal e no mesmo volume será extremamente desgastante. Durante quase todas as atividades físicas, incluindo cantar, ações constantemente repetidas causam fadiga localizada, que pode levar a lesões. (Mccoy, 2011, p. 300, tradução nossa)²¹

Sobre fadiga vocal, Titze (2008) explica que ela ocorre quando há uma diminuição da capacidade vocal ou quando se percebe essa redução, mesmo que o esforço permaneça constante. Também pode se manifestar como a necessidade de um esforço maior para manter o mesmo desempenho vocal. Em contextos como ensaios longos ou apresentações muito próximas, como em turnês, é comum que cantores corais relatem essa fadiga.

A participante 1 afirma:

[...]na minha percepção, assim, a emissão como coralista é uma, a emissão como solista é outra. São duas realidades bem diferentes. Então, se você tá fazendo um trabalho muito árduo ali como coralista e se você, paralelamente, vai cantar como solista numa produção, realmente é uma coisa que interfere muito, assim, a meu ver, pelo menos na minha voz. [...] E, assim, as dificuldades, pra mim, são mesmo bem no âmbito vocal mesmo, né? De precisar de um descanso, né, dessa coisa do coral pra trabalhar como solista. Como solista, isoladamente, eu não encontro tanta dificuldade, porque, né, a gente vai trabalhando com aquela emissão, só naquele trabalho ali. (Participante 1).

A participante 3 acredita que a prática coral afeta sua prática como solista e vice-versa:

Afeta muito, porque muitas vezes eu preciso desconstruir o que eu acabei de fazer no ensaio para construir o que eu quero como solista. E vice-versa. Se eu estou, por exemplo, principalmente em períodos de recesso, de férias, estudando mais o repertório solista, você chega com força e também precisa desconstruir um pouco.

Já a participante 8 citou mais uma vez a necessidade de manter um estudo constante como solista, a fim de minimizar possíveis danos, bem como se manter muito concentrada na técnica durante os ensaios corais. E completa:

²¹An hour of varied singing, including a range of dynamic levels, tempi, tessitura, and vowel distribution, might be well tolerated by most singers. The same time spent singing exclusively on the same vowel and at the same loudness will be extremely taxing. During almost any physical activity, including singing, constantly repeated actions cause localized fatigue, which may lead to injury. (McCoy, 2011, p. 300)

[...] se eu não tiver um estudo como solista, mais do que cantar como solista em um concerto, mas um estudo solista, manter isso junto com o coro, [...] tem vezes que isso pode prejudicar sim, porque você começa a fazer coisas, inconscientemente você pode começar a mudar coisas na sua técnica sem perceber, porque está todo dia ali cantando em coro [...] (Participante 8)

Essa necessidade citada pela participante 8 condiz com a afirmação de Ferreira (2014), citada na seção sobre condicionamento, de que é necessário um treino específico do cantor com foco nas exigências e especificidades relacionadas à execução da prática vocal.

Além disso, foi citado que o oposto também pode acontecer, mas que a prática coral afeta mais a prática solista do que o contrário. Em minha experiência, a prática coral afeta a prática solista pelos motivos citados pelos participantes e devido a essa prática diária quase “exaustiva”, se torna bastante difícil uma prática diária de estudo constante na tentativa de combater possíveis danos. Essa constatação vai de encontro à afirmação de Olson (2010, p. 117, tradução nossa) de que: “A duração do ensaio coral pode afetar a produção vocal do cantor durante o resto do dia”²². Desta forma, após 3 horas diárias de ensaio, é provável que alguns cantores não consigam manter uma rotina diária de estudo individual, devido à fadiga vocal.

