



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS COMUNICAÇÃO E ARTE - ICHCA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

JOYCE TENÓRIO DA ROCHA

VOCALISES PARA INICIAÇÃO AO CANTO:
A UTILIZAÇÃO DO APARELHO VOCAL COMO INSTRUMENTO DE
PERFORMANCE MUSICAL.

MACEIÓ
2020

JOYCE TENÓRIO DA ROCHA

**VOCALISES PARA INICIAÇÃO AO CANTO:
A UTILIZAÇÃO DO APARELHO VOCAL COMO INSTRUMENTO DE
PERFORMANCE MUSICAL.**

Monografia apresentada junto ao curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em Música.

ORIENTADOR: Professor Doutor Eduardo Xavier.

MACEIÓ
2020

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

R672v Rocha, Joyce Tenório da.
Vocalises para iniciação ao canto : a utilização do aparelho vocal como instrumento de performance musical / Joyce Tenório da Rocha. – 2020.
41 f. : il.

Orientador: Eduardo Xavier.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 40-41.

1. Educação musical. 2. Vocalização. 3. Exercícios vocais. 4. Canto. I.
Título.

CDU: 784.9

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
ICHCA – CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

ATA DE TCC

Aos 5 dias do mês de Novembro do ano de 2020, reuniram os membros da Banca de Apresentação de TCC, os Professores JOSÉ EDUARDO ROLIM DE MOURA XAVIER DA SILVA, Orientador, e convidados JOSÉ GUIDO DANTAS LESSA DA SILVA e CLAUDIANA ROSE MELO FERREIRA ALMEIDA para a avaliação e considerações do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna JOYCE TENÓRIO DA ROCHA com o título "VOCALISES PARA INICIAÇÃO AO CANTO: a utilização do aparelho vocal como instrumento de performance musical". Após a devida apresentação e as considerações da Banca Examinadora, os Srs. Membros da Banca concluíram que com as devidas correções no TCC por eles sugerida, a aluna foi considerada APROVADA com média 10,00 (dez inteiros).

Maceió, 5 de Novembro de 2020

Membros da Banca


Prof. Dr. José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva – Orientador


Prof. Esp. José Guido Dantas Lessa da Silva


Profa. Claudiana Rose Melo Ferreira Almeida


Joyce Tenório da Rocha - Aluna

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por todos os benefícios feitos a mim!

A minha primeira Professora de Canto Claudiana Melo, que me incentivou bastante no início do meu estudo musical especificamente no canto.

Ao meu orientador e atual Professor de Canto Dr. Eduardo Xavier que foi excepcional na minha trajetória no decorrer do curso, do qual tenho uma admiração e apreço pela sua competência e destreza em seus ensinamentos!

A todos os professores que de uma forma me ajudaram a concluir este trabalho.

Agradeço ao meu esposo e companheiro Thiago Celmir por ter sido o apoio, amparo e muita paciência que foi essencial para a conclusão deste trabalho.

Obrigado a todos os colegas da turma, pela força e ajuda quando se era necessário.

Aos meus amigos (a) que sempre me apoiaram nessa trajetória da minha vida musical, dedico o meu agradecimento a cada um deles.

E não posso deixar de agradecer a minha mãe Dona Argentina, a mulher guerreira que sempre acreditou em mim e sempre me incentivou muito; gratidão por todo apoio, carinho e paciência.

Enfim, muito obrigado a todos!

**“Quero cantar o que vivo
Quero viver o que canto
Seja meu riso, meu pranto
Viver e cantar**

**Harmonizar os meus sonhos
Poetizar minhas lágrimas
E no contar dos meus dias
Com Deus me encontrar**

**Que meu canto seja a voz de Deus por onde for
Verdadeiro e transparente como Seu amor
Pois Ele sabe os meus rumos
Erros e acertos ocultos
Conhece a sinceridade do meu coração
Que eu seja sempre o primeiro
A me encontrar em Sua graça
E em Sua misericórdia transformar minha vida
Numa linda canção”**

João Alexandre: Viver e Cantar

RESUMO

O presente trabalho de conclusão (TCC) do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) é resultado de uma trajetória de estudos e interesses no campo da Educação Musical, especificamente o Canto. O tema dessa investigação, portanto, tem por objetivo apontar a importância dos vocalises na iniciação ao canto e no processo técnico-musical da prática do canto. Para tal, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o tema “Vocalize” e uma análise dos elementos fundamentais relacionados à produção vocal, trazendo uma contextualização sobre o tema, objetivando promover a discussão sobre o tema em pauta enquanto técnica vocal e expressividade musical.

Palavras-chave: Vocalise. Exercício vocal. Canto. Educação Musical.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Classificação e extensão das vozes	16
Figura 1 - O aparelho fonador.....	17
Figura 2 - Os sistemas respiratório, fonatório e articulatório.....	18
Figura 3 - Ondas sonoras.....	21
Figura 4 – Pregas vocais	21
Figura 5 – Trato vocal	22
Figura 6 - Principais posições articulatórias	23
Figura 7 - Posição articulatória das consoantes	24
Figura 8 - Escala para vozes femininas	24
Figura 9 - Escala para vozes masculinas.....	25
Figura 10 – Exercício de vibração: “brrr” ou “trrr”.....	32
Figura 11 – Variação com intervalos de terças.....	32
Figura 12 – Variação com pentacorde	32
Figura 13 – <i>Bocca Chiusa</i> cromático	32
Figura 14 – Variação melódica do <i>Bocca Chiusa</i>	33
Figura 15 – <i>Variação melódica do Bocca Chiusa</i>	33
Figura 16 – Exercício com vogal	33
Figura 17 – U-i	34
Figura 18 – U-i-u	34
Figura 19 – Vi-a-i	34
Figura 20 – Mu	34
Figura 21 – Vi-a-é-ó-u.....	35
Figura 22 – Exercício com ressonância nasal	35
Figura 23 – Ni-no-ni-no-ni	35
Figura 24 – Vi-vi-vi	36
Figura 25 – Brim-brim-brim	36
Figura 26 – Nhie	36
Figura 27 – Nhin	36
Figura 28 – Articulação de vogais	37
Figura 29 – Nau (pentacorde)	37
Figura 30 – Nau (escala com 9ª)	37
Figura 31 – Mi-ó.....	38
Figura 32 – Vi-a-i-a.....	38
Figura 33 – Vi-a-i-a <i>Staccato</i>	38
Figura 34 – Vôi.....	38
Figura 35 – Ma – (Staccato).....	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
1 O SER HUMANO E O CANTO.....	13
CAPÍTULO 2	
2 FUNDAMENTOS DA PRODUÇÃO VOCAL	16
2. 1 CLASSIFICAÇÃO VOCAL	16
2. 2 APARELHO FONADOR	17
2. 3 RESPIRAÇÃO.....	18
2. 4 USO DO APOIO	20
2. 5 SISTEMA RESSONANTAL.....	20
2.6 ARTICULAÇÃO	23
2.7 REGISTROS VOCAIS	24
2.8 VIBRATO.....	25
2. 9 AQUECIMENTO VOCAL.....	26
CAPÍTULO 3	
3 VOCALISES E O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO VOCAL	27
3. 1 VOCALISES DE AQUECIMENTO	27
3. 2 VOCALISES DE APERFEIÇOAMENTO TÉCNICO	28
3. 3 VOCALISES DE ESTUDO	28
3. 4 VOCALISES ARTÍSTICOS	29
CAPÍTULO 4	
4 VOCALISES: EXERCÍCIOS PRÁTICOS.....	32
4. 1 AQUECIMENTO VOCAL.....	32
4. 2 VOCALISES INICIAIS	33
4. 3 RESSONÂNCIA	35
4. 4 ARTICULAÇÃO	36
4. 5 EXTENSÃO VOCAL.....	37
4. 6 NOTAS SUSTENTADAS.....	38
4. 7 STACCATO.....	39

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	41

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão do Curso (TCC) de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) é resultado de uma trajetória de estudos e interesses no campo da Educação Musical, especificamente o Canto.

Este trabalho justifica-se no sentido de promover a discussão sobre Vocalise enquanto técnica vocal e expressividade musical. Visando colaborar, com a discussão sobre a qualificação das práticas pedagógicas e do processo técnico-musical da prática do canto, desenvolveremos discussões com o intuito de demonstrar a importância dos vocalizes na iniciação ao canto.

A metodologia desse trabalho, notadamente de natureza qualitativa, contempla a revisão bibliográfica como procedimento de investigação, mas também como conteúdo-base.

A pesquisa bibliográfica viabiliza o estudo da temática pelo pesquisador. Marconi e Lakatos (2003) explicam que esse tipo de pesquisa tem um objetivo primordial, que consiste em:

colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto, inclusive conferências seguidas de debates que tenham sido transcritos por alguma forma, quer publicadas, quer gravadas (MARCONI; LAKATOS, 2003, p.183).

Desse modo, a temática foi embasada na literatura especializada, por meio de livros, artigos e revistas acadêmicas da área da música, educação musical e fonoaudiologia, relacionada à prática e produção vocal.

Além do conceito de vocalise, foi também pesquisado um aspecto mais amplo da produção vocal, como as questões relacionadas à fisiologia da voz, a relação música e existência, as múltiplas dimensões da música e o quanto ela está presente na nossa existência e as especificidades do aprimoramento da técnica vocal e de sua preservação.

