

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

DANIELA CARRARO RAVIZZONI

**AS DIFERENÇAS NA ESTÉTICA VOCAL DO CANTO LÍRICO E DO CANTO
POPULAR NO CANTO CORAL**

CAXIAS DO SUL

2020

DANIELA CARRARO RAVIZZONI

**AS DIFERENÇAS NA ESTÉTICA VOCAL DO CANTO LÍRICO E DO CANTO
POPULAR NO CANTO CORAL**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do grau de Licenciada em
Música pela Universidade de Caxias do
Sul.

Orientadora: Prof^a. Ma. Suelen Matter

CAXIAS DO SUL

2020

DANIELA CARRARO RAVIZZONI

**AS DIFERENÇAS NA ESTÉTICA VOCAL DO CANTO LÍRICO E DO CANTO
POPULAR NO CANTO CORAL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção de grau de Licenciada em
Música pela Universidade de Caxias do
Sul.

Aprovada em: 15/12/2020

Banca Examinadora

Prof^a. Ma. Suelen Matter
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Prof. Me. Vitor Rodrigues Manzke
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Prof^a. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, minha mãe, minha irmã e meu namorado, pelo amor incondicional e apoio de sempre.

Aos professores do Curso de Licenciatura em Música da Universidade de Caxias do Sul, por serem maravilhosos e exemplos para a profissional que um dia espero ser.

Aos cantores do Coro Juvenil do Moinho – UCS e à regente Cristiane Ferronato, por serem parte da minha história e me inspirarem sempre.

Aos meus amigos e amigas, principalmente os que fiz na faculdade, por estarem sempre do meu lado e por toda parceria, risadas e bons momentos durante nossa caminhada acadêmica.

À minha orientadora, que se doou por completo e sempre esteve à disposição para me orientar na realização desse trabalho.

À minha professora de canto, Lúcia Passos, pela excelência, paciência e amor com que exerce sua profissão.

Serei eternamente grata a todos vocês. Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre as diferenças na prática de professores de canto ao desenvolverem a estética vocal de obras do canto lírico e popular no âmbito do canto coral. Após um esclarecimento introdutório sobre a produção da voz, são apresentadas definições de canto coral e das características que envolvem a estética vocal, além das seguintes categorias que a englobam: timbre, regulação vocal, homogeneidade e equilíbrio, ressonância. A abordagem da pesquisa foi qualitativa por meio de um estudo exploratório. O método foi o estudo de casos múltiplos que contou com o relato de três profissionais com mais de dez anos de atuação na preparação coral. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas para a coleta de dados sobre a experiência dos professores de canto na preparação vocal. A partir da análise do discurso dos entrevistados, foi possível concluir que a técnica vocal para o desenvolvimento ou aprimoramento da qualidade vocal dos cantores é normalmente realizada pensando na construção da estética do repertório em questão e, que os aspectos mais passíveis de modificação são os ajustes supraglóticos, o formato das vogais, a articulação e o trabalho com diferentes tipos de timbres.

Palavras-chave: Estética Vocal. Canto Coral. Preparação Vocal. Canto Lírico. Canto Popular.

ABSTRACT

This research is a study on the differences in the practice of singing teachers when developing the vocal aesthetics of works of lyrical and popular singing within the scope of choral singing. After an introductory explanation about the voice production, definitions of choral singing and the characteristics that involve vocal aesthetics are presented, in addition to the following categories that encompass it: timbre, vocal registration, homogeneity and balance, resonance. The research approach was qualitative through an exploratory study. The method was the study of multiple cases that counted on the report of three professionals with more than ten years of experience in choral preparation. Semi-structured interviews were conducted to collect data on the experience of singing teachers in vocal preparation. From the analysis of the interviewees' discourse, it was possible to conclude that the vocal technique for the development or improvement of the vocal quality of the singers is usually performed thinking about the construction of the aesthetics of the repertoire in question and that the most susceptible aspects are the adjustments supra-glottis, the shape of the vowels, the articulation and the work with different types of timbres.

Keywords: Vocal Aesthetics. Choral Singing. Vocal Preparation. Lyrical Singing. Popular Singing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trato Vocal

12

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ESTÉTICAS VOCAIS NO CANTO CORAL	11
2.1 A PRODUÇÃO DA VOZ	11
2.2 O CANTO CORAL E A ESTÉTICA VOCAL	13
2.3 CATEGORIAS DA ESTÉTICA VOCAL	15
2.3.1 Timbre	15
2.3.2 Registração vocal	16
2.3.3 Homogeneidade e equilíbrio.....	18
2.3.4 Ressonância.....	20
3 METODOLOGIA.....	22
3.1 PESQUISA QUALITATIVA	22
3.2 PESQUISA EXPLORATÓRIA.....	23
3.3 ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS	24
3.4 TÉCNICAS DA PESQUISA: REVISÃO DE LITERATURA E ENTREVISTA.....	25
3.5 ANÁLISE TEMÁTICA.....	27
4 ANÁLISE TEMÁTICA DAS ENTREVISTAS	29
4.1 A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DE CANTO	29
4.2 TIMBRE VOCAL: SONORIDADE E TIMBRAGEM.....	31
4.2.1 Sonoridade	31
4.2.2 Timbragem.....	34
4.3 HOMOGENEIDADE E EQUILÍBRIO: BLOCO SONORO E AJUSTES DO TRATO VOCAL SUPRA-GLÓTICO	35
4.3.1 Bloco sonoro.....	35
4.3.2 Ajustes do trato vocal supra-glótico.....	37
4.4 REGISTRO VOCAL: TESSITURA E NOTAS DE PASSAGEM ENTRE OS REGISTROS.....	38
4.4.1 Tessitura	38
4.4.2 Notas de passagem entre os registros.....	40
4.5 RESSONÂNCIA: HARMÔNICOS	42

4.5.1 Harmônicos	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	47
APÊNDICE A –ENTREVISTA PARA COLETA DE DADOS DA PESQUISA.....	51
APÊNDICE B – MODELO DE TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREGUE AOS ENTREVISTADOS	52
APÊNDICE C – MODELO DE TERMO DE CONFIDENCIALIDADE ENTREGUE AOS ENTREVISTADOS.....	53

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho buscou investigar de que forma preparadores vocais constroem diferentes estéticas para repertórios de canto lírico e de canto popular em grupos corais e foi desenvolvido a partir do estudo dos casos de três professores de canto que trabalham com preparação vocal de coros há mais de dez anos.

Essa pesquisa pretende contribuir para uma maior abrangência do assunto “estética vocal no canto coral” apresentando diferenças estilísticas do canto lírico e do canto popular; um assunto muito presente na realidade dos preparadores vocais que costumam trabalhar com uma diversidade de grupos corais com repertórios diferentes. Pensando nisso, a pesquisa tem como problemática: *Como preparadores vocais de coros constroem diferentes estéticas vocais?*

Os objetivos principais dessa pesquisa foram investigar como cada preparador vocal constrói estéticas vocais diferentes. Procurei verificar quais os aspectos da estética que são mais maleáveis dentro de um trabalho de preparação vocal de coros que procura uma boa qualidade sonora e também características distintas para as obras interpretadas pelo grupo dentro de um repertório lírico, popular ou misto. Pensando nisso, selecionei quatro categorias inseridas na estética vocal que vão ao encontro do objetivo da pesquisa: timbre; registro vocal; homogeneidade e equilíbrio; ressonância. Realizarei uma reflexão acerca desses aspectos que definem o resultado sonoro das vozes de um coro, e que serão fundamentais para subsidiar as análises realizadas. Vale ressaltar que essa pesquisa não procurou investigar o processo de ensino aprendizagem que abrange a prática coral, mas apenas as questões ligadas à estética vocal mencionadas.

Sendo assim, a pesquisa está organizada em três capítulos. O primeiro capítulo aborda as estéticas vocais no canto coral, introduzindo como ocorre a produção da voz, trazendo uma definição de canto coral e de características da estética vocal, além de apresentar as categorias escolhidas para serem investigadas neste trabalho no âmbito do canto coral.

O segundo capítulo apresenta a metodologia e as técnicas utilizadas, que foram uma pesquisa de abordagem qualitativa e exploratória por intermédio do método de estudo de casos múltiplos e da realização de entrevistas semiestruturadas para a coleta de dados a partir da experiência de 3 professores de

canto com mais de dez anos de atuação com preparação vocal de coros. Os professores participantes possuem experiências diferentes com a área do ensino musical e da formação acadêmica e foram escolhidos a partir de indicações. As entrevistas foram realizadas separadamente entre os dias 10 e 20 de novembro através da plataforma Google Meets, em função do trabalho ter sido desenvolvido durante a pandemia por Covid-19. A análise utilizada a partir da coletada de dados foi do tipo temática, considerando o processo de elaboração do trabalho, que priorizou a leitura e a escrita como parte integrante da análise, além de possuir a revisão de literatura como elemento base de preparação para essa fase da pesquisa.

O capítulo 3 apresenta a análise dos dados, desde a apresentação dos professores, suas experiências com preparação coral e formação na área da música e do canto, e a análise dos temas selecionados em cada uma das quatro categorias da estética abordadas no capítulo 1, trazendo uma interpretação do material recolhido das entrevistas sobre a prática dos professores na criação e desenvolvimento vocal de diferentes estéticas do repertório coral erudito e do popular em grupos corais.