Pelo que se pôde perceber durante as entrevistas, os cantores pertencentes ao grupo da Camerata Antiqua de Curitiba (participantes 1, 2, 3 e 7), que possui o número de 5 cantores por naipe, tem uma percepção mais acentuada sobre as “consequências” desta prática diária em sua prática solista, trazendo a hipótese de que quanto menor o grupo, maior a dificuldade de transição entre as duas práticas. Essa hipótese leva em consideração o fato dos cantores estarem mais expostos, devido ao tamanho reduzido do naipe, de forma que questões como controle de vibrato, equilíbrio entre as vozes, mudanças de registro e ajuste de vogais acabam ficando mais evidentes.

3.3 PREPARAÇÃO PARA AMBAS AS SITUAÇÕES

²²The duration of the choral rehearsal can affect a singer’s vocal output for the rest of the day. (Olson, 2010, p. 117)

Segundo Miller (2019), para alcançar uma saúde vocal geral é necessário seguir um treinamento diário que compreenda todos os aspectos fisiológicos envolvidos na prática do canto.

Nenhum cantor deve esperar momentos repentinos de resistência vocal sem uma disciplina constante. Para este condicionamento vocal, o cantor deve ser responsável, e muitas vezes é difícil consegui-lo. Dentro do controle voluntário do cantor sobre sua condição vocal está o ato de evitar certos hábitos que, se continuados, quase certamente farão o cantor pagar o preço. (Miller, 2019, p. 320)

Nenhum dos participantes mencionou algum tipo de preparo técnico específico para a prática coral, além do estudo da sua linha quando necessário. A participante 3 mencionou buscar ajuda da fonoaudióloga quando precisa melhorar a função ou algum ajuste muscular em algum trecho coral. O participante 2 citou o trabalho de aquecimento e equalização das vozes do coro como um preparo diário. O participante 7 acredita que pelo fato de o coro no qual está inserido executar um repertório mais ou menos padrão, sendo geralmente acompanhado por uma orquestra pequena, a questão do preparo técnico se torna mais fácil. Os participantes 5 e 8 buscam não diferenciar as duas práticas, mantendo um estudo constante do próprio instrumento. A participante 8 reafirmou sua preocupação com a consciência do seu instrumento:

Estudo canto sempre mantendo a minha consciência do meu instrumento, mantendo a consciência da minha escuta. Quando é coro, sempre mantendo a consciência das minhas sensações que me guiam pra uma técnica consistente daquilo que eu estudei, daquilo que é saudável pro meu aparelho vocal. (Participante 8)

O participante 6 citou que, dependendo do repertório coral, precisa acordar mais cedo para a voz estar “acordada”, como no caso da Nona Sinfonia de Beethoven, ao contrário de um repertório que não tenha uma extensão grande como naípe.

As participantes 1 e 3 mencionaram a necessidade de um preparo maior quando se trata do canto solo, através da repetição e identificação das dificuldades.

[...] acho que demanda bem mais estudo. Até porque a exposição é bem maior, né? Então geralmente a responsabilidade também é maior. Então é preciso deixar tudo mais encaixado, com o vibrato mais igualado, uma cor mais igualada. (Participante 3)

O participante 6 acredita que por mais simples que seja a parte solista, o cantor deve se preparar como se fosse cantar um solo muito difícil:

[...]às vezes o solo, por mais simples que seja, o grau de exposição é tão grande, o seu emocional fica tão afetado, que aquele simples se torna difícil. E aí se você não está desperto vocalmente, você vai enfrentar grande dificuldade. Então é sempre bom, por mais simples que o solo seja, que você se prepare como se fosse cantar um solo muito difícil.

As participantes 1 e 3 realizam acompanhamento fonoaudiológico constante devido a patologias já tratadas, como maneira de prevenção e manutenção técnica. Outros participantes fazem acompanhamento com fonoaudiólogo esporadicamente. A participante 1 realiza acompanhamento fonoaudiológico devido ao tratamento de um pólipos e cita que gostaria de fazer aulas de canto, mas não encontrou nenhum professor ao qual se adaptasse. A participante 3 também realiza acompanhamento fonoaudiológico devido ao tratamento de uma vasculose e afirmou que realiza dois tipos de aquecimento vocal, criados pela fonoaudióloga, um para quando vai cantar como coralista e outro para quando vai cantar como solista, assim como realiza um desaquecimento depois da prática vocal. Sobre a importância do aquecimento e desaquecimento, Ribeiro e col.(2016, p.1457) afirma:

A suscetibilidade da laringe a lesões, quando utilizada de forma inadequada ou sem o devido preparo, torna o aquecimento e o desaquecimento da musculatura envolvida na fonação fundamental para a saúde e o adequado desempenho vocal, principalmente dos profissionais da voz.