Existe uma grande quantidade de pesquisas abordando diferentes temas da Educação Musical no Brasil, e isso contribui para esclarecer e sistematizar a diversidade de formas de ensino e aprendizagem que são tão dinâmicas e ricas, mas também, deixa claro os aspectos de fragilidade e da necessidade de melhoramento, sendo necessário propostas e intervenções para sua organização e aprimoramento. Dessa forma, este trabalho vem somar a esse índice, apresentando características metodológicas relacionadas à aplicação de vocalises em busca de melhor conhecimento dos processos utilizados na técnica vocal.

O tema dessa investigação, portanto, tem por objetivo apontar a importância

dos vocalises na iniciação ao canto e no processo técnico-musical da prática do canto. Para tal, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o tema vocalizes e uma análise dos elementos fundamentais relacionados à produção vocal. O trabalho está estruturado da seguinte forma: o Primeiro Capítulo traz uma contextualização sobre o tema, objetivando promover a discussão sobre o “Vocalise” enquanto técnica e expressividade musical. Visando colaborar, com a discussão sobre a qualificação das práticas pedagógicas e do processo técnico-musical da prática do canto, desenvolveremos discussões com o intuito de demonstrar a importância dos vocalises na iniciação ao canto.

O Segundo Capítulo tratará especificamente dos fundamentos da produção vocal que reúne informações sobre a classificação vocal, aparelho respiratório, aparelho fonador; articuladores, sistema ressonantal, registros vocais, vibratos e finalizando com a importância do aquecimento vocal.

No Terceiro Capítulo o assunto abordado são os vocalises, que serão classificados em quatro categorias: *vocalises de aquecimento*, *vocalises de aperfeiçoamento técnico*, *vocalises de estudo* e *vocalises artísticos*. Os *vocalises de aquecimento* são exercícios monotônicos, trechos escalares, escalas, arpejos; os *vocalises de aperfeiçoamento técnico* são exercícios com ornamentos, diferentes articulações e variações de dinâmica; os *vocalises de estudo* são exercícios musicalmente mais elaborados, com acompanhamento de piano e mais variações melódicas, rítmicas e de dinâmica e os *vocalises artísticos* são peças compostas com a finalidade de apresentação pública, acompanhados de diversas formações instrumentais.

No Quarto Capítulo serão abordados alguns exercícios práticos de vocalise, possibilitando observar sua utilização para trabalhar aspectos específicos do canto como ressonância, *staccato*, *legato*, extensão vocal, articulação, respiração e apoio, dentre outros. Fez-se necessário citar alguns exercícios de aquecimento que não trabalham com vogais, logo, não são considerados vocalises, porém, são muito utilizados pelos professores. Para a exposição dos exercícios, fez-se necessário a transcrição dos mesmos através de programa de notação musical.

Por fim, as considerações finais, sintetizando a análise dos assuntos abordados acerca da importância dos vocalises na iniciação ao canto e no processo técnico-musical da prática do canto.

1 O SER HUMANO E O CANTO

A música está presente na existência humana e manifesta-se das mais variadas formas. É concebida de diferentes maneiras, cultural, artística, educacional e terapêutica; ela é universal e tem a capacidade e o poder de integrar e reunir saberes distintos e distantes.

A música é composta por vários aspectos estruturais, tais como melodia, harmonia, ritmo, tempo, sons etc; sendo que a estrutura musical formada pelos aspectos citados se constitui pela integralidade dos mesmos, caracterizados pela totalidade, pela multiplicidade organizada. Também remete à natureza de outros processos que estão envolvidos na música, como os processos perceptivos, motores, cognitivos, psíquicos, emocionais e espirituais, todos entrelaçados e interdependentes. Percebemos, pois, que a música é parte integrante da natureza e da existência humanas; o homem é um entrelaçamento de múltiplos componentes.

A música, o canto, a expressividade compreensiva, a expressividade compreensiva-e-motora, coreográficas, a dança, são dimensões ontológicas da natureza não humana, do mundo feito pelo homem, do humano em sua especificidade e propriedade. Não são, definitivamente não são, apendiculares ou facultativos. São indispensáveis ao corpo, indispensáveis à existência, indispensáveis à natureza, indispensáveis ao mundo, indispensáveis à qualidade de vida, e à capacidade para a vivência e expressividade das potências, das possibilidades e possibilidades da ação: para a *atualização*: atualização que configura o processo pelo qual tornarmo-nos o que somos através da ação (FONSECA, 2011, página eletrônica).

A atividade musical, enquanto parte inerente da vivência do homem, ou de uma cultura, tem o poder de ser criada e recriada através da ação do desdobramento de possibilidades. Essa dimensão pode ser vivida não apenas de forma individual, mas na dimensão coletiva, à qual pode receber significados e sentidos que são partilhados socialmente, sinais das vivências coletivas e singulares da música.

A cada acorde dado, a cada melodia criada, uma relação íntima e recíproca que se dá pela criatividade emerge dando abertura para o dialógico. Em *Do diálogo e do dialógico*, Buber (1982, p.60) afirma:

Torna-se evidente para a reflexão espontânea que, desde sua origem, toda arte é essencialmente dialógica: toda música é dirigida a um ouvido que não é o do próprio músico, toda escultura, a um olho que não é o do escultor; também a arquitetura é dirigida às pessoas que medem a obra. Todas elas dizem àquele que as recebe, algo que só pode ser dito nesta linguagem única (não um 'sentimento', mas um segredo percebido).

A relação dialógica não é própria apenas da música e da arte, mas é própria da existência, do ser-no-mundo. Como diz Craveiro de Sá (2003), uma vez que a

música vem do homem e volta para ele com força total, toca-o em suas mais variadas dimensões: biológica, pessoal, cultural e arquetípica. Com isso ela pode conduzi-lo a outros tempos e lugares; colocar em movimento sua energia corporal e psíquica; transgredir padrões pré-estabelecidos; desenvolver relações intra e interpessoais; propiciar transformações psicoemocionais, cognitivas e espirituais.

Música... forças sonoras que conduzem à formação de imagens, à visualização de cores, cenas, formas, texturas etc. Música que narra, que descreve, que disserta. Música que faz percorrer o tempo numa velocidade inconcebível... música que conduz a um estado de pura virtualidade/.../música que conduz a outros estados de humor e de consciência...música que, muitas vezes, organiza e, outras tantas, desorganiza...música que, em alguns momentos, equilibra e, em outros, causa reação totalmente contrária...música-corporalidade, música-tempo...multiplicidades... (CRAVEIRO DE SÁ, 2003, p.131).

Em todas essas situações e em muitas outras, a música acompanha os seres humanos em praticamente todos os momentos de sua trajetória neste mundo, e por intermédio dela o homem cria, constrói, transforma e transcende.

A prática do canto é exercida e difundida nas mais diferentes etnias e culturas, manifestada de forma individual e coletiva. Segundo Raynor (2000), desde os primórdios da civilização, a prática do canto apresenta uma evolução e retrata a história política, social e cultural da espécie humana. Acredita-se que os primeiros homens já utilizavam o canto em seus cultos, nos rituais diversos, nas saudações, etc.

A voz cantada é a expressão artística do ser humano em sua totalidade corporal e musical. A utilização de tal ferramenta de forma efetiva e ativa trás consigo a necessidade de conhecer os aspectos básicos da educação da saúde vocal. Pode-se, então, a partir daí, apoiar a construção da produção consciente da voz cantada, otimizando seus recursos naturais, bem como evitando os abusos vocais, maus hábitos cotidianos e a falta de cuidados com a voz (falada e cantada), que podem trazer danos, algumas vezes irreparáveis.

Pacheco e Baê (2006) fazem uma breve retrospectiva sobre a história da música ocidental, no intuito de entendermos a trajetória do canto. Tendo como ponto de partida a Idade Média, onde a concepção teocêntrica norteava as práticas musicais que eram subordinadas as crenças religiosas, a música praticada nesse período era expressa pelo Canto Gregoriano, cuja característica eram linhas melódicas planas e horizontais, sem grandes saltos e sem acompanhamento instrumental.

Já no período da Renascença, o homem se contrapôs às concepções teocêntricas valorizando a individualidade, promovendo uma mudança no modo de

pensar e agir. Este renovo dá-se pelo interesse das artes clássicas e greco-romanas. Esse período histórico foi o auge da polifonia vocal, que perdurou até o final do século XVII. Por volta de 1600, a Monodia começou a se fortalecer como música solista, dando início ao período Barroco. Foi aí, então, que a música solista ganhou mais destaque, introduzindo e dando espaço aos estudos do canto.

No início, a trajetória do estudo do canto foi baseada nas percepções e sensações dos cantores, o que provocou muitas controvérsias sobre alguns temas. Certamente a curiosidade humana jamais deixaria passar em branco um tema tão empolgante como a voz cantada. O funcionamento do instrumento vocal era um mistério, foi sendo desvendado a partir da descoberta de aparelhos que pudessem analisar o que realmente acontecia no momento do canto. (PACHECO;BAÊ, 2006, pp.11-12)

Ainda segundo as autoras, no ano de 1865, o cantor e professor Manoel Garcia desenvolveu o espelho laríngeo a partir de um espelho de dentista, sendo essa, a primeira vez que foi possível observar as pregas vocais em movimento. A partir daí, surgiram inúmeras teorias com o intuito de explicar a produção vocal, por exemplo, em 1958, a teoria mioelástica de Van den Berg afirmando que a contração e a elasticidade da musculatura intrínseca da laringe permitiam a produção dos tons graves e agudos. Em 1962, Perelló acrescenta algo à teoria de Van den Berg, apontando a importância do movimento da mucosa que recobre o músculo da prega vocal na produção do som. Em 1993, Hirano e Bless fizeram a descrição dos movimentos das pregas vocais nos diferentes aspectos da fonação.