2 ESTÉTICAS VOCAIS NO CANTO CORAL

2.1 A PRODUÇÃO DA VOZ

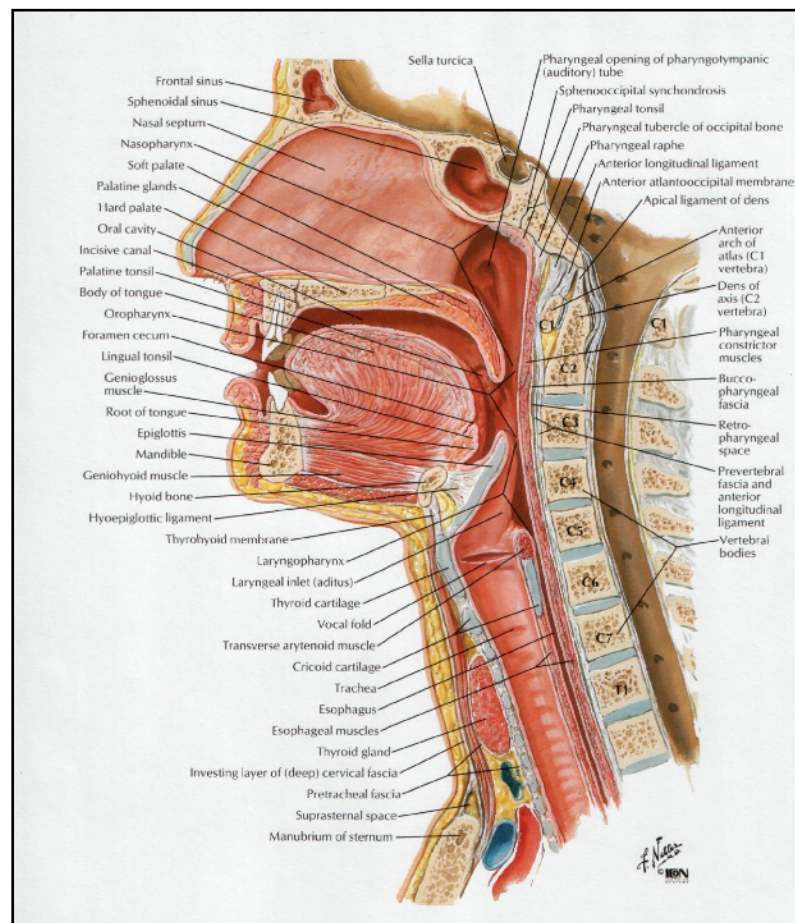
A produção da voz se inicia no aumento de pressão de ar nos pulmões que gera uma corrente de ar. Esse ar passa pela glote, um espaço na base da laringe entre as duas pregas vocais (dobras elásticas da membrana mucosa que revestem a laringe) (SUNDBERG, 1977, p. 82). Se o ar pulmonar exercer a devida pressão sobre a glote fechada, as pregas vocais poderão entrar em vibração, processo que envolve o efeito de Bernoulli. A força de Bernoulli ocorre quando "algo impede a passagem livre do ar e força, por assim dizer, o escoamento do ar em camadas, com diferentes velocidades. Nesse escoamento em camadas, as partículas que percorrem distâncias maiores adquirem maior velocidade e, conseqüentemente, menor pressão". (SUNDBERG, 2018, p. 35-36). Em consequência uma subpressão é estabelecida, o que contribui para impulsionar o início da vibração das pregas vocais. Se as pregas vocais estiverem aduzidas haverá então resistência à saída do ar, causando assim a vibração das pregas vocais a qual gera o chamado som laríngeo que é fonte sonora da voz, sendo a base da fala e do canto (HENRIQUE, 2002, p. 675). Este som laríngeo é composto pela frequência fundamental e pelos seus parciais harmônicos (SUNDBERG, 1977, p. 82).

O som laríngeo passa pelo conjunto de cavidades supraglóticas constituídos pela laringe, faringe, boca e cavidade nasal, que são designadas de trato vocal (HENRIQUE, 2002, p. 675), e é no trato vocal por meio do movimento dos articuladores que acontece a inteligibilidade da palavra (HENRIQUE, 2002, p. 675). "A emissão da voz decorre do equilíbrio entre a flexibilidade e a rigidez das estruturas musculares para apresentar as diferentes possibilidades vocais, bem como da condição das estruturas fisiológicas envolvidas" (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 64), sendo necessários alguns movimentos das pregas vocais que determinam sua função na fonação:

[...] alongamento, encurtamento, adução, abdução, tensão e relaxamento; esses movimentos são combinados com o processo respiratório, envolvendo os músculos da região subglótica, proporcionando, assim, os ajustes laríngeos necessários ao som que se deseja emitir (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 65).

O trato vocal representado na Figura 1 designa o conjunto das cavidades supraglóticas: laringe, faringe, boca e cavidade nasal (HENRIQUE, 2002, p. 666), e pode apresentar quatro ou cinco ressonâncias importantes, chamadas formantes. A presença destes formantes impõe picos ao espectro do som laríngeo modificando a sua envolvente espectral. São estas perturbações que permitem a produção de sons distintos como a produção de diversas vogais (SUNDBERG, 1977, p. 82).

Figura 1 – Trato Vocal



Fonte: Atlas of Human Anatomy, Netter, 1989, p. 59

A frequência dos formantes pode variar substancialmente por meio de modificações na forma do trato vocal e dos articuladores. Assim, essas constrições ou expansões apenas em um ponto podem afetar a localização da frequência de todos os formantes com relativa rapidez, facilitando modificações laríngeas e ajustes acústicos na voz cantada (HENRIQUE, 2002, p. 682).

Entre as modelações do trato vocal que deslocam os picos de ressonância e originam os formantes de frequência mais baixa, temos o primeiro formante, em que

a abertura da mandíbula é decisiva, pois quanto mais aberta, mais alta é a frequência do formante; o segundo formante, que é sensível a variação da forma do tronco da língua, ou seja, quando a língua comprime a parte anterior do trato vocal é aumentado o F2 (SUNDBERG, 2018, p.47), e o terceiro formante é alterado pela extremidade da língua (ALMEIDA, 2012, p. 4).

A voz cantada e a voz falada, apesar de fazerem uso do mesmo sistema e de serem produtos do mesmo mecanismo, se diferenciam principalmente com relação às suas qualidades acústicas. As durações dos fonemas das vogais no caso da voz cantada são superiores às da voz falada, sendo o loudness (intensidade), na voz cantada, normalmente superior ao da voz falada. Quanto ao *pitch* (frequência fundamental), geralmente é superior no canto, podendo existir uma variação de forma a introduzir uma certa percepção de musicalidade à sua produção (ALMEIDA, 2012, p.5).

2.2 O CANTO CORAL E A ESTÉTICA VOCAL

O canto coral se define como um conjunto de cantores que executam peças em uníssono ou em várias vozes e é subdividido em grupos de acordo com a extensão e com a tessitura vocal (LEITE; ASSUMPCÃO; CAMPIOTTO; SILVA, 2004, p. 230). É uma prática que envolve aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social. Os trabalhos com grupos vocais nos mais diversos âmbitos sociais podem, por meio de uma boa orientação e prática vocal, realizar a integração entre os mais diversos sujeitos, pertencentes a classes socioeconômicas e culturais diferentes, em construção do conhecimento de si e da produção vocal em conjunto, resultando no prazer estético¹ de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos (FUCCI-AMATO, 2007, p. 75-77).

A estética vocal pode ser definida como “[...] um conjunto de características presentes na forma como o intérprete utiliza a voz para construir as dimensões estruturantes” (FIGUEIREDO, 2010, p. 29). Dentro da estética musical, a voz pode assumir grande caráter expressivo dentro do canto coral, podendo ser expressa artisticamente e representada vocalmente pelo que pode ser definido pelo conceito

¹ “O prazer estético pode ser definido como um conjunto de manifestações significativas (emoções e sentimentos) que transcendem a existência humana na busca de uma beleza espiritual superior” (FUCCI-AMATO, 2007, p. 77)

de estética vocal que se define como as diferentes “formas” de cantar que são construídas e reconstruídas a partir da técnica e da estilística (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 29). A estética, é também caracterizada pelas experiências particulares e coletivas dos cantores, vivenciadas dentro de um universo musical e cultural específicos (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 29). Quando falamos de uma prática coletiva como o canto coral em questão, o processo de construção da estética vocal do grupo como um todo pode ser fundamentado com princípios de realidades distintas como a do canto erudito e a do canto popular e todos os diferentes estilos e gêneros² envolvidos.

Quanto a técnica vocal, ela se define como um trabalho realizado basicamente em três níveis: “controle de fluxo aéreo (exercícios respiratórios), vocalizações (exercícios específicos com vogais) e técnica vocal propriamente dita – canto (impostação e articulação)” (FUCCI-AMATO, 2007, p. 84). O trabalho de técnica vocal para coros, além desenvolver condições e habilidades vocais dos cantores também promove mudanças internas de conhecimento e sensibilidade (COELHO, 1994, p. 16).