Os participantes 6 e 7 não realizam nenhum tipo de acompanhamento, apesar de acreditarem na necessidade desse trabalho. O participante 6 afirma: “Eu acho que o acompanhamento individual é sempre muito bem-vindo. Tem uma escuta externa”. Quanto às aulas de canto, alguns participantes realizam aulas periodicamente. O participante 5 afirma:

[...] eu sempre faço aula de canto. Eu não curto muito ficar sem alguém pelo menos para escutar como está. Porque a gente tem uma sensação interna, mas é importante ter alguém de fora analisando, alguém de confiança.

Relembrando a colocação de Behlau et al.(2021) o treinamento vocal tem como objetivo ampliar a capacidade vocal, evitar problemas relacionados à voz e

promover um uso mais eficiente da mesma. Esse treinamento pode ser realizado com o *coach vocal* com o intuito de melhorar os resultados através de uma escuta externa.

A participante 8 afirma que faz sessões de fonoaudiologia e exames periodicamente, bem como correpetição, quando necessário e também faz aulas de canto de vez em quando. O participante 6 considera importante ter uma escuta externa, mas acredita que chega um momento em que é possível reconhecer alguns defeitos e tentar corrigi-los por conta própria e afirma: “Eu acho que um bom repassador, às vezes, é muito melhor que um professor de canto”.

Além de um treinamento vocal contínuo, acompanhado por um *coach vocal* ou não, a prática de aquecimentos individualizados antes da prática coral é recomendada, já que, segundo Titze (2008) o aquecimento vocal envolve um diálogo com o próprio corpo.

Primeiro, o cantor descobre onde a voz está (em sua liberdade flexibilidade) em um determinado dia e em um determinado momento do dia. A taxa e a duração do aquecimento diferem muito, dependendo de quanto discurso ou canto já foi feito, quanto sono ocorreu e qual foi o histórico de voz nos dias anteriores. Doença e fadiga desempenham um papel importante. Às vezes, uma voz com equilíbrio entre registros, que pode executar *crescendos* suaves em uma faixa de uma a duas oitavas é alcançada em cinco minutos; outras vezes, é necessário aquecimento contínuo, em sessões curtas repetidas, durante a maior parte do dia. (Titze, 2008, p.36, tradução nossa)²³

Ainda segundo o autor, tanto cantores solistas quanto coralistas precisam conhecer seu instrumento bem o suficiente para avaliar sua condição.

Autores como Olson (2010) e Titze (2008) reforçam a importância do conhecimento do próprio instrumento para uma técnica vocal saudável. A partir dos relatos dos participantes e com base na revisão de literatura, concluímos que o condicionamento vocal contínuo é de extrema importância para os cantores que atuam como solistas e coralistas concomitantemente.

²³First, the singer finds out where the voice is (in its freedom and flexibility) on a given day and at a particular time of the day. The rate and length of warm-up differs greatly, depending on how much talking or singing has already been done, how much sleep has occurred, and what the history of voicing has been over several previous days. Illness and fatigue play a major role. Sometimes a register balanced voice that can execute smooth *crescendos* over a one to two octave range is achieved in five minutes; other times it takes continual warm-up, over repeated short sessions, for the better part of a day. (Titze, 2008, p.36)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O canto de tradição clássica demanda do cantor um alto grau de conhecimento técnico e consciência corporal. Uma técnica vocal eficiente abrange o domínio de aspectos como respiração e apoio, registros e modos de fonação, articulação e ressonância. Paralelamente, o condicionamento vocal contínuo e bem orientado configura-se como fator crucial para a manutenção da saúde vocal e para a adaptação às demandas específicas do canto de tradição clássica.