Desde então muitos outros estudos e pesquisas foram sendo desenvolvidos, mas ainda há muito que se pesquisar sobre esse assunto, sendo que boa parte dos materiais existentes sobre técnica vocal vem do canto erudito. A técnica vocal abrange, então, possibilidades de ajustes, sendo possível aplicá-la em diversos estilos.

Diante disso, Pacheco e Baê (2006) apontam que para cantar bem precisamos ter o domínio da respiração, da técnica vocal, conhecimento da fisiologia e anatomia vocal, da teoria musical, ritmo, afinação, dinâmica, solfejo, percepção dos intervalos, conhecimento de harmonia, escolha de repertório, interpretação, presença de palco e outros.

2 FUNDAMENTOS DA PRODUÇÃO VOCAL

O estudo do canto compreende um vasto universo de informações e alguns de seus principais conceitos técnicos serão citados neste trabalho. Neste capítulo trataremos desses conceitos para, assim, auxiliar no entendimento das próximas abordagens desta pesquisa.

Nos tópicos a seguir, faremos um breve resumo de alguns conceitos que permeiam o canto, entre eles, os aparelhos fonador, respiratório, articulatório e ressonantal, entre outros. Trataremos ainda de alguns aspectos fisiológicos referentes ao trabalho técnico vocal.

2.1 CLASSIFICAÇÃO VOCAL

A voz humana divide-se em três categorias vocais para os homens e três para as mulheres, e cada divisão apresenta várias subdivisões. Abaixo podemos conferir no quadro 1 as classificações básicas e suas diferenças de extensão, que variam de acordo com as particularidades de cada cantor.

EXTENSÃO DAS VOZES			
Voz Feminina		Voz Masculina	
Soprano	dó ³ – fá ⁵	Tenor	dó ² – ré ⁴
Mezzo-soprano	lá ² – si ⁴	Barítono	Sol ¹ – lá ³
Contralto	mi ² – lá ⁴	Baixo	dó ¹ – fá ³

QUADRO 1 – Classificação e extensão das vozes Fonte: DINVILLE, 1993, P.

De acordo com Marsola e Baê (2000), as vozes não devem ser classificadas pelo seu timbre de fala, visto que a voz falada está frequentemente mal impostada. Também não deve ser classificada na primeira aula, pois com o trabalho de técnica vocal a voz sofre modificações. Deve-se, assim, levar em consideração vários fatores. Nesse contexto, a professora Bezzi (1984, p. 37) explica:

Só podemos definir com segurança o registro do aluno depois de algum tempo de estudo; tempo que varia de acordo com a idade e a qualidade da voz. Numa voz branca, sem timbre só podemos ter ideia do registro quando o timbre começa a aparecer.

De acordo com Bezzi (1984), a voz deve ser classificada pelo timbre e nunca pela extensão vocal. Em concordância, Marsola e Baê (2000) também acreditam que a voz não deve ser classificada por sua extensão, mas sim pelo timbre e tessitura,

acrescenta.

2.2 APARELHO FONADOR

Os nossos órgãos e sistemas do corpo humano têm na sua fisiologia e no seu funcionamento objetivos específicos, porém nosso corpo não veio com um aparelho especializado na fala ou canto. Tal funcionamento surgiu a partir da necessidade de comunicação. Suas funções primárias são mastigar, engolir, respirar ou cheirar. A partir do momento em que desenvolvemos a possibilidade de produzir sons com significado, através da fala e do canto, denominamo-lo de aparelho fonador.

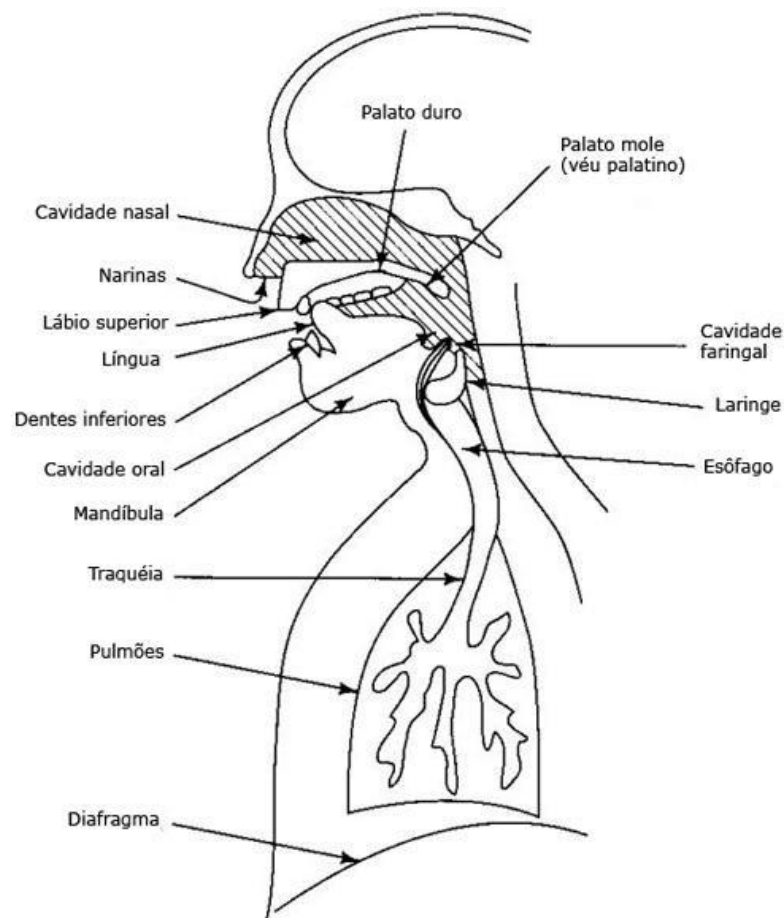


FIGURA 1 – O aparelho fonador

Fonte: <<http://www.cefala.org/fonologia/>>. Acesso em 05 abr. 2020.

O aparelho fonador abarca os principais órgãos da produção vocal. De acordo com Silva (1999), o aparelho fonador é formado pelo sistema respiratório, o sistema fonatório e o sistema articulatório sendo o responsável pela produção dos sons da fala ou canto.

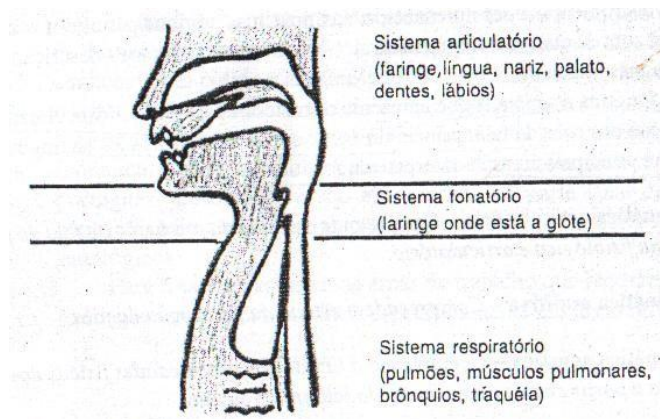


FIGURA 2 – Os sistemas respiratório, fonatório e articulatório Fonte: SILVA, 1999, p.24.

O sistema respiratório é formado pelos pulmões, músculos abdominais, intra-abdominais e pulmonares, tubos brônquios e da traquéia. Tendo como função primária a respiração.

O sistema fonatório se constitui pela laringe, cuja função primária é atuar como uma válvula que obstrui a entrada de comida nos pulmões (SILVA, 1999, p. 25). Nela se localizam os músculos estriados denominados pregas vocais que são semelhantes a dois pequenos lábios que abrem e fecham de acordo com a respiração ou intenção de proferir um som.

O sistema articulatório é composto pela faringe, língua, nariz, dentes e lábios, todos situados acima da glote (id; ibid; p. 24-25).

2.3 RESPIRAÇÃO

Segundo Pacheco e Baê (2006), a respiração pode ser definida como o processo de troca gasosa entre o organismo e o meio a que pertence, considerando-a o combustível da voz. O pulmão é o principal órgão do aparelho respiratório. Também fazem parte as narinas, fossas nasais, faringe, glote, laringe, traquéia, brônquios, bronquíolos e alvéolos.

Ao descrever o processo respiratório, Marsola e Baê (2006) apontam a importância do uso correto do músculo chamado diafragma, caso contrário a garganta assumirá a função de apoio da voz fazendo com que esta saia com muito esforço, o que dificultará sua boa emissão. Com esforço a voz será “esganiçada”; sem esforço a voz parecerá “macia”, “redonda”: eis a impostação presente.