O uso da voz pode assumir contornos diversos de uma cultura para outra e, inclusive dentro de um único grupo, no qual a estética vocal pode compreender características híbridas, ou seja, constituídas a partir da junção ou mescla de elementos da própria cultura e/ou de outras, por meio das inter-relações estabelecidas pela sociedade no modo de cantar (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 41). Dentro de cada um desses contextos, a prática do canto ganha traços particulares, traços esses, que só podem ser compreendidos através de seus códigos, funções e usos particulares (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 28).

O canto erudito desenvolveu sua estética baseada na potência vocal, na precisão e nos extremos, em se tratando de extensão e tessitura, entre outras características, provocando, assim, algumas transgressões vocais, características influenciadas pela estética dos instrumentos e pela competitividade sonora decorrente do grande volume sonoro deles (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 41). Ao mesmo tempo, a estética do canto popular teve grande influência das inovações

² Em dicionário especializado (Dourado, 2004), gênero musical “designa formas consolidadas de composição como o rock, o jazz, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita pode indicar variedades musicais que comungam de certa identidade entre si” (DOURADO, 2004, p. 146). A definição de estilo por sua vez refere-se à época ou período histórico da arte (estilo barroco, estilo clássico, etc.) e também significa “uma maneira particular de se compor e tocar associada ao compositor, intérprete ou lugar” (DOURADO, 2004, p. 123). Portanto, cantores que fazem parte de um gênero musical específico podem possuir diferentes estilos, que lhe são característicos e únicos.

tecnológicas a partir do século XX, quando tornou-se possível a captação da voz através da gravação, acompanhando novos recursos e “[...] uma maneira nova de interpretar, baseando-se na fala cotidiana e num fraseado que tornava mais amigável a relação entre letra e música” (SANTOS, 2014, p. 6).

Dentro da estética vocal existem as seguintes categorias: timbre; classificação vocal; gesto vocal; expressividade vocal; entonação; impostação; articulação e dicção; intensidade; vibrato; guturalidade; comportamento vocal; nasalidade; “chiado”; ressonância; registro; portamento; sotaque; homogeneidade e equilíbrio (FIGUEIRÊDO, 2010). Na sequência abordarei quatro categorias que foram centrais no estudo deste TCC: timbre, registro vocal; homogeneidade e equilíbrio e ressonância.

2.3 CATEGORIAS DA ESTÉTICA VOCAL

2.3.1 Timbre

O timbre é a característica que define a identidade de um determinado som. Segundo Brandi, o timbre é o brilho, a limpidez, e também o “lustre da voz” e que reflete a contribuição glótica para a qualidade vocal” (BRANDI, 2007 *apud* ALVES; ANTELMÍ, 2007, p. 11-12).

Para Garcia (1985, p. 8) o timbre é definido por “características próprias e infinitamente variáveis que podem tomar cada registro e cada som, sem considerar a intensidade”, e ressalta a infinitude de timbres vocais que resulta, inicialmente, “[...] dos diferentes sistemas de vibração da laringe e, em seguida, das modificações que a faringe imprime a esses sons produzidos”. Nesse sentido e considerando as modificações dos meios de produção do timbre, podemos reduzi-lo a dois principais: o timbre claro e o timbre escuro (*ibidem*).

Os termos claro/escuro vêm do italiano *chiaroscuro*, expressão utilizada para descrever a técnica de pintura de Leonardo da Vinci (ALMEIDA, 2012, p. 13). Para um trabalho de flexibilidade sonora e estética, a variação timbrística e o uso do timbre claro e também do escuro, para Garcia, era extremamente relevante. O autor também descreve a forma fisiológica dos timbres e os efeitos que as modificações timbrísticas têm nos registros vocais, em contrariedade com as mudanças na

intensidade do som, que não trazem nenhuma modificação considerável nos movimentos dos órgãos da faringe ou na posição da laringe:

Observemos que a modificação mais sutil no timbre traz necessariamente uma mudança na posição da laringe. Alguém pode se convencer disto experimentando passar sobre todos os sons alternadamente, desde o timbre mais aberto até o mais escuro, e verá a laringe tomar posições progressivamente mais altas ou mais baixas, em razão da clareza ou da escuridão do timbre. Observemos ainda que, nestes dois timbres que nos ocupam, os diferentes graus de intensidade adicionados aos sons não trazem nenhuma modificação sensível nos movimentos dos órgãos da faringe. O efeito contrário se manifesta desde que o cantor experimente alterar, pouco que seja, a nuance do timbre: no mesmo instante o véu palatino se abaixa para o timbre claro, ao passo que o timbre escuro produz a elevação do véu palatino e a ampliação da faringe. Esta ampliação se torna sensível, sobretudo quando o cantor dá a sua voz todo o volume que ela pode comportar, se bem que, por outro lado, os sons saiam desta forma muito fracos; o que merece ser constatado. Este ato de exagerar do volume só pode ter lugar nas condições do timbre escuro e com esforços violentos. (GARCIA, 1985, p. 10)

Percebendo as escolhas timbrísticas na sonoridade coral pode-se destacar pontos positivos e negativos em ambas escolhas, como o fato de o timbre claro ter mais brilho e facilitar a afinação, como o timbre escuro ajudar na homogeneização e trazer mais sensibilidade ao som:

O timbre claro costuma dar muito brilho às vozes e ao som do coro como um todo; tem grande poder de alcance; é objetivo e excelente para a afinação. Por outro lado, dificulta a homogeneidade e pode tornar o som áspero em algumas circunstâncias. O timbre escuro, por sua vez, facilita a homogeneidade e proporciona um som sensível e pessoal, entretanto, dificulta a afinação e a transparência das várias linhas vocais” (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 65-66)

O timbre é um recurso estético que pode ser escolhido pelo regente conforme as necessidades do repertório e de interpretação desejada.

2.3.2 Registro vocal

A registro vocal é uma das questões de grande relevância para a música coral e o trabalho de preparação e técnica envolvidos na busca por diferentes estéticas vocais a partir do repertório. Para Costa e Silva (1998, p. 84), o termo *registro* tem o cunho didático e procura descrever os intervalos de frequência que têm, entre si, uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias. Os autores observam que “os registros são chamados de peito, misto e de cabeça,

numa tentativa de estabelecer uma relação entre os sons produzidos e o local onde ocorre a maior sensibilidade sonora durante sua emissão” (COSTA; SILVA, 1998, p. 84). O registro de peito é o registro grave, o misto é o registro médio e o de cabeça é o registro agudo. Cada um desses registros vocais possuirá uma “cor sonora”, peso e características acústicas diferentes.

O registro está diretamente relacionado com a extensão vocal. Um cantor precisa ter domínio dos registros e habilidade para realizar as passagens de um para ou outro sem perda da qualidade sonora, evitando eventuais desconfortos vocais e quebras na igualdade do som. Estas zonas de transição de um registro para o outro são chamadas de passagens e são conceituadas da seguinte maneira: “As chamadas passagens que existem entre um registro e outro são zonas de adaptação à nova configuração glótica, e, portanto, sujeitas a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal” (COSTA; SILVA 1998 *apud* FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 61).

O registro está relacionado especialmente com a contração de músculos laríngeos específicos: os tireoaritenóideo e do cricotireóideo. Na passagem do registro de peito para o de cabeça, há uma diminuição na atividade do músculo cricotireóideo, entrando em ação o músculo tireoaritenóideo, na inversão dos tipos de registros (do registro de cabeça para o de peito) há, conseqüentemente, a inversão de atuação muscular (FIGUEIRÊDO, 2010, p. 67). De maneira geral, as principais diferenças percebidas em cada registro vocal estão relacionadas ao comportamento muscular e ao desempenho das pregas vocais.

Uma das grandes diferenças entre o canto lírico e o canto popular está na caracterização do registro próprio de cada um dos repertórios. No canto lírico as mulheres utilizam prioritariamente a voz de cabeça, utilizando pouco o registro de peito. O repertório feminino contempla exclusivamente músicas com tonalidades muito altas, possíveis de serem executadas principalmente com a voz de cabeça. (PICCOLO, 2006 *apud* FIGUEIRÊDO, 2010, p. 67). Já os homens utilizam a voz de peito e é enfatizado no ensino do canto erudito um trabalho de fortalecimento do falsete para que a passagem de um registro ao outro na escala seja suave e sem quebras da qualidade sonora até que se adquira uma junção dos dois registros (FERNANDES; KAYAMA, 2008, p. 62).

2.3.3 Homogeneidade e equilíbrio

A busca por homogeneidade e equilíbrio da sonoridade de cada naipe internamente e do coro como um todo é uma constante em um trabalho coral. Swan chega a afirmar que “a homogeneidade é possivelmente a técnica coral mais necessária e importante; não dá para imaginar um belo grupo vocal sem homogeneidade” (SWAN, 1998 apud FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 67).

Uma das características mais significativas e que diferencia um coro de outro é o nível de homogeneidade alcançado. Um coro amador terá maior dificuldade para encontrar uma sonoridade mais igual, devido ao fato de que normalmente existe uma grande heterogeneidade nas vozes dos cantores (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 68). O que pode ser explicado pelo fato dos cantores não terem experiência prévia com o canto e pela possibilidade de terem relações diferentes com a música e com o estudo da técnica.