A análise dos dados obtidos através da pesquisa, mostrou que os participantes sentem dificuldades em ajustar suas características vocais individuais para atender à homogeneidade timbrística exigida no canto coral, o que inclui controlar o vibrato, a ressonância e a articulação. Possivelmente, essa dificuldade poderia ser minimizada por meio de treino ou orientação específica para a prática vocal coral. Nota-se que as exigências como carga horária extensa e variedades estilísticas de repertório exigem um alto domínio técnico e proprioceptivo a fim de manter a saúde vocal em dia.

A transição entre as práticas solista e coralista é identificada como um processo que demanda readaptação muscular e ajustes vocais constantes. Neste sentido, a manutenção da técnica por meio de estudo constante e algum tipo de acompanhamento, seja fonoaudiológico, ou aulas de canto, é considerada essencial para minimizar os impactos da sobrecarga vocal e preservar a qualidade vocal nas duas práticas. Alguns participantes recorrem ao acompanhamento fonoaudiológico como forma de prevenção e manutenção técnica, especialmente os que já passaram por patologias vocais. As aulas de canto e a escuta externa são valorizadas por alguns cantores como recursos para manter a qualidade técnica e identificar ajustes necessários.

Apesar da exigência técnica de ambas as práticas, a maioria dos participantes relatou não realizar um preparo específico para o canto coral, limitando-se ao estudo das linhas vocais ou aquecimentos coletivos. Em contrapartida, a preparação para o canto solo é vista como mais rigorosa, exigindo maior estudo técnico, devido à maior exposição.

Com base na análise do cruzamento dos dados obtidos nos questionários e nas entrevistas, chegamos à conclusão de que o cantor que atua como solista e coralista precisa ter um domínio bastante consciente do seu instrumento, estando atento a todos os ajustes realizados durante as duas práticas e a qualquer sinal de que algo não vai bem, a fim de manter a saúde vocal, possibilitando a continuidade desse trabalho conjunto.

Acreditamos que esta pesquisa possa trazer à tona questões ainda não discutidas no Brasil e que possa contribuir de alguma forma com aqueles profissionais que se identificam com a temática e que buscam algum tipo de auxílio ou entendimento sobre o assunto. Esperamos que a pesquisa possa contribuir no âmbito da pedagogia vocal, ao identificar as diferenças técnico-vocais entre o canto solo e o canto coral, e ao evidenciar a importância de um acompanhamento contínuo desses cantores.

Seria interessante que os estudos sobre o canto coral no Brasil se voltassem também à prática coral profissional, visto que as pesquisas encontradas são todas voltadas ao âmbito amador. Tais estudos possibilitariam reflexões mais aprofundadas sobre as demandas técnico vocais e estratégias de preparação vocal para coros profissionais, com o intuito de melhorar o desempenho e manter a saúde vocal dos coralistas, pensando também em longevidade, tanto daqueles que atuam somente no coro, quanto os que atuam em ambas as práticas.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya; PACHECO, Claudia; VAIANO, Thays; BADARÓ, Flavia; e BARBARA, Marisa. Coaching strategies for behavioral voice therapy and training. **Journal of voice**, São Paulo, Volume 37, 2021.

BIOGRAFIA de Coro da OSESP. Disponível em: <https://osesp.art.br/osesp/pt/coro>. Acessado em 03/10/2024.

BOZEMAN, Kenneth W. Bozeman. **Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers**. Hillsdale: Pendragon Press, 2014.

CHAPMAN, Janice L. e MORRIS, Ron. **Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice**. 4ª Ed. San Diego: Plural Publishing, 2023.

CORUSSE, Mateus V. **A pedagogia vocal no canto popular brasileiro: estética, técnica e formalização nas escolas técnicas e conservatórios públicos de São Paulo**. 2021. 630f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2021.