Ainda sobre o aparelho respiratório, Marsola e Baê (2006 p.22) afirmam que “respirar bem é meio caminho andado para cantar bem”, explicando que:

durante a emissão do som, o cantor deve fazer uma leve pressão

abdominal (...). É para esta região que o cantor deve voltar sua atenção, principalmente nas notas mais difíceis. (...) controlar a respiração significa retirar dela toda a energia que o tom exige para manter a sua eficiência. O cantor busca uma ginástica respiratória, porém essa inspiração deve ser normal, sem exageros e deformações no tórax e no abdômen por excesso de ar. O segredo do folego não está só na capacidade torácica, e sim em saber controlar, dosar e usar a musculatura que controla a nossa respiração (diafragma) (MARSOLA E BAË, 2000, p. 21-22).

De acordo com Bezzi (1984), costumam-se considerar três tipos básicos de respiração, sendo estas identificadas de acordo com os músculos utilizados durante o ato. Elas são:

- Clavicular: Nesta respiração, menos de 1/3 da capacidade pulmonar é aproveitada. O abdômen se mantém encolhido e o diafragma em posição alta. Esta respiração não é indicada, pois o espaço preenchido pelo ar é mínimo, utilizando-se praticamente só o lóbulo superior do pulmão.
- Intercostal: Utiliza-se todo o pulmão, apesar de não expandir completamente a sua base. O abdômen mantém-se encolhido e o diafragma desce ligeiramente, expandindo assim o tórax. Não é indicada por Bezzi, pois segundo ela a expansão do tórax não se dá por completa, o transverso (músculo do abdômen) é contraído desnecessariamente e o indivíduo tende com mais facilidade a mudar a respiração realizada para a clavicular sem que perceba.
- Costo-Abdominal: O pulmão se enche de ar da base para cima, o diafragma desce, o abdômen cresce para frente e para baixo gerando uma maior expansão de todo o corpo. É a respiração natural, usada pelas crianças, animais e quando dormimos. Na expiração, os músculos abdominais atuam junto ao diafragma promovendo assim o apoio à coluna de ar necessária na emissão dos sons (BEZZI, 1984, p. 50- 53).

Um fato perceptível no decorrer da pesquisa bibliográfica é que a utilização correta e controle da respiração são de extrema importância, seja ela do tipo intercostal ou costo-abdominal, uma vez que devem estar a serviço do canto, proporcionando maior capacidade respiratória e de apoio. A respiração intercostal também pode ser utilizada da seguinte maneira, as costelas ampliadas e sustentadas, o controle do ar nos pulmões, a sustentação da musculatura pélvica, os pés firmes alinhados ao quadril para o equilíbrio completo do corpo facilitando o processo de

energia através da projeção da voz.

2.4 USO DO APOIO

É muito comum cantores e estudantes de canto relacionarem o *apoio* apenas ao músculo do diafragma. Sua importância na respiração é muito grande, pois é seu abaixamento que permite a entrada de ar nos pulmões. O diafragma é o principal músculo do processo respiratório.

Os outros músculos também participam do apoio à coluna de ar durante a expiração no momento do canto, principalmente os músculos da cinta abdominal (reto abdominal, oblíquo interno e externo e transverso do abdômen).

Também estão em atividade durante o apoio os músculos presentes na musculatura torácica superior (diafragma e intercostais, internos e externos) e musculatura torácica inferior (quadrado lombar, oblíquos e ilíaco). Na verdade, nossas costelas se expandem no momento da inspiração no sentido antero-posterior e lateral. Ao inspirar, perceba que você sente uma ligeira pressão na região das costas, logo abaixo da região posterior das costelas. Essa sensação deve ser confortável e ocorre porque seus músculos entraram em atividade e expandiram o volume da caixa torácica. (PACHECO;BAË, 2006, p.20)

As autoras fazem uma observação importante, afirmando que em alguns momentos quando, por exemplo, cantamos notas agudas, precisamos enviar ar à região da laringe com um pouco mais de vigor e o uso do apoio irá nos ajudar. O mesmo ocorre quando queremos aumentar o volume/intensidade da voz. (PACHECO; BAË, 2006, p. 21).

Também ressaltam a importância de saber economizar a saída do ar, tal prática é fundamental para o cantor. É comum percebermos que o aluno ou aluna pressiona a musculatura pélvica e abdominal gradativamente para dentro enquanto canta, achando que dessa maneira estará usando o apoio, isso é muito comum no início do estudo do canto. Precisamos aprender que, além de pressionar esta musculatura para dentro, é importante conseguir mantê-la parada entre os vários momentos em que os apoios são necessários para uma determinada frase musical. A sustentação da musculatura pélvica realizada entre os apoios é de grande importância para firmeza e sustentação da coluna de ar.

2.5 SISTEMA RESSONANTAL

A estrutura de ressonância possibilita ao cantor obter maior amplitude de sonoridade da voz, homogeneidade em toda sua tessitura, projeção da voz com volume e sem esforço, afinação, brilho e a melhora do colorido do timbre. (id; ibid; p.

45).

A acústica da voz tem como propriedade fundamental o som, que pode ser definido como uma onda que vibra e se propaga num meio elástico, tendo como exemplo, o ar. O ar é feito de partículas ou moléculas que se movem em resposta à energia que o movimenta. Tal movimento é representado na forma de ondas sonoras, que se propagam em todas as direções. (PACHECO; BAË, 2006, p. 46).

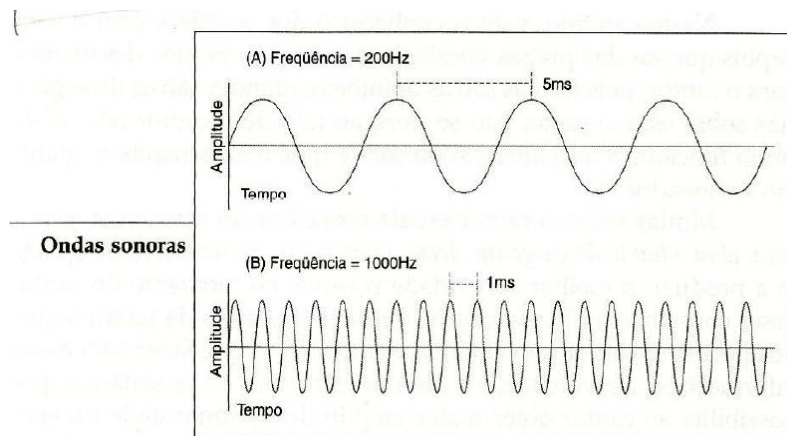


FIGURA 3 – Ondas Sonoras. Fonte: PACHECO; TUTTI, 2006, p.46.

A voz é produzida a partir de um som básico, originado na laringe, e que chamamos de "buzz". Segundo Behlau e Pontes (2017), este som é a vibração primária ocorrida pela aproximação das pregas vocais, realizada através da musculatura da laringe, simultaneamente à expulsão do ar armazenado nos pulmões. Porém, o "buzz" é um som de fraca intensidade, e assemelha-se com o barulho de um vibrador elétrico, não parecendo com nenhuma vogal ou consoante da nossa língua. Esse som, assim que produzido, percorre todo o caminho do trato vocal dentro do nosso corpo, passando por estruturas e tecidos que formam obstáculos e aberturas, até atingir o ambiente exterior, saindo pela boca e/ou nariz, amplificando-se por meio de um processo chamado de ressonância. Portanto, as cavidades da laringe, faringe, boca, nariz e seios paranasais são todas consideradas cavidades de ressonância, ou seja, atuam como alto-falantes naturais no processo de fonação.

FIGURA 4 – Pregas Vocais. Fonte: PACHECO; TUTTI, 2006, p. 41.

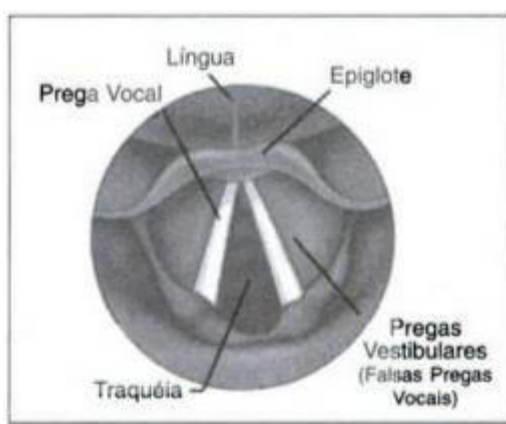
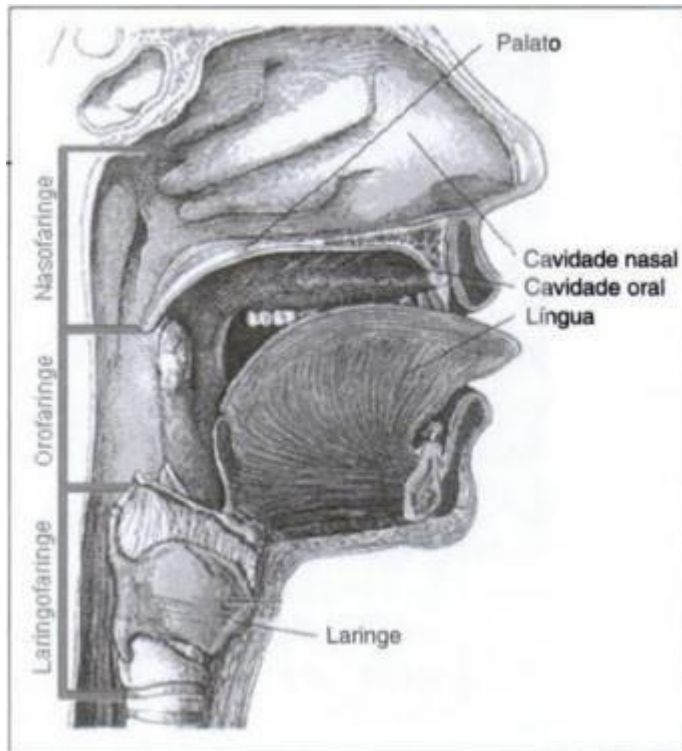


FIGURA 5 - Trato Vocal. Fonte: PACHECO; TUTTI, 2006, p.48.