É humanamente impossível atingir um som coral completamente homogêneo, mas é possível trabalhar e moldar as vozes nas suas possibilidades de forma que se atinja um equilíbrio de qualidade vocal entre os coralistas, uma vez que, segundo Pfaustch (1988, p. 103) existe grande variação entre a voz dos cantores:

[No coro leigo] algumas vozes são fortes enquanto outras são leves; algumas têm uma qualidade agradável enquanto outras são estridentes; algumas são flexíveis enquanto outras são indóceis; algumas são bem moduladas enquanto outras são ásperas e roucas; algumas têm um grande alcance enquanto outras tem alcance limitado, umas são musicais enquanto outras não são.” (PFAUSTCH, 1988, p. 103).

Ainda, Pfaustch afirma que a homogeneidade sonora de um coro pode ser alcançada através do estudo e aprimoramento vocal do grupo. Para o autor, “na medida em que os cantores aprendem a produzir os sons vocálicos corretamente, eles apresentarão um som mais homogêneo em cada naipe” (PFAUSTCH, 1998, p. 103). Além disso, ele afirma que “as exigências de alcance e tessitura também são fatores que ajudam ou atrapalham a homogeneidade” (PFAUSTCH, 1998, p. 103). Dessa forma, o regente e o preparador vocal são responsáveis por escolher um repertório que não ultrapasse a tessitura vocal dos coralistas e também, por assegurar que eles aprendam os ajustes vocais necessários para utilizar sua

tessitura de forma que se mantenha a homogeneidade inclusive nas passagens de registro (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 68).

Segundo Brandvik (1993), existe um processo contínuo que não pode ser esquecido no trabalho de refinamento da prática coral: a habilidade de escuta. Para ele, o regente e seus cantores devem sempre estar atentos à cinco elementos principais: a altura (afinação), a “cor sonora” de cada vogal, a potência e o volume das vozes e a precisão rítmica do todo (BRANDVIK, 1993 *apud* FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 68-69).

De fato, é impossível conseguir um som homogêneo sem que a afinação seja acertada. Assim, os cantores devem ser treinados para cantar as frequências da forma mais similar possível, além de procurar o mesmo som vocálico para as vogais. Na questão dos volumes, o autor indica que as vozes fortes desenvolvam o controle, e as vozes menores cantem o mais forte possível com uma produção vocal saudável (*ibidem*).

Contrário a isso, Miller (1996, p. 58) defende que o equilíbrio dinâmico-musical é mais eficiente do que a tentativa de misturar vozes com características próprias de forma homogênea:

Cada instrumento vocal possui suas características timbrísticas únicas. [...] É tão incoerente para o regente coral exigir de todas as categorias de vozes uma qualidade vocal única, quanto para o regente de orquestra solicitar que todos os instrumentos tenham o mesmo timbre. Equilibrar as vozes é uma técnica coral muito melhor do que a irrealizável meta de tentar torná-las homogêneas (MILLER, 1996, p. 58).

O equilíbrio sonoro de um coro tem relação direta com a busca pela homogeneidade sonora. “O regente deverá aprender a exigir dos cantores o que deve ser feito para se produzir uma relação balanceada dos naipes a partir de mudanças de gradações de intensidade e dinâmica” (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 70). Dessa forma, faz-se necessário um conhecimento de harmonia e contraponto para que se realize ajustes de equilíbrio, conscientizando os cantores da importância variável das linhas vocais na sua hierarquia e modificando dinâmicas para que o arranjo funcione (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 70).

A partir de duas opiniões diferentes referentes à busca pelo equilíbrio sonoro de um grupo coral, o relato dos profissionais entrevistados nesta pesquisa será

importante para que seja verificado como esse tópico é abordado na prática coral dos profissionais em questão. Serão analisados os aspectos mais relevantes no processo de equilíbrio sonoro conforme a prática e experiência pessoal de cada um deles.

2.3.4 Ressonância

A produção vocal depende da ação de mecanismos que funcionam de forma inter-relacionada como a musculatura do trato vocal, mecanismos articulatórios, respiratórios e ressoadores.

Sundberg (1987, p 11-12) afirma que a configuração do trato vocal modifica o som gerado pelas pregas vocais e é determinada pela ação dos articuladores – “estruturas capazes de moldar a forma do trato vocal, como lábios, língua, palato, maxilares e laringe que pode ser movimentada para cima ou para baixo variando o comprimento do trato vocal” (SUNDBERG, 1987, p. 11-12). O trato vocal é constituído por uma sequência de pequenos cilindros que funcionam como uma espécie de tubulação constituída por uma cadeia de ressoadores que respondem a frequências diversas contidas no som produzido pela laringe e que podem amplificar ou suprimir frequências, conforme Sundberg explica:

Um importante aspecto da ressonância é o fato de um ressonador aplicar várias condições diferentes para os sons que tentam passar por ele. A frequência do som candidato faz toda a diferença. [...] Sons que possuem certas frequências passam muito facilmente pelo ressonador, de tal forma que são irradiados com grande amplitude do ressonador. Essas frequências preferidas se adaptam ao ressonador de forma ótima e são chamadas de frequências de ressonância. São sons com essas frequências de ressonância que ressoarão em um ressonador fechado (SUNDBERG, 1987, p. 12).

Considerando que não há boa ressonância sem uma boa emissão e pensando no processo respiratório envolvido na emissão vocal, o apoio denominado inferior contribui para uma voz mais estável, com melhor projeção e controle da hiperfunção laríngea e, para o canto, pode promover uma emissão de voz cantada livre de tensões cervicais (GAVA JÚNIOR; FERREIRA; ANDRADA E SILVA, 2010, p. 552). Segundo Miller, a emissão da voz pode ser abordada pelo preparador vocal a partir de técnicas articulatórias e de vibração. “Essas técnicas equilibram o trabalho entre a fonte glótica e o filtro de ressonância, portanto favorecem o aumento da

projeção” (MILLER, 2000 *apud* SOUSA; ANDRADA E SILVA, 2016, p. 132).

Com relação à busca por uma boa qualidade sonora ou ressonância, Miller observa que a maioria das fontes sugerem que o som bem cantado revela o brilho, o resultado de um equilíbrio desejável dos formantes (MILLER, 1986, p. 56). Nem todos os cantores, principalmente de coros, estão preocupados com o equilíbrio de seus formantes, mas buscam essa qualidade sonora que, muitas vezes de forma inconsciente, acaba atingindo um equilíbrio favorável dos harmônicos agudos e graves. Nesse trabalho de exploração da ressonância da sua voz, o cantor deve primeiramente desenvolver a propriocepção do timbre. Também será necessário encontrar a melhor colocação ou o melhor direcionamento do som e, para tal, será necessária uma abertura consciente da garganta para a livre passagem deste som (FERNANDES, 2009, p. 231).

Obviamente, os timbres vocais variam em cada cantor e essas diferenças têm a ver com as diferentes localizações de sensação da ressonância. “As dimensões relativas dos ressoadores do trato vocal mudam constantemente em resposta à articulação fonética. O ajustamento flexível de um ressonador é mais importante do que sua dimensão absoluta” (FERNANDES, 2009, p. 232).

Pensando nas opiniões citadas neste capítulo somadas aos resultados de um estudo feito com professores de canto, as principais formas de se alcançar uma boa ressonância e uma projeção vocal efetiva no canto coral são os métodos que envolvem: desenvolvimento da propriocepção do cantor, exercícios vocais com instruções musculares objetivas e, principalmente, exercícios que coordenam respiração e emissão da voz, como os articulatórios e os de vibração (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p. 321) (SOUSA; SILVA, 2016, p. 143).

3 METODOLOGIA

3.1 PESQUISA QUALITATIVA

A abordagem qualitativa atualmente ocupa um local reconhecido entre as possibilidades de se estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos em diversos ambientes. Para Minayo (1994, p. 21-22), podem-se definir como pesquisas qualitativas aquelas que são capazes de incorporar o significado e a intencionalidade como inerentes aos atos, às relações e às estruturas sociais, sendo estas últimas tomadas tanto em seu advento quanto em sua transformação como construções humanas significativas.

O reconhecimento da existência de uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito determina a identidade da pesquisa qualitativa, assim como uma interdependência viva entre sujeito e objeto e uma postura interpretativa, constituindo-se como um campo de atividade que possui conflitos e tensões internas (MARAFON; RAMIRES; RIBEIRO; PESSÔA, 2013, p. 25). Além disso, na pesquisa qualitativa, os pesquisadores se importam com todo o processo e não especificamente com os resultados encontrados, “tendo o ambiente natural como fonte direta dos dados, e grande destaque é dado à interpretação do significado das ações sociais” (MARAFON; RAMIRES; RIBEIRO; PESSÔA, 2013, p. 25).

Considerando que a pesquisa é uma prática válida e necessária na construção solidária da vida social, os pesquisadores que optam pela pesquisa qualitativa não pretendem focar no rigor e na objetividade, e reconhecem que a experiência humana não pode ser confinada aos métodos nomotéticos de analisá-la e descrevê-la (CHIZZOTTI, 2003, p. 232).