FERIGATO, A.; FREIRE, R. D. Análise de conteúdo no contexto da pesquisa em performance musical: a metacognição como objeto de análise. **Percepta - Revista de Cognição Musical**. 2(2), 2015, p. 111-124.

FERNANDES, Ângelo J. **O Regente e a Construção da sonoridade Coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

FERNANDES, A.; KAYAMA, A.; ÖSTERGREN, E. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. **Música Hodie**, Goiânia, v.6, n.1, p. 51-74, 2001.

FERREIRA, Joana Margarida Pereira. **A fisiologia do canto erudito como guia para uma prática vocal informada**, 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade de Aveiro (Portugal). Disponível em http://koha.ua.pt/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=274659&shelfbrowse_itemnumber=310382 . Acesso em 04/02/2025.

FONTANELLA et al. Amostragem em pesquisas qualitativas: proposta de procedimentos para constatar saturação teórica. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 27(2), p. 389-394, fev, 2011.

FREIRE, V. (Org.) **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GARCIA, Manuel. **Garcia's treatise on the art of singing: a compendious method of instruction, with examples and exercises for the cultivation of the voice.** Londres: Leonard & Co., 1924.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6a ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, A. H. O. **Estratégias de timbragem no processo de preparação vocal de coros amadores: diferentes perspectivas.** Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2021.

HERBST, Christian T.. A review of Singing Voice Subsystem Interactions– Towards an Extended Physiological Model of “Support”. **Journal of Voice**, Vol. 31, No.2, 2017.

HERBST, Christian T. Registers - The Snake Pit of Voice Pedagogy: Part 1 - Proprioception, perceptio, and laryngeal mechanisms. **Journal of singing**, vol. 77, n.2, p. 175-190, 2020.

LETOWSKI, Tomasz; ZIMAK, Lidia; CIOLKOSZ-LUPINOWA, Halina. Timbre differences of an individual voice in solo and in choral singing. **Archives of Acoustics**, Warszawa, p.55-65, Jan/1988.

MALDE, Melissa. **What every singer needs to know about the body.** 4. San Diego: Plural Publishing, 2020.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso da pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo.** 2013. 360f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MCCOY, Scott. The choir issue, part 1. **Journal of Singing**, Vol.67, No3, p. 31-36, Jan-Fev/2011.

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

MILLER, Richard. **On the art of singing.** Oxford: Oxford University Press, 1996.

MILLER, Richard. The solo singer in the choral ensemble. **The Choral Journal**, Vol. 35, n.8, p. 31-36, Mar/1995.

OLSON, Margaret. **The solo singer in the choral setting.** Maryland: Scarecrow Press, 2010.

PINHO, Sílvia M. R.; KORN, Gustavo P.; PONTES, Paulo. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.** 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2014.

RIBEIRO, Vanessa Veis; FRIGO, Letícia Fernandez; BASTILHA, Gabriele Rodrigues Bastilha; CIELO, Carla Aparecida. Aquecimento e desaquecimento vocais: revisão sistemática. **Revista CEFAC**, p. 1456-1465, nov./dez 2016.

ROSSING, Thomas; SUNDBERG, Johan; TERNSTRÖM, Sten. Acoustic comparison of voice use in solo and choir singing. **Journal of the Acoustical Society of America**, vol. 79, p. 31-43, 1983.

STARK, James. **Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1999.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TITZE, Ingo R.. Getting the most from the vocal instrument in a choral setting. **Choral Journal**, vol.49, pag. 34-41, Nov/2008.

TOKINSON, Steven. The Lombard Effect in Choral Singing. **Journal of voice**, vol. 8, No1, p.24-29

VELOSO, F. D. D. Autorregulação da aprendizagem instrumental: um estudo de caso com uma percussionista. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, DeArtes, Curitiba, 2019.

VENTURA, M. M. O estudo de caso como modalidade de pesquisa. **Revista SOCERJ**, 20(5), 2007, p. 383-386.