A mecânica de funcionamento da voz se aplica tanto para a fala coloquial quanto para o canto. Contudo, é possível observar diferenças fundamentais se compararmos o uso da voz falada com as particularidades da voz cantada, especialmente nos parâmetros de respiração, ressonância e projeção, articulação, velocidade e ritmo.

Na voz falada, o uso da respiração é natural e utiliza um volume médio de ar. Durante o canto os ciclos respiratórios são pré-programados de acordo com as frases musicais e necessitam de um volume grande de ar, o que provoca o esvaziamento quase que total dos pulmões, exigindo uma respiração treinada. Na questão do volume de voz, a fala cotidiana geralmente não necessita de grande projeção, utilizando-se de ressonância média e sem grande intensidade para a conversação. Por sua vez, para Behlau e Rehder (2009), o canto exige maior projeção de voz, buscando manter o foco ressonantal na parte superior do trato vocal, com colocação de voz alta, a chamada "*voz na máscara*", além de apresentar variação constante de intensidade.

É notório que a voz cantada, considerando essas cruciais diferenças entre canto e fala, exige do executante maior conhecimento e consciência do seu aparelho vocal, das musculaturas envolvidas na fonação e no processo de respiração, bem como da percepção das cavidades de ressonância no momento da emissão. Dessa forma, para Behlau e Rehder (2009, p.32), podemos chamar de *técnica vocal* a competência de utilização desses mecanismos musculares, respiratórios e ressonanciais com o objetivo de otimizar o desempenho na atividade do canto,

competência essa adquirida pelo "aprendizado, treinamento e desenvolvimento de habilidades, paciência e dedicação para alcançar objetivos".

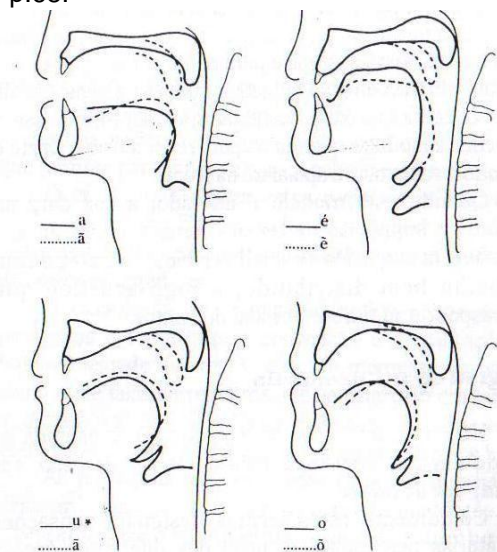
2.6 ARTICULAÇÃO

A articulação deve ser realizada com elasticidade e delicadeza, sem movimentos bruscos ou forçados e não se pode relaxar a tonicidade muscular necessária para a pronúncia das palavras. De acordo com Bezzi (1984), o queixo e a musculatura da face devem estar relaxados, a boca aberta internamente para que a língua assuma a posição necessária de cada consoante e vogal. O cantor deve se preocupar em articular as consoantes com movimentos rápidos e elásticos, da língua e do lábio, para não prejudicar o fluxo do som.

Para Dinville (1993, p. 65), quando se produz sons agudíssimos, o véu palatino se eleva e alarga ao máximo. A tensão resultante exige que a boca esteja mais aberta do que em regiões mais graves. Por tal motivo, a articulação na região aguda é limitada, sendo melhor articuladas as vogais abertas "á", "é" e "e".

Para cada vogal ou consoante falada, o sistema articulatório se posiciona de forma diferente. Na FIG. 6 segue a posição do sistema articulatório conforme a execução das vogais, e na FIG. 7 segue a posição das consoantes.

FIGURA 6 – Principais posições articulatórias Fonte: DINVILLE, 1993, p.68.



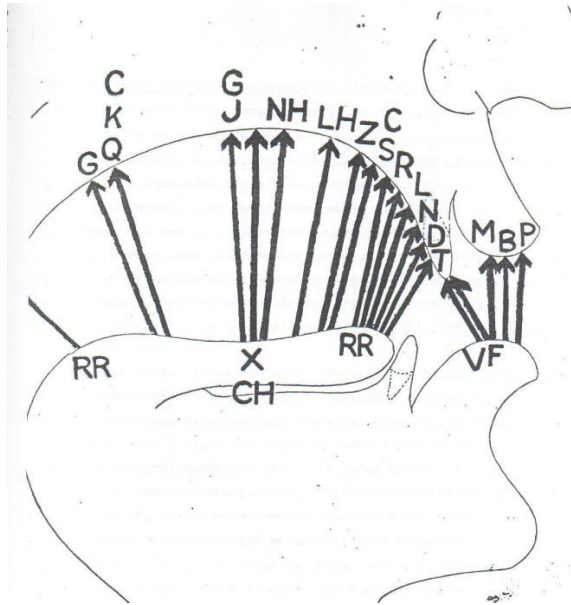


FIGURA 7 – Posição articulatória das consoantes Fonte: BEZZI, 1984, p. 106.

2.7 REGISTROS VOCAIS

De acordo com Pacheco e Baê (2006), o termo registro vocal tem sido definido como uma série de tons que fazem parte de um conjunto de notas de diferentes frequências, mas que do ponto de vista auditivo possuem características parecidas. A voz cantada é dividida em vários registros: basal, modal (subdividido em peito, médio e cabeça), falsete e flauta.

Para exemplificar como isso acontece, cantando as primeiras cinco notas da escala abaixo, perceber-se-á que apesar de serem frequências diferentes, elas fazem parte de um mesmo conjunto de notas a serem cantadas provocando em nós uma sensação de ressonância na região abaixo das pregas vocais. Por esse motivo, esse grupo de notas ficou pertencente ao que chamamos de registro de peito.

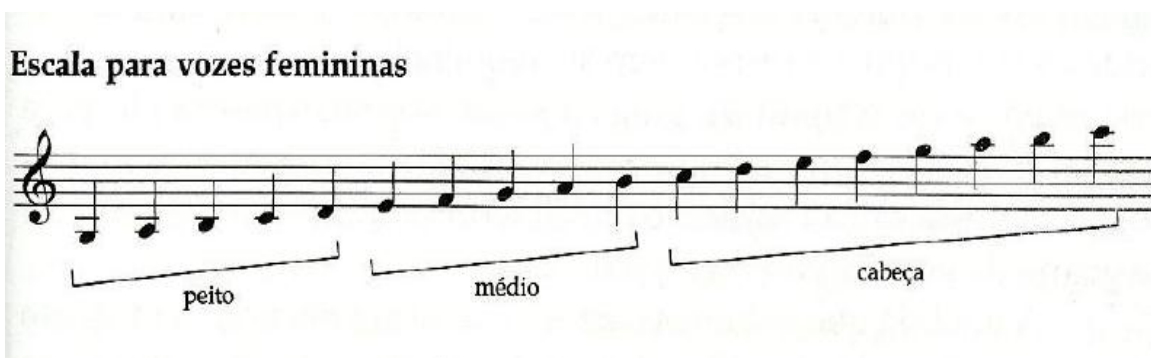


FIGURA 8 – Escala para vozes femininas. Fonte: PACHECO; TUTTI, 2006, p.63.

Escala para vozes masculinas

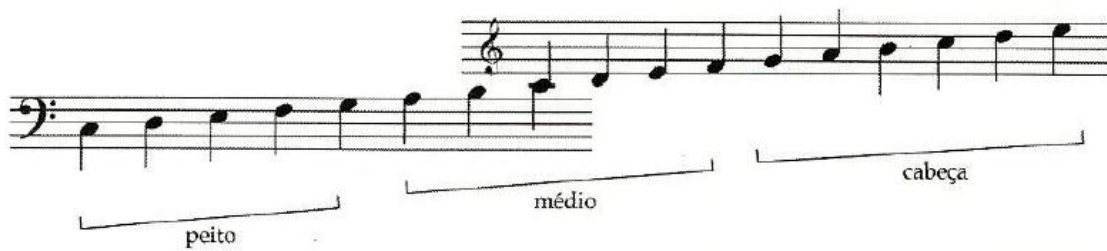


FIGURA 9 – Escala para vozes masculinas. Fonte: PACHECO; TUTTI, 2006, p.64.

Ao cantar as outras notas da escala, as vibrações serão sentidas na região da face e da cabeça. Cantando todas as notas da escala, colocando no início a mão no peito e, em seguida, continua-se a cantar as outras notas. Perceber-se que a sensação de vibração irá se deslocar do peito para região da face e na região em que as notas ficaram mais agudas a sensação de vibração também mudou de lugar.

Segundo Pacheco e Baê (2006), o registro modal subdivide-se em peito, médio e cabeça. Em cada um deles, diferentes músculos estarão em maior ou menor atividade. Por essa razão, principalmente quando se inicia o estudo do canto, as passagens de um registro para o outro podem parecer bruscas, sendo popularmente denominadas quebras de passagem. As regiões de passagem, ou seja, da mudança de um registro para o outro, ocorrem devido à troca de predomínio muscular.