As características básicas da pesquisa qualitativa, que incluem a influência da interpretação pessoal do pesquisador para com o fenômeno, foco na subjetividade e flexibilidade no processo de condução da pesquisa, são um foco na interpretação, na subjetividade a partir da perspectiva dos participantes, flexibilidade na condução da pesquisa, uma preocupação com o contexto e o reconhecimento da influência do pesquisador sobre a situação de pesquisa (CASELL; SYMON, 2003, p. 127 - 129):

- a) um foco na interpretação ao invés da quantificação: geralmente, o pesquisador qualitativo está interessado na interpretação que os próprios participantes tem da situação sob estudo; b) ênfase na subjetividade ao

invés de na objetividade: aceita-se que a busca de objetividade é um tanto quanto inadequada, já que o foco de interesse é justamente a perspectiva dos participantes; c) flexibilidade no processo de conduzir a pesquisa: o pesquisador trabalha com situações complexas que não permite a definição exata e a priori dos caminhos que a pesquisa irá seguir; d) orientação para o processo e não para o resultado: a ênfase está no entendimento e não num objetivo pré-determinado, como na pesquisa quantitativa; e) preocupação com o contexto, no sentido de que o comportamento das pessoas e a situação ligam-se intimamente na formação da experiência; f) reconhecimento do impacto do processo de pesquisa sobre a situação de pesquisa: admite-se que o pesquisador exerce influência sobre a situação de pesquisa e é por ela também influenciado.

Segundo esta perspectiva, a pesquisa qualitativa considera que “um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada” (GODOY, 1995, p. 21). O pesquisador deve estudar esse fenômeno, através das pessoas que participam dele, considerando pontos de vista relevantes e deve, também, segundo Minayo (2001, p. 14), trabalhar com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

3.2 PESQUISA EXPLORATÓRIA

A pesquisa exploratória tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema ou conhecimento dele, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão (GIL, 2007, p. 27).

Pesquisas exploratórias são muitas vezes desenvolvidas como uma primeira etapa de uma investigação mais ampla. “Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis” (GIL, 2007, p. 27). Por isso, a pesquisa exploratória deve ser realizada através de uma dimensão empírica e com processo investigativo que garanta sensibilidade ao perceber o fenômeno.

Como prática metodológica, a pesquisa exploratória procura investigar o fenômeno com o intuito de perceber seus contornos, nuances e singularidades. Esse

processo é caracterizado por tatear o fenômeno e explorar aspectos que interessam à problemática em construção, na sua feição concreta (BONIN, 2012, p. 4). Essa exploração deve ser norteada de forma que se evite o risco de se sair à deriva, ou seja, devem ser pensados, planejados e programados

os movimentos concretos de pesquisa exploratória necessitam ser pensados em seus fundamentos, seus objetivos, seu desenho, suas estratégias e táticas; também em sua programação e realização concreta de forma que este pensar, planejar e programar seja também flexível e aberto no sentido de poder acolher os requerimentos advindos do processo (BONIN, 2012, p. 4).

Uma pesquisa exploratória pode envolver uma gama de procedimentos que incluem o levantamento de dados já existentes sobre o fenômeno em questão, mas comumente é feita “pela imersão direta no campo para observação do fenômeno - de produtos midiáticos, de situações ou abordagens de pessoas relacionadas ao fenômeno etc.” (BONIN, 2012, p. 5).

Os resultados dessa pesquisa irão permitir que o pesquisador tenha aprimorado sua perspectiva através do desenvolvimento e esclarecimento de ideias que fornecem uma visão panorâmica a um determinado fenômeno. Segundo Gonsalves (2003 *apud* CARVALHO; DUARTE; MENEZES; SOUZA, 2019, p. 34), “esse tipo de pesquisa também é denominada “pesquisa de base”, pois oferece dados elementares que dão suporte para a realização de estudos mais aprofundados sobre o tema”.

3.3 ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS

Esse estudo estará utilizando um projeto de casos múltiplos e cada caso servirá para um propósito específico dentro do escopo da investigação, seguindo a lógica da replicação na qual “[...] cada caso em particular consiste em um estudo completo, no qual se procuram provas convergentes com respeito aos fatos e às conclusões para o caso” (YIN, 2001, p. 72).

Frequentemente o estudo por casos múltiplos procura definir similaridades entre as situações e a partir daí estabelecer uma base para generalizações podendo servir para diversos propósitos, dentre eles: “providenciar descrição, testar teoria ou gerar teoria” (EISENHARDT, 1989, p. 535). Nesta pesquisa será providenciada a

descrição de estética vocal e algumas de suas categorias.

Segundo Yin (2001), o estudo de casos múltiplos é a estratégia escolhida ao se examinarem acontecimentos contemporâneos, mas quando não se podem manipular comportamentos relevantes. Para Gil (1994, p. 57-58), se trata de um estudo profundo e exaustivo de um ou de poucos objetos, de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento, tarefa praticamente impossível mediante outros delineamentos de pesquisa. O mesmo autor ainda afirma que são muitas as vantagens de um estudo de caso, dentre elas: o estímulo a novas descobertas, a ênfase na totalidade e a simplicidade dos procedimentos.

Conforme Yin (2001), existem cinco componentes de um projeto de pesquisa que são especialmente importantes em um estudo de casos múltiplos, dentre eles:

questões de pesquisa, provavelmente do tipo “como e por quê?”; suas proposições, ou seu propósito, no caso de estudos exploratórios; suas unidades de análise, cuja definição está relacionada à maneira pela qual as questões iniciais de pesquisa foram definidas; a lógica de ligação dos dados às proposições; os critérios para interpretação dos resultados (TOLEDO; SHIAISHI, 2009, p. 107).

Eisenhardt (1989, p. 536) ensina que uma das singularidades da utilização do método do estudo de casos múltiplos é a comparação dos resultados levantados com a literatura existente, característica que amplia a qualidade do trabalho científico. Nesse processo, é possível verificar as contradições e convergências de teorias, abrindo a possibilidade de o trabalho explicar o fenômeno de uma forma diferente. A principal tendência em todos os tipos de estudo de caso, é que ele tenta esclarecer uma decisão ou um conjunto de decisões: o motivo pelo qual foram tomadas, como foram implementadas e com quais resultados (YIN, 2001, p. 31).

A utilização do método de estudo de casos múltiplos requer que os dados sociais sejam organizados preservando o caráter unitário do objeto social estudado (TOLEDO; SHIAISHI, 2009, p. 107), ou seja, ele deve manter como uma unidade as características importantes do problema.

3.4 TÉCNICAS DA PESQUISA: REVISÃO DE LITERATURA E ENTREVISTA

Foi realizada uma revisão de literatura constituída principalmente por livros e artigos científicos. É uma etapa crucial que permite que o autor tenha clareza na

formulação do problema de pesquisa, facilitando a formulação dos propósitos da investigação, sinalizando a escolha do método mais adequado para a solução do problema e identificando quais serão os procedimentos metodológicos mais adequados para a realização da pesquisa e para a sustentação da análise dos dados (ZANELLA, 2013, p. 58). Para Triviños (1987 *apud* ZANELLA, 2013, p. 58), um levantamento bibliográfico bem estruturado é o que leva o pesquisador a interpretar, explicar e compreender, adequadamente, a realidade dos fatos.

Por se tratar de um estudo de casos múltiplos, a técnica de coleta de dados dessa pesquisa envolveu uma entrevista semiestruturada realizada através da plataforma Google Meets. Neste modelo, o pesquisador organiza um conjunto de perguntas sobre o tema estudado, mas permite e até incentiva que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramento do tema (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 72). Segundo Yin, entrevistas com profissionais bem informados podem fornecer informações importantes sobre algum fenômeno ou evento. Os entrevistados também podem fornecer atalhos para o histórico anterior de tais situações, ajudando você a identificar outras fontes relevantes de evidências (YIN, 2009, p. 108).

A amostra da pesquisa foi feita com preparadores vocais atuantes em grupos corais, priorizando o tempo de atuação e experiência de pelo menos cinco anos. Para este efeito a indicação dos profissionais envolvidos foi fornecida por cantores ou professores de canto de meu contato. As perguntas da entrevista foram formuladas a partir das informações necessárias para responder ao problema de pesquisa, segundo a revisão de literatura e de uma análise individual dos resultados encontrados. A eticidade na pesquisa implica:

a) o consentimento livre e esclarecido dos sujeitos envolvidos (tratá-los com dignidade, respeitá-los em sua autonomia e defendê-los em sua vulnerabilidade); b) ponderação entre riscos e benefícios, tanto individuais quanto coletivos; e c) relevância social da pesquisa, com vantagens significativas para os sujeitos da pesquisa, com justiça e equidade (ZANELLA, 2013, p. 63).

Depois de estabelecido o termo de confidencialidade e a permissão de uso dos relatos, as entrevistas com os professores de canto aconteceram com resposta conforme disponibilidade de tempo de cada um. Cada entrevista teve duração de 45 a 50 minutos, a partir da permissão para gravação da reunião na plataforma Google

Meet e posterior transcrição do conteúdo para análise e interpretação dos dados.

3.5 ANÁLISE TEMÁTICA

A análise temática tem como foco descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença ou frequência de aparição pode significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido (BARDIN, 1979, p. 105). O processo da análise temática envolve procurar padrões de significados e questões de possível interesse à pesquisa nos dados encontrados e isso já pode ocorrer, inclusive, na condução das entrevistas (SOUZA, 2019, p. 54).