2.8 VIBRATO

Segundo Pacheco e Baê (2006), o vibrato pode ser definido como pequenas variações de frequência e intensidade que ocorrem de forma rápida e regular durante o canto. Também ressalta que o vibrato é classificado em dois tipos: vibrato de amplitude e vibrato de frequência, tendo as seguintes definições:

O vibrato de amplitude é uma variação de 1 a 6 decibéis na intensidade do som. Isso ocorre devido à pressão subglótica (coluna de ar abaixo das pregas vocais) determinada por contrações dos músculos abdominais, que ajudam a produzir as pulsações rítmicas na pressão aérea. Estas pulsações atuam sobre a musculatura intrínseca da laringe, responsável pela produção vocal. Portanto, o controle do vibrato de amplitude é de alguma maneira voluntário, pois podemos controlar a movimentação da musculatura abdominal. Esse tipo de vibrato é mais utilizado no canto popular. (PACHECO; BAÊ, 2006, p. 69).

O vibrato de frequência, definido da seguinte maneira:

O vibrato de frequência se dá por contrações do músculo cricoidéide

(CT). No entanto, se existir tensão excessiva da musculatura intrínseca a fonação se tornará tensa, o que pode provocar uma interrupção na emissão do vibrato. Este tipo de vibrato é bastante observado no canto lírico. Cantores de jazz e música popular fazem uso de vibrato com baixa alteração na frequência, variando de 3 a 4 hertz. (id; ibid; p. 69).

Do ponto de vista da estética musical, o vibrato proporciona doçura ao som e flexibilidade, enriquecendo o som e a voz. Segundo Xavier (2017, p. 140), o vibrato tem uma importância vital na riqueza e vitalidade harmônica da voz. Por outro lado, pode vir a se tornar um problema quando passar dos anos se não for mantido o controle absoluto sobre o diafragma, músculo de vital importância não apenas na expulsão do ar dos pulmões no ato da produção dos sons, mas um exato mantenedor da afinação.

2.9 AQUECIMENTO VOCAL

Assim como antes de realizar qualquer atividade que exija um esforço muscular, todo indivíduo precisa aquecer a sua musculatura para não sofrer danos. O mesmo ocorre com o cantor, que antes da prática do canto, deve realizar exercícios de aquecimento vocal, pois estará utilizando as pregas vocais (músculos que produzem a voz). De acordo com Babaya (2007, p.9), “é preciso ter conhecimento de que as pregas vocais precisam ser aquecidas antes de uma atividade mais intensa para evitar sobrecarga, uso inadequado ou um quadro de fadiga vocal”.

Os principais objetivos do aquecimento, de acordo com a autora acima são:

- 1- Permitir as pregas vocais maior flexibilidade para alongar e encurtar durante as variações de frequência.
- 2- Dar maior intensidade e projeção à voz.
- 3- Proporcionar uma melhor articulação dos sons.
- 4- Reunir melhores condições de produção vocal.

Diante do exposto, percebemos que o aquecimento vocal é uma prática que deve estar na rotina dos profissionais que utilizam muito a voz, principalmente os cantores que, acima de tudo, necessitam também de saúde e qualidade vocal.

3 VOCALISES E O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO VOCAL

Chamamos de vocalise o ato de cantar sobre uma ou mais vogais, com linhas melódicas diversas. Normalmente as notas melódicas são arranjadas como prática didática, sendo executadas como exercícios que oferecem aperfeiçoamento técnico específico. Também uma música que não contém texto e é cantada somente com vogal pode ser chamada de vocalise, como por exemplo, o vocalise N.14, op. 34 (1915), de Sergei Rachmaninoff (1873–1943).

Tendo em vista o melhor entendimento sobre o assunto, organizamos nossa exposição classificando os vocalises em quatro categorias: *vocalises de aquecimento* – exercícios monotônicos, trechos escalares, escalas, arpejos; *vocalises de aperfeiçoamento técnico* – exercícios com ornamentos, diferentes articulações e variações de dinâmica; *vocalises de estudo* – exercícios musicalmente mais elaborados, com acompanhamento de piano e mais variações melódicas, rítmicas e de dinâmica e os *vocalises artísticos* – peças compostas com a finalidade de apresentação pública, acompanhados de diversas formações instrumentais.

3.1 Vocalises de aquecimento

Louzada (1982) aponta para a necessidade de iniciar a prática diária do canto com exercícios de aquecimento, já que o aparelho vocal é composto por músculos, mucosas e outros tecidos que passam por repetidas contrações e distensões passivas durante seu uso. O aquecimento tem por objetivo preservar a saúde do aparelho fonador, aumentando a temperatura muscular, a flexibilidade das pregas vocais, a intensidade e projeção do som e por coordenarem e mecanizarem diversos movimentos respiratórios, o abaixamento da laringe e levantamento do véu palatal, entre outros.

É certo que os exercícios vocais mobilizam sempre todo o sistema. Entretanto, os iniciais, visando à instalação dos mecanismos básicos, podem ser realizados com empenho dirigido, concentrando-se a atenção, o esforço físico e mental, num aspecto ou num fator, sem cogitar de outros, cultiváveis posteriormente. Depois, gradativamente, ampliar a exigência, de modo a atuar cada vez sobre um esquema mais complexo (LOUZADA, 1982, p.196).

O trabalho vocal deve ser iniciado com uma intensidade baixa, em região confortável, exercitando com apenas uma nota por expiração, repetindo o procedimento em alturas subsequentes, de forma ascendente e/ou descendente. Aos poucos acrescentam-se notas à mesma expiração, aumentando a extensão de cada exercício, transportando-os para as regiões extremas da voz, à medida que o aparelho

vocal demonstra prontidão para isso.

Nos estágios iniciais da aquisição da técnica vocal são enfatizados os exercícios de afinação com a prática de intervalos isolados, arpejos e escalas, sempre em extensões adequadas ao aluno, aumentando gradualmente a extensão, a velocidade e a intensidade de emissão.

3.2 Vocalises de aperfeiçoamento técnico

Após a execução dos exercícios de aquecimento é aconselhável fazer exercícios que têm por objetivo instrumentalizar o cantor com técnica comparável à de outros instrumentistas, tendo domínio técnico na execução de escalas e ornamentos, que são próprios de repertórios cheios de dificuldades técnicas.

Assim como os exercícios de aquecimento já mencionados, os de aperfeiçoamento técnico também podem ser selecionados conforme o grau de dificuldade, podendo-se transportá-los para adaptá-los às necessidades individuais. O exercício monotônico antes utilizado para aquecimento vocal, também pode ser realizado com o intuito de adquirir controle da intensidade (*messa di voce*). Deve ser praticado diariamente, inicialmente na região mais confortável, variando as vogais e estudando separadamente os *crescendi* e os *diminuendi*. Somente quando o aluno atingir a proficiência individual dos mesmos, deverá realizar o exercício completo crescendo e diminuindo na mesma nota, sem interrupção; isto porque a adequada realização deste exercício exige regularidade da expiração e da projeção vocal. Além do domínio da *messa di voce* acima descrito, é preciso dominar diferentes articulações (*legato*, *staccato*), portamento, ornamentos (apojaturas simples e duplas, achacaturas simples e duplas, grupetos, mordentes e trinados). Para isso foram criados exercícios que, executados em toda a extensão vocal, geram qualidades constantes em todas as circunstâncias de execução. (LOUZADA, 1982).

Com a prática diária desses exercícios, o cantor desenvolve e equaliza a voz, aumenta a flexibilidade, sana falhas e defeitos existentes, controla melhor todos os parâmetros vocais, preparando-se para executar com facilidade as dificuldades técnicas encontradas nas obras dos grandes compositores.

3.3 Vocalises de estudo

O aluno de canto deve se dedicar a execução dos variados elementos musicais em uma melodia vocal. Para isso, existem vocalises mais elaborado, que são

[...] pequenas peças compostas com o objetivo de levarem o cantor a

desenvolver-se em relação à aptidão técnica para execução dos mais variados elementos musicais em uma melodia vocal [...]. A realização desses vocalises possibilita ao cantor desenvolver a capacidade de superar as diversas exigências técnico-interpretativas contidas nas árias e canções. [...] não são composições isoladas, mas compilações, organizadas de maneira didática, ou seja, progressivamente em relação à dificuldade. Eles visam ao desenvolvimento da técnica respiratória, do fraseado, do *legato*, do *staccato* e da dinâmica, além de auxiliarem a aquisição da fluência, da agilidade, da precisão rítmica, da agógica (CHAVES, 2012, p.12).

Muitas coletâneas e estudos de vocalises foram publicados, abrangendo diferentes categorias vocais, como: soprano, mezzo-soprano, alto, tenor, barítono e baixo. Podemos citar como exemplo a coletânea de Eduardo Marzo, editada e publicada em 1906. Essa coletânea apresenta textos explicativos de técnica vocal e vocalises de sua autoria, organizados de forma sistemática, dos iniciais aos avançados, criados por professores de canto como Giuseppe Concone, Panofka e Marchesi dentre outros. Nesse material foram abordados vários aspectos do canto, incluindo assuntos tais como a articulação (*attacco*, *legato*, *portamento*, *staccato*, *picchettato*), escalas (maiores, menores, cromáticas), os arpejos, os ornamentos (*appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordenti*, *gruppetti*, *trillo*), e os ritmos variados, no primeiro volume; o canto sustentado (*canto spianato*, *messa di voce*), os estudos técnicos de agilidade, ritmo e fraseado, no segundo volume; os estudos técnicos avançados, o fraseado, e a interpretação (*canto di maniera*, *canto declamatorio*, *canto di bravura*), no terceiro volume.