Em uma análise do tipo temática, é valorizado o registro constante de ideias e esquemas de codificação em potencial, pois a escrita é considerada parte integrante da análise, e não apenas uma redação mecânica e posterior à pesquisa. “Esse procedimento valoriza o papel ativo e fundamental do pesquisador no processo de análise de dados, além de demonstrar que se trata, de fato, de um processo, com material em constante construção e transformação” (SOUZA, 2019, p. 54).

Outro elemento básico de preparação para a análise temática é uma revisão de literatura detalhada. Esse processo funcionaria para o estreitamento do campo de visão do pesquisador e seria um facilitador por conduzir o foco em alguns aspectos em detrimento de outros (SOUZA, 2019, p. 54). Ainda nesse sentido, alguns pesquisadores acreditam que o prévio bom engajamento com a literatura incrementa a análise ao sensibilizar o pesquisador a aspectos mais sutis dos dados (TUCKETT, 2005, p. 77).

Segundo Minayo, operacionalmente, a análise temática ocorre em três fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados (MINAYO, 2009, p. 91). A autora também sugere que, inicialmente, seja feita uma leitura compreensiva do material proveniente das entrevistas até que se tenha uma compreensão mais profunda desse conteúdo. Dessa leitura, deve-se buscar ter uma visão do conjunto e compreender as particularidades do material a ser analisado a fim de elaborar pressupostos que servirão de base para a análise e interpretação dos dados e, em seguida, determinar os conceitos teóricos que conduzirão a análise (MINAYO, 2009, p. 91)

A segunda etapa se trata da análise em si, realizamos a exploração do

material. Neste momento: devem ser discutidos os fragmentos de cada texto de análise pelo esquema de classificação inicial; bem como deve-se fazer uma leitura dialogando com as partes dos textos da análise; identificar *núcleos de sentido* em cada classe do esquema de classificação e dialogá-los com os pressupostos iniciais; analisar os núcleos de sentido para buscar temáticas mais amplas que possam ser discutidas; reagrupar partes dos textos por temas encontrados e elaborar uma redação por tema, de modo a dar conta dos sentidos do texto e de sua articulação com os conceitos teóricos que conduzem a análise (MINAYO, 2009, p. 92).

Finalmente e, como etapa final, elabora-se uma síntese interpretativa através de um texto que dialogue temas com objetivos, questões e pressupostos da pesquisa (MINAYO, 2009, p. 92). Essa síntese deve relacionar ideias dos autores presentes na revisão bibliográfica com as respostas e dados encontrados nas entrevistas com cada profissional através da interpretação dos mesmos por parte do pesquisador.

4 ANÁLISE TEMÁTICA DAS ENTREVISTAS

A partir do método por análise temática procurei identificar, analisar e relatar padrões (temas) dentro das respostas dos preparadores vocais entrevistados para organizar e descrever esse conjunto de dados em detalhes, que nessa pesquisa foram quatro categorias que compreendem a estética vocal no canto coral: timbre; regulação vocal; homogeneidade e equilíbrio; ressonância. O principal objetivo do estudo dessas categorias residia na investigação do trabalho de preparadores vocais de coros na construção de diferentes estéticas para obras de diferentes estilos englobando tanto o canto lírico quanto o canto popular.

Dentro do estudo de cada uma dessas categorias da estética vocal e da investigação do trabalho de preparadores vocais de grupos corais através de entrevistas semiestruturadas, foram constatados alguns temas principais os quais se embasou essa análise temática. Neste capítulo, serão apresentadas, dentro da categoria timbre, os temas 'sonoridade e timbragem'; dentro da categoria registro vocal, os temas 'tessitura e notas de passagem entre os registros'; dentro da categoria homogeneidade e equilíbrio, os temas 'bloco sonoro e ajustes do trato vocal supra-glótico'; dentro da categoria ressonância, o tema 'harmônicos'. Antes da análise apresento dados sobre a formação dos professores.

4.1 A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DE CANTO

Por se tratar de um estudo de casos múltiplos, escolhi profissionais para um propósito específico dentro da investigação e fiz a análise dos resultados a partir de suas experiências particulares com o trabalho de canto coral. De acordo com Chizzotti (1991, p. 83), na realização desse tipo de pesquisa, todas as pessoas que dela participam são reconhecidas como sujeitos que elaboram conhecimentos e produzem práticas adequadas para intervir nos problemas que identificam, pressupondo que elas têm um conhecimento prático, de senso comum, e representações relativamente elaboradas que formam uma concepção de vida e que orientam suas ações individuais. Nesse sentido, a bagagem e experiência com preparação vocal de coros de cada um dos profissionais configuram práticas adequadas e qualificadas dentro do universo do canto coral.

O primeiro entrevistado é formado em Canto Lírico, classificado vocalmente como tenor e me disse ter se formado com o objetivo de trabalhar como solista. A primeira vez que trabalhou com coros foi na faculdade, no ano de 2020, no qual foi preparador vocal durante um semestre. Depois, em 2011, começou a trabalhar de novo com preparação vocal e faz isso até atualmente, ou seja, tem quase dez anos de atuação na área do canto coral.

A segunda professora entrevistada tem mais de quarenta anos de experiência com preparação vocal, sendo que no início, trabalhava principalmente com cantores líricos individuais. Passou a se dedicar aos coros a partir de 1978, completando quarenta e dois anos como preparadora vocal de coros. Não teve a oportunidade de fazer um curso de formação em música, mas fez nove anos de canto e nove anos de piano como formação em um conservatório de música nacional. Fez um curso no Mozarteum na Áustria e também teve a oportunidade de estudar na Alemanha, fazendo diversos outros cursos a partir daí. Quando terminou de me contar sobre sua trajetória profissional, disse: “a vida me ensinou a tomar esse rumo do ensino, da parte didática que eu amo” (informação verbal, professora 2, 10 de nov. de 2020)

A terceira entrevistada atua como preparadora vocal de coros desde 1992. É licenciada em música com habilitação em piano desde 1996. Paralela e autonomamente participou de diversos cursos, oficinas e workshops de técnica vocal para cantores solistas profissionais e grupos corais com profissionais atuantes de dentro e de fora do Brasil. De 2007 a 2008 foi selecionada como bolsista integral para um Mestrado em Ópera em uma universidade de Hattiesburg, nos Estados Unidos. Atualmente cursa Bacharelado em Regência Coral na UFRGS, segue sua carreira como cantora solista e preparadora vocal de coros.

Além de contarem um pouco sobre sua atuação na área de preparação vocal de coros, os professores também deixaram explícito em suas falas e nos exemplos dados durante a entrevista que trabalham ou já trabalharam com coros líricos, coros de repertório popular e também com coros que tem repertório misto, que transitam entre os dois estilos. Essa informação é necessária para que as perguntas da entrevista façam sentido e para que o entrevistado possa realmente contribuir com a coleta de dados e com o objetivo principal da pesquisa.

4.2 TIMBRE VOCAL: SONORIDADE E TIMBRAGEM

4.2.1 Sonoridade

Durante a entrevista, foi perguntado aos professores da amostra se eles priorizam uma sonoridade de timbre claro ou escuro no trabalho com coros e, se existiria certo e errado para essa escolha a partir de seus pontos de vista. Ainda na mesma pergunta, foi questionado aos professores se a escolha do timbre (claro ou escuro) muda sendo o repertório erudito ou popular. As respostas, de forma geral, tiveram tendências parecidas, mas as professoras 2 e 3 responderam ter ressalvas com a terminologia e os conceitos de “claro” e “escuro” abordados na pergunta, enquanto o professor 1 reconheceu os termos a partir de sua origem na palavra italiana *chiaroscuro* e disse procurar um equilíbrio dos dois, naturalmente. Referente a isso, Fernandes (2009, p. 267) afirma que durante os séculos XVII e XIX, já era considerado ideal para a voz dos cantores uma sonoridade vocal chamada de *chiaroscuro*, ou sonoridade claro-escuro que tem nas suas características o som brilhante, mas ao mesmo tempo “redondo” dentro da textura das ressonâncias da voz (ibidem). Relacionado à essa definição e contextualização do termo, voltarei a citar a professora 2, que respondeu à pergunta dizendo que “com relação ao timbre escuro, talvez possamos usar a “voz redonda” no lugar do termo “escuro”. “Se eu falo para o meu aluno fazer uma voz mais escura ele vai embutir essa voz, colocar ela para trás. Se eu falo de um som redondo, ele vai colocar ela para frente e mesmo assim arredondada” (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020).

Percebe-se que os professores 1 e 2, assim como no início da entrevista quando falaram sobre sua prática na construção de diferentes estéticas no canto erudito e popular, têm ideias que se relacionam com relação ao timbre escuro e claro na sonoridade coral, pois o professor 1 ressaltou a importância do “balanceamento” dos dois na voz, enquanto a professora 2 utilizou o termo “mescla” e enfatizou a busca por uma sonoridade “agradável”, afirmando, ainda, que o som pode ser claro e ao mesmo tempo redondo e leve, sem ser estridente e desagradável e, que no erudito eu posso ter um som redondo sem que ele precise ser escuro:

Tem muitos grupos que trabalham com uma voz muito clara, e realmente afina bastante, mas é diferente fazer uma voz clara ou escura de fazer um som redondo [...]. No erudito eu posso fazer um som redondo, mas ele não

precisa ser escuro, como também posso fazer um som claro e redondo. Então, eu trabalho sempre com a nomenclatura do som “redondo”. Na música popular eu posso fazer um som mais claro, mas ele não pode ser confundido com um som metálico, nasal, que é desagradável. Então tem que ser uma mescla, tem que ser um som agradável [...] (informação verbal, professora 2, 10 de nov. de 2020).