Segundo Chaves (2012), a grande maioria dos compositores que se dedicaram a escrever vocalises também eram cantores e professores de canto, que acabavam por meio das interpretações de suas composições, criando os seus próprios métodos ou práticas pedagógicas.

Chaves (2012) aponta para um dado interessante, embora tenha sido no século XIX a maior produção de vocalises de estudo, destinados principalmente ao desenvolvimento do *Bel Canto*, a composição desse tipo de vocalise não está limitada a esse período ou a essa tradição vocal italiana. Durante o século XX, muitos vocalises de estudo foram produzidos na França, os *Vocalise-Étude*, e em outros países. No Brasil, particularmente, alguns métodos de canto foram escritos visando auxiliar o cantor na interpretação da música brasileira. Podemos concluir, portanto, que a elaboração de uma obra de estudos vocalizados visa a atender as necessidades específicas da música de determinados estilos e nacionalidades.

3.4 Vocalises artísticos

De acordo com Valente (2004, p. 4), o vocalise artístico é uma canção sem

palavras, que permite a voz revelar mais verdades do que o conteúdo de um texto poderia, porque em um canto vocalizado “a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito”.

Os vocalises artísticos apresentam, normalmente, certas características, como uma linha melódica que, muitas vezes, se sobressai em relação ao acompanhamento, e apresentam um alto nível de dificuldade técnica e musical. Por esse motivo, a execução dessas peças pode demonstrar o virtuosismo técnico de um cantor. Sobre o vocalise artístico, Chaves (2012, p.15) afirma que

os vocalises artísticos, em sua maioria, são escritos para vozes agudas femininas, por exemplo, o *Vocalise* de Rachmaninoff, a *Bachianas Brasileiras n° 5*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Entretanto, há transposições dessas composições realizadas com o intuito de favorecer cantoras de registro vocal mais grave. Também é relevante dizer que muitas dessas obras são dedicadas a uma cantora específica, como forma de exaltar o seu timbre vocal e a beleza de seu canto. Outra característica frequente dos vocalises artísticos está ligada ao fato de alguns compositores considerarem a voz como um instrumento melódico, como é o caso de Gilberto Mendes (1922-), autor da canção *O meu amigo Koellreutter*. Segundo registra Mendes (1984, p. 3), na própria partitura da canção, a voz precisa soar “como um instrumento”, no sentido de exigir da voz elementos próprios à escrita de instrumentos musicais. Em contrapartida, outros compositores fazem menção à voz assemelhando-a ao canto dos pássaros como Saint-Saëns (1835-1921), em *Le rousignol et la rose*²⁶, e Altino Pimenta (1921-), em *O Violão e o uyrapuru*. Nesses vocalises, o canto representa os pássaros referidos nos títulos das canções.

Um ponto importante ressaltado por Chaves (2012) é o fato de que, apesar de serem peças nas quais o cantor pode vir a desenvolver algum aspecto técnico, os vocalises artísticos não carregam tal responsabilidade pedagógica porque não foram compostos com esse objetivo. Sua intensão é altamente artística e os ajustes técnicos ocorrem pelo fato de o cantor ter que se adequar à execução da obra.

Sempre que nos deparamos com um vocalise artístico, ou seja, uma peça de concerto, nos deparamos com a possibilidade de redescoberta de nossa voz, de seus recursos e, também, das suas dificuldades. Podemos afirmar que a execução dessas peças não é tarefa simples nem fácil. Além do alto nível de exigência musical característico de composições dessa modalidade, a execução dos vocalises artísticos faz as qualidades sonoras da voz ficarem mais evidentes. A voz humana trás consigo a capacidade inerente de expressar sentimentos e emoções, como ressalta Xavier (2017, p.166),

A voz tem um componente a mais, a palavra. Não que os instrumentos não tentem representar o “eu te amo”, mas a voz diz mais. Aliás, a voz diz tudo! Ela diz e representa não só pelas palavras, mas também sem a utilização destas, apenas o uso de uma única vogal, um vocalise, por exemplo, caso do *Vocalise*, N. 14, op.34 (1915), de Sergei Rachmaninoff, composto para voz aguda. A voz, enfim, é o diafragma,

mas lapidando a afirmação, ela é todo o corpo.

Os vocalises, segundo as categorias acima apresentadas, possibilitam o aperfeiçoamento progressivo do cantor em seus estudos permanentes; com a utilização de vogais e sílabas cuidadosamente escolhidas e variadas, no intuito do aperfeiçoamento técnico no contexto musical, preparando o cantor para a melhor interpretação das obras de grande dificuldade técnica.

4 VOCALISES: EXERCÍCIOS PRÁTICOS

Neste capítulo abordaremos alguns exercícios práticos de vocalise. É importante destacar que as análises foram baseadas em bibliografias específicas diversas, no âmbito da fonoaudiologia e técnica vocal. Fez-se necessário citar alguns exercícios de aquecimento que não trabalham com vogais, logo, não são considerados *vocalises*, porém, são muito utilizados pelos professores. Para a exposição dos exercícios, fez-se necessário a transcrição dos mesmos através de programa de notação musical.

4.1 Aquecimento vocal

Exercício 1 – vibração labial e vibração de língua



O termo *bocca chiusa* é italiano e significa boca fechada. Ele é realizado com um som nasal como “an” ou “um”. É utilizado para o aquecimento vocal, sendo realizado na região média da voz, ainda não explorando as extremidades (grave e agudo). A língua deve estar bem relaxada, os lábios fechados e a boca aberta internamente, promovendo assim sensação de bocejo.

Também utilizam este exercício para trabalhar a afinação, para treinar o ouvido musical do aluno iniciante (FIG. 14).



FIGURA 14 – Variação melódica do *bocca chiusa*

É importante ressaltar a abertura interna do “tubo”, ou seja, da musculatura fonatória e articulatória, para que o exercício não seja realizado na garganta, assim, buscando a ressonância nos seios da face. Realiza-se o *bocca chiusa* também em busca da ressonância associada à projeção, utilizando linha melódica diferenciada (FIG. 15).



FIGURA 15 – Variação melódica do *bocca chiusa*

4.2 Vocalises iniciais

Neste subitem serão apresentados os vocalises iniciais comumente utilizados em suas sequências de exercícios.

Exercício 1 – Exercício com vogal



FIGURA 16 – Exercício com vogal

Este vocalise tem como objetivo trabalhar a respiração, apoio e projeção. Normalmente são utilizados as vogais “i” ou “o”, porém, se o aluno apresentar mais facilidade com outra vogal, inicia-se o exercício a partir desta para que trabalhe melhor a voz. Quando o aluno tem dificuldade para iniciar o exercício com vogal, auxiliam-no as consoantes “n” (quando utiliza o “i” ou “o”). A extensão deste exercício é determinada pelas notas que o aluno alcança sem realizar esforço.

Exercício 2 – U-i

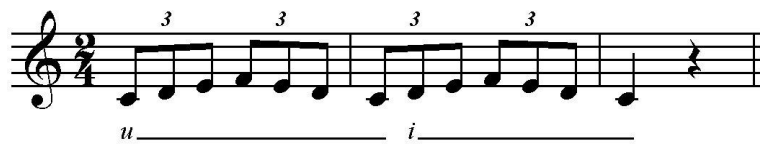


FIGURA 17 – U-i

Esse exercício com vogais é utilizado após ter feito os exercícios de vibração e *bocca chiusa*. Começa-se com as vogais “u” e “i”, seguindo para todas as vozes e faz algumas variações como na FIG. 18. Utiliza-se este exercício buscando projeção, a voz na máscara, colocação das vogais e ainda dando continuidade ao aquecimento vocal. Esse exercício é feito na região média da voz, não visando ainda o trabalho de extensão vocal.



FIGURA 18 – U-i-u

Exercício 3 – Vi-a-i



FIGURA 19 – Vi-a-i

Esse vocalise é utilizado para trabalhar a articulação das vogais e a colocação das mesmas. A extensão desse exercício é mediana, não explorando os extremos. Ele trabalha a articulação alternando as vogais e adicionando uma consoante, ajudando assim na projeção do som.

Exercício 4 - Mu



FIGURA 20 – Mu

Esse vocalise é realizado com a consoante “m” e a vogal “u” unidas, sendo utilizado com o objetivo de colocar a vogal “u”. O exercício através de pentacorde descendente ajuda a manter a voz ressoando forte, *mezzo forte* e fortíssimo, impedindo assim, que a voz ressoe *piano*, *pianíssimo*.

Exercício 3 – Vi-vi-vi

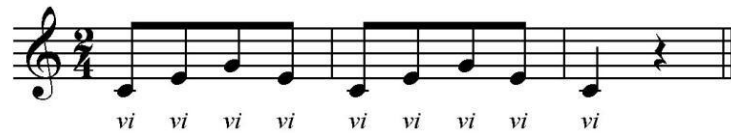


FIGURA 24 – Vi-vi-vi

Esse exercício tem como objetivo colocar a voz na máscara. Deve ser realizado com a voz bem leve, sem colocar peso.