Foi possível perceber que, para essa professora, o termo “escuro” não significa o mesmo que um som “redondo” e que, na prática dela as diferentes nomenclaturas influenciam no trabalho de preparação vocal e de composição da estética do repertório de um coro, tanto no canto popular quanto no erudito. Da mesma forma, ao encontro do relato da professora 2, Garcia (1985, p. 9) descreve os efeitos que os timbres provocam nos registros vocais, afirmando que “o timbre claro comunica ao registro de peito muito metal e brilho” e isso pode se tornar um ponto negativo porque “este timbre levado ao exagero torna a voz gritada e esganiçada.” E explica que “o timbre escuro, dá a esse registro o mordente e a redondeza do som [embora, se] levado ao exagero, encobre os sons, sufoca-os, torna-os surdos e roucos” (GARCIA, 1985, 1ª parte, p.09).

Com relação aos tipos de timbre, Garcia ressalta a importância de reconhecimento da existência de diversos outros além do claro e do escuro e dá justamente uma definição para o timbre “redondo” citado pela professora 2, que tem a ver com uma posição mais baixa da laringe somada a um levantamento do palato de forma que a sonoridade brilhante saia um pouco mais arredondada:

Quando a laringe toma uma posição um pouco mais baixa que [aquela] a favor do timbre claro, e o véu do palato se levanta mediocrementemente, a coluna sonora se endireita um pouco e vai bater contra o meio do palato. Então a voz sai brilhante, mais um pouco arredondada que no timbre claro. A voz perderá o brilho e ganhará redondeza, se o véu do palato torna a se levantar mais uma vez, de forma a só deixar uma pequena comunicação com as fossas nasais. Nesta circunstância, a coluna de ar, que está quase nada inclinada, vai bater na frente da arcada palatina. (GARCIA, 1985, p.16)

Dentro dos dados analisados, pude compreender a motivação para escolha de utilização do termo “redondo” pela professora 2, pois entendo que o foco na busca por essa sonoridade seja mais fácil de compreender através da visualização mental, além de ser, possivelmente, mais segura para que não se caia em extremos e compreensões errôneas que causem qualquer tipo de desequilíbrio e desarmonia entre as vozes dos cantores.

O relato da professora 3 com relação à sonoridade do coro e escolhas de

timbre para cada repertório não esteve em total conformidade com as respostas dos outros entrevistados, pois, segundo sua opinião, a utilização dos termos “claro e escuro” pelos regentes/preparadores vocais para tentar exemplificar o tipo de sonoridade que almejam para o coro, segundo a mesma, poderia eventualmente “gerar confusão na compreensão musical dos cantores, pois é difícil visualizar a cor de um som” (informação verbal, professora 3, 15 nov. 2020). Além disso, explicou que essa nomenclatura poderia gerar também desconforto social de preconceito racial dentro de um grupo coral.

O que existe, na opinião e estudo da professora 3, seriam “vogais abertas e fechadas”. Essa característica entra em um dos dois tipos de condições que coordenam a formação do timbre, segundo Garcia (1985, p. 8). São elas:

1º as condições fixas que caracterizam cada indivíduo assim como a forma, o volume, a consistência, o estado de saúde ou de enfermidade do aparelho vocal cada um; 2º as condições móveis como a direção que toma o som dentro do tubo vocal durante sua emissão, seja pelo nariz, seja pela boca; a conformação e o grau de capacidade desse mesmo tubo, o grau de tensão de suas paredes, a ação dos [músculos] constritores e do véu palatino, a separação dos maxilares e dos dentes, a disposição dos lábios e as dimensões de abertura que eles dão à boca, enfim o volume ou a depressão da língua. (GARCIA, 1985, p.8).

A partir das informações dadas pelo autor, é possível compreender que as condições relacionadas à formação e mudanças no timbre vocal compreendem diversas outras categorias além do formato das vogais dos cantores citadas pela professora 3, que estão incluídas nas condições móveis citadas por Garcia, mas não são as únicas determinantes na formação do timbre, apesar de exercerem bastante influência na sonoridade.

Na perspectiva da sonoridade, pensando em diferenças do repertório lírico para o popular, o professor 1 explica que o timbre claro ou escuro não pode sobrepor o outro em nenhum dos dois estilos, pois o equilíbrio deve ser priorizado independentemente do repertório. Já a professora 2 parte da busca por um timbre “redondo” para encontrar uma mescla das sonoridades, tanto no canto popular que tende a ser mais claro, quanto no canto erudito no qual a voz deve ser bastante arredondada. A professora 3 afirmou não ter certo e errado na utilização de mais ou menos brilho na voz e relatou que seu trabalho é pautado no uso das “vogais abertas e fechadas” para alcançar a sonoridade que deseja com o coro.

Compreende-se a partir desta análise que a busca pela sonoridade timbrística

conforme a estética almejada pelos preparadores vocais em questão parte principalmente de uma escolha pessoal e que os três não consideram que exista uma regra que dite o que deve ou não ser escolhido com relação à sonoridade de timbre mais claro ou mais escuro em um grupo coral e nem em relação a diferença entre popular e lírico.

4.2.2 Timbragem

A segunda pergunta relacionada à categoria do timbre foi “de que forma você faz a timbragem vocal de um coro?”. Nas respostas desta pergunta, assim como em outros momentos, pude perceber que os professores possuem abordagens bastante similares na prática, mas utilizam e focam no uso de termos variados. O professor 1 foi bastante direto ao explicar que, para fazer a timbragem, utiliza vogais em notas sustentadas de forma que possa analisar o “colorido” de cada vogal, explicando que começa os exercícios em uma tonalidade média e vai subindo para logo descer para o grave também. Pensando em uma análise do “colorido” das vogais e em alinhamento com o relato do professor 1, Fernandes (2009, p. 273) descreve uma teoria que afirma que a qualidade sonora está muito relacionada com o equilíbrio dos formantes, pois “o cantor pode aprender a ajustar o trato vocal de forma a “alinhar” e “afinar” os formantes e, por meio disso, amplificar certas porções do espectro vocal; dar, à voz, a “cor” sonora desejada; administrar a modificação das vogais; “direcionar” e “projetar” a voz” (FERNANDES, 2009, p. 273).

Tanto a professora 2 quanto a professora 3 explicaram que a timbragem de um coro deve ser feita visando um trabalho que acolha o grupo e que se possa alcançar uma compreensão do uso do corpo e do trato vocal de maneira correta por parte de todos. A professora 2 disse que se consegue timbrar um coro no momento que os cantores estão “colocando da mesma forma, emitindo da mesma forma, articulando da mesma forma e buscando os ressonadores” (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020). Realizando esse trabalho com os cantores, a mesma afirma que o som de cada um sairá com sua identidade pessoal, mas inserido em um contexto e dentro de uma sonoridade equilibrada. Pensando nisso, vale ressaltar que “o timbre de uma voz traz em si características sonoras individuais desta voz, e uma única voz pode apresentar grande quantidade de timbres dependendo da

configuração do trato vocal” (FERNANDES, 2009, p. 267).

Segundo a professora 3, o trabalho da técnica vocal pode ser feito em grupos separados ou, se necessário, sanando dúvidas individuais dos cantores de forma que se otimize a sua forma de cantar dentro do grupo em questão. Além do trabalho da técnica, a professora 3 também responde que a seleção dos cantores que se candidatam para entrar no coro é importante na sua prática, pois nesse momento ela ouve atentamente as vozes e seleciona as que considera mais apropriadas para o trabalho de coro.

A timbragem do coro pode ser feita visando diferentes resultados e a partir de práticas variadas, pois diferentes estéticas vocais podem ser criadas e utilizadas dentro de um coro desde que sejam feitas a partir do uso correto da voz e do corpo dos cantores, respeitando as limitações e valorizando as possibilidades de cada um dentro do grupo.

4.3 HOMOGENEIDADE E EQUILÍBRIO: BLOCO SONORO E AJUSTES DO TRATO VOCAL SUPRA-GLÓTICO

4.3.1 Bloco sonoro

Pude analisar através dessa pesquisa que todos os professores concordam que a busca pela homogeneidade e equilíbrio das vozes de um coro é um aspecto crucial e que deve ser sempre trabalhado com os coralistas. O que foi notado como diferente no discurso deles foi novamente os termos utilizados para se referir à sensação que a sonoridade do coro deve nos remeter ao estar devidamente equilibrada e homogênea. Os termos seguintes foram utilizados para se referir à essa sonoridade: “bloco sonoro”, “som coeso, cheio e inteiro”, “uniformidade”.