Exercício 4 – Brim-brim-brim



FIGURA 25 – Brim-brim-brim

Esse vocalise é utilizado com o objetivo de trabalhar a ressonância. A extensão do exercício se dá na região mediana, não explorando os agudos. Martinez (2000, p.187) também utiliza esse exercício, porém com uma pequena diferença no texto, no qual seria brim-brei-brim. Para ele, o exercício deverá ser executado lentamente e o som “br” deve ser explosivo, porém leve e bem articulado.

Exercício 5 – Nhie



FIGURA 26 – Nhie

Esse vocalise é utilizado também com o objetivo de trabalhar a ressonância direcionando a voz para a máscara. Para facilitar a compreensão do aluno e alcançar os objetivos do exercício. Esse vocalise também pode ser utilizado modificando o seu texto (FIG. 27).



FIGURA 27 – Nhin

4.4 Articulação

Exercício 1 – Articulação de vogais



FIGURA 28 – Articulação de vogais

Esse exercício é utilizado no intuito de trabalhar a articulação interna da boca e igualar o som. Deve ser realizado mantendo todas as vogais no mesmo ponto de ressonância. Esse exercício também pode ser realizado em semitons e também serve para o desenvolvimento da respiração caso o aluno consiga ir do a ao ü e volta do ü ao a numa só respiração.

4.5 Extensão vocal

Exercício 1 – Nau



FIGURA 29 – Nau (pentacorde)

Esse exercício deve ser utilizado para trabalhar a extensão do aluno, podendo explorar as notas mais agudas, de acordo com o limite de cada um. É utilizado com alunos iniciantes. Para Martinez *et. al.* (2000), esse vocalise propicia maleabilidade do palato mole, funcionando como uma massagem no interior da cavidade bucal.

Para os alunos veteranos, executa-se o vocalise abaixo (FIG. 30) com escala de 9ª, pois explora mais a afinação, agilidade e agudo, devendo este ser realizado com mais velocidade. De acordo novamente com Martinez *et. al.* (2000):

O mecanismo de apoio deste exercício deve receber uma atenção especial. As notas agudas serão produzidas com maior dificuldade enquanto a laringe não estiver relaxada e os focos da voz e da ressonância de máscara não estiverem corretamente posicionados (MARTINEZ *et. al.*, 2000, p.188).



FIGURA 30 – Nau (escala com 9ª)

Exercício 2 – Mi-ó



FIGURA 31 – Mi-ó

Esse vocalise é utilizado com o objetivo de trabalhar o grave. Podemos observar novamente nesse exercício a consoante “m” auxiliando na ressonância e projeção da vogal “i”.

4.6 Notas Sustentadas

Exercício 1 – Vi-a-i-a



FIGURA 32 – Vi-a-i-a

Esse exercício é utilizado com o objetivo de trabalhar fermatas, legato, dinâmica, agilidade, apoio. A consoante “v” e a vogal “i” que possibilitam maior projeção do som. A extensão deste vocalise é a região média e aguda. Na FIG. 33 segue o exercício com variação, adicionando apenas o *staccato*.

FIGURA 33 – Vi-a-i-a - *staccato*

Exercício 2 - Vôi



FIGURA 34 – Vôi

Esse exercício é utilizado em busca do giro vocálico. Ele afirma que o vocalise deve ser realizado com uma única respiração, porém, quando o aluno não conseguir realizá-lo assim, pode-se respirar entre as notas. A vogal “i” deve ser colocada no mesmo lugar do “ô”.

4.7 Staccato

Exercício 1 - Ma



FIGURA 35 – Ma (*staccato*)

Esse exercício é utilizado para explorar os agudos trabalhando *staccato* e *legato*. Utiliza-se a vogal “a” para as mulheres e “e” para os homens. A extensão desse exercício é determinada por cada aluno, sendo realizado até a região que o aluno alcance.

Diante deste capítulo, podemos observar como a utilização de vocalises para trabalhar aspectos específicos do canto como ressonância, *staccato*, *legato*, extensão vocal, articulação, respiração e apoio, dentre outros; possibilitam o aperfeiçoamento progressivo do estudante de canto e também corrigindo diversos problemas técnicos.

Através da prática diária destes exercícios o cantor adquire maior controle do aparelho fonatório, aperfeiçoa as articulações necessárias à boa dicção, aumenta as possibilidades plásticas de variações de timbres e dinâmicas. Estes elementos técnicos lhe permitem utilizar a voz por períodos prolongados conservando a saúde vocal, obtendo maiores possibilidades técnicas e expressivas de execução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do referencial teórico, percebeu-se que os vocalises são um meio de qualificação e aprimoramento do cantor, podendo torná-lo eficiente nos aspectos técnico-musicais e de expressão musical na medida em que se apropria dos fundamentos da voz cantada e sabe empregar aspectos técnicos de modo a privilegiar a expressividade musical. Vale ressaltar que os vocalises são passíveis de mudanças, sendo importante verificar e avaliar os recursos disponíveis para a aplicação de forma contextualizada.

Acredita-se que esse trabalho pode colaborar com estudantes, profissionais e pesquisadores da área que atuam em contextos semelhantes. Cabe ao educador musical uma condução sensível não somente ao contexto e objetivos almejados pelo trabalho, mas, principalmente, ao perfil do grupo e de seus integrantes, buscando desenvolver estratégias integradoras, e que possam proporcionar sentido no fazer musical. Segundo Almeida (2013), diferentemente de um instrumentista que realiza um som musical a partir da interação com um instrumento à sua frente, ao cantar o indivíduo não está somente alcançando notas que se apresentam fora de si, mas expressando à sua maneira, melodias, ritmos, e entonações internalizadas, fazendo do sujeito o próprio instrumento. Por essa razão, por ser a voz o resultado de um corpo-sujeito, a educação vocal para além de promover o desenvolvimento de ferramentas técnicas para o canto, estimula também uma nova forma de se perceber enquanto indivíduo, mudando a forma como o cantor se relaciona consigo e com o mundo.

Não poderia deixar de fazer uma observação importante a respeito da não utilização de citações dos grandes mestres que deixaram um rico material de exercícios (os vocalises). Para vocalises com letras, Vaccaj; para os sem letras, os melódicos vocalises de Concone, Panofka e Weinandt, dos quais ao longo do curso de graduação foram visitados e estudados, porém, o presente trabalho teve com ênfase os autores nacionais que, certamente, não aprenderam com eles. Desse modo, eles serão melhormente estudados em um projeto de pós-graduação, dando por certo a intenção de continuar essa pesquisa investigando alguns métodos de canto e sua relação com o estudo técnico da voz.

Dessa forma, podemos concluir parafraseando Xavier (2017), que afirma que a voz tem um componente a mais, a palavra. Os instrumentos até tentam representar o “eu te amo”, mas a voz diz mais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Nazaré Rocha de. **O corpo-sujeito numa proposta sensível de ensino de canto: sensibilidade, criatividade e ludicidade na formação do cantor/artista.** Tese de Doutorado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico.** Tr. Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BABAYA. **A voz e o instrumento:** apostila 2007. Belo Horizonte: Babaya Escola de Canto, 2007.
- BAÊ, Tutti e MARSOLA, Mônica. **Canto: uma expressão: princípios da técnica vocal.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.
- BEZZI, Maria Helena. **A técnica vocal.** Dissertação apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Rio de Janeiro, 1984.
- BEHLAU, Mara *et. al.* **Reabilitação vocal.** São Paulo: Centro de Estudos da Voz, 1999.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo; MORETI, Felipe. **Higiêne da voz: cuidando da voz.** 5.ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2017.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral.** 2.ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2009.
- CRAVEIRO DE SÁ, L. **A Teia do Tempo e o Autista: Música e Musicoterapia.** Goiânia: Ed. UFG, 2003.
- CHAVES, Patrícia Cardoso. **O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone.** 2012. 184 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada:** tradução e prefácio da edição brasileira Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- FONSECA, Afonso H. Lisboa da. **Força, e forma estética de expressão: Música, Canto, Dança, e Ontologia.** 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/eksistenciaescola/eksistencia/forca-e-forma-esteticas-de-expressao>. Acesso em: 04/10/2019.
- FONSECA, Afonso H. Lisboa da. **Metodologia Gestaltificativa.** 2011. Disponível em: <https://sites.google.com/site/eksistenciaescola/eksistencia/metodologia-gestaltificativa>. Acesso em: 04/10/2019.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** 5ª Edição. São Paulo: Atlas, 2003. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india Último acesso em: 03/01/2020.
- LOUZADA, Paulo. **As bases da educação vocal.** Rio de Janeiro: O livro médico, 1982.

MARTINEZ, Emanuel *et. al.* **Regência Coral: princípios básicos**. Curitiba: Dom Bosco, 2000.

MANSION, Madelaine. **El estudio del canto**. Traducción de Francine Debenedetti. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

PACHECO, Claudia e BAÊ, Tutti. **Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

RAYNOR, Henry. **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SILVA, Thaís Cristóforo. **Fonética e fonologia do português**. São Paulo: Contexto, 1999.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor**. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/HeloisaValente.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/HeloisaValente.pdf). Acesso em: 02 mar. 2020.

XAVIER, Eduardo. **Apreciação Musical: apontamentos e discussões**. Maceió: Viva, 2017.