A professora 2 relatou que se consegue a homogeneidade do som através da emissão vocal: “se todos emitirem com a mesma forma das vogais, você vai ter um som mais homogêneo” (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020). Essa ideia vai ao encontro do que a professora 3 reforça sobre as vogais na vertical ou horizontal serem um fator que influencia muito na sonoridade e na estética vocal. O autor Pfaustch (1998, p. 103) concorda ao dizer que a homogeneidade sonora de um coro será alcançada através de uma produção vocal refinada. Para ele “na

medida em que os cantores aprendem a produzir os sons vocálicos corretamente, eles apresentarão um som mais homogêneo em cada naipe” (ibidem).

Ainda pensando na emissão vocal como foco para a otimização da homogeneidade, a professora 2 (informação verbal, 10 nov. 2020) sempre relata que “trazer o som dos cantores para fora” é um dos requisitos que envolve o trabalho do preparador vocal em primeira instância e, dessa forma, quando existe um cantor em um naipe que possui uma projeção maior dos outros, o professor deve conseguir fazer com que o resto do grupo, através da técnica, se adeque e chegue naquele nível de volume e projeção. Somente após isso, que então equilibramos o volume, depois que todos estiverem preparados e com a mesma qualidade vocal (ibidem). Ela acredita que é um trabalho de montagem e que somado a ele, “os cantores devem ouvir os outros cantores e se ajustar ao naipe e ao coro como um todo” (ibidem) Acredito que a partir desse relato que podemos compreender o significado de um grupo coral que soe como um “bloco sonoro”.

A professora 3 diz que “o domínio da técnica do canto *legato* somado às técnicas de ajustes de dinâmicas, de linhas melódicas, de equalização e domínio de registros vocais, contribuam para a otimização do resultado de homogeneização e de equilíbrio sonoro das vozes de um grupo coral” (informação verbal, professora 3, 15 nov. 2020). Pensando nisso, Brandvik (1993) ressalta que os preparadores vocais devem estar atentos à quatro elementos principais: “a altura (afinação), a “cor sonora” de cada vogal, a potência e o volume das vozes e a precisão rítmica do todo”. Dentro desses quatro elementos estão inseridas justamente as técnicas citadas pela professora 3, que valoriza esse processo e consistentemente utiliza essas técnicas na sua prática para alcançar o resultado sonoro desejado com os coros que trabalha.

A fala do professor 1 se assemelha à fala da professora 2. Ele é a favor de trabalhar a técnica de forma que todo mundo cante “para frente”, sem pedir para algum cantor “recolher seu som”. Na sua opinião, depois que a voz dos cantores está vindo para fora, “grande e com harmônicos” é que o som está equilibrado para que se possa trabalhar dinâmicas. Na sua prática, ele afirma que não funciona para um coro utilizar a dinâmica como recurso para trabalhar a homogeneidade. Em concordância com isso, Fernandes (2009, p. 291) acredita que uma mistura sonora homogênea é alcançada principalmente a partir da produção adequada e uniforme

dos sons vocálicos e também do refinamento da afinação, enquanto a questão das dinâmicas, apesar de estar intimamente ligada à busca pela homogeneidade, tem a ver com o trabalho de equilíbrio de um coro.

É notável que todos os três profissionais entrevistados reconhecem a importância da preparação vocal para uma sonoridade coral homogênea, mas que o trabalho de técnicas utilizando dinâmicas também entra nesse processo. O que difere nos discursos dos professores foi apenas a ordem que cada um deles aborda na prática cada um desses aspectos: por vezes, o trabalho de equilíbrio de dinâmicas está inserido junto com o trabalho para homogeneidade e, em outras, os ajustes de dinâmicas são deixados para depois, pois procura-se primeiramente uma preparação e têm-se um foco para que a qualidade na emissão seja igual entre todos os cantores antes que se preocupe com os volumes.

4.3.2 Ajustes do trato vocal supra-glótico

Ao questionar se o formato da boca dos cantores e os ajustes supra-glóticos devem ser similares tanto no repertório erudito quanto no popular, tive dois focos principais nas respostas dos professores: a professora 3 disse que os ajustes são similares e o que muda seria o posicionamento das vogais na boca dos cantores, enquanto, ambos os outros, disseram que o ajuste é feito de acordo com o estilo e com a tessitura que está sendo trabalhada. Sobre esse assunto, Moreira (2018, p. 103) afirma que a utilização e ajustes das estruturas supraglóticas do trato vocal são importantes para a criação de estéticas vocais diferentes, “mais especificamente pelos ajustes das partes móveis, que são estruturas de uso mais consciente por parte do cantor” (MOREIRA, 2018, p. 103). A autora ainda explica de que forma as modificações no som acontecem: “Estes resultados técnicos e estilísticos vocais diferentes, se tornam possíveis por que os ajustes no trato vocal provocam modificações no som a partir de variações entre os parciais harmônicos gerados na amplificação da voz” (MOREIRA, 2018, p. 104).

Ela também cita os meios pelos quais se consegue alterar características de ressonância e de timbre vocal:

as alterações ressonanciais e de timbre vocal, encontradas em variados estilos de canto, podem ser alcançadas por meio da movimentação da laringe, da musculatura que forma a faringe, do véu palatino, da língua, da

mandíbula, dos lábios, pela utilização das cavidades nasais, além de como esses ajustes influenciam-se entre si (MOREIRA, 2018, p. 104).

Percebi no discurso dos professores que eles foram reincidentes com a importância dos ajustes e do formato da boca dos cantores ser igual entre eles, para que o som “combine” e que o repertório seja interpretado com qualidade. Moreira explica que o formato das vogais nos lábios e sua movimentação têm influência direta na projeção vocal:

a movimentação labial, juntamente com a mandíbula, influencia na articulação, assim como também para a constituição das projeções. A movimentação dos lábios em direção horizontal auxilia para uma projeção vocal interiorizada e articulação aberta, em contrapartida, a movimentação dos lábios em movimentação vertical facilita para uma projeção pósterosuperior e articulação mais fechada ou arredondada (MOREIRA, 2018, p. 106).

Os professores citaram ainda os seguintes exemplos de ajustes que podem prejudicar o resultado sonoro da obra se desempenhados de formas distintas entre os cantores do coro: “palato tenso/palato relaxado”; “boca redonda na vertical/boca solta na horizontal”; “muito espaço/pouco espaço”.

De forma geral, compreende-se que todas as estruturas abordadas interferem no resultado vocal final do grupo, pois os ajustes realizados podem modificar o comprimento e a forma do trato vocal, o que conseqüentemente influencia na qualidade sonora e no timbre dos cantores (MOREIRA, 2018, p. 108). O conhecimento dessas possibilidades de ajustes no trato vocal por parte do professor é uma maneira de conseguir adaptar o trabalho para que o grupo consiga acessar essas modificações e chegue na sonoridade e estilística desejada mais facilmente.

4.4 REGISTRO VOCAL: TESSITURA E NOTAS DE PASSAGEM ENTRE OS REGISTROS

4.4.1 Tessitura

Analisando as respostas das entrevistas, percebi que todos os professores concordaram que o que deve ser priorizado é o registro confortável de cada um dos naipes, respeitando a tessitura e classificação vocal dos cantores, independentemente do estilo. Pensando nisso, o preparador vocal deve estar ciente

que:

Na verdade, quando um cantor passa por uma audição inicial para a que sua voz seja classificada, sua extensão vocal costuma se apresentar menor do que aquela que ele realmente tem e poderá desenvolver. Para que este desenvolvimento ocorra o cantor terá que contar com a orientação do preparador vocal para entender de que forma tal processo poderá ocorrer sem que haja danos para sua saúde vocal (FERNANDES, 2019, p. 222).

Por isso, segundo a professora 2, a importância de entender o nível vocal do nosso grupo. “À medida que o grupo vai amadurecendo vocalmente, daí a gente pode ousar com o repertório, mas ele deve ser de acordo com o grupo naquele momento” (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020).

O professor 1 explicou que a música erudita já é composta pensando na tessitura de cada naipe e que, na música popular, isso é mais flexível e pode acontecer das melodias transitarem mais entre os registros, porém, quando existe um arranjo coral, ele é feito para caber com cada linha melódica na tessitura do naipe para o qual são destinadas, respeitando os limites da voz dos cantores. A professora 3 confirmou isso dizendo que a escrita para as vozes em registros específicos “depende muito do arranjo vocal e do grupo para o qual foi composto” (informação verbal, professora 2, 15 nov. 2020). Ela também explicou que a música erudita possui uma estrutura de composição que muitas vezes pode ser mais rebuscada, pensando na cultura europeia, enquanto que, a música popular brasileira, muitas vezes, explora mais a rítmica do que o desenvolvimento melódico em suas composições. Seguindo a linha de raciocínio da professora 2, pude concluir que a exploração dos diferentes registros pode variar devido à essa diferença nos padrões de composição da estrutura de obras do canto popular e do canto lírico.

O que a professora 2 disse foi muito similar à fala dos outros professores, mas ela ressaltou também a importância de os cantores terem sua classificação vocal feita e correta para que não façam esforço para cantar fora de sua classificação. Também acrescentou na sua fala que o espaço preenchido pelo som vocal deve ter grave, médio e agudo e, que as notas de passagens devem ser sempre analisadas, pois delimitam a classificação de cada cantor. Ela destaca que:

quando o som é verdadeiro, da própria pessoa, ele é lindo e deve ser valorizado. A classificação e as possibilidades que o cantor tem dentro disso devem ser valorizados. Tem que se respeitar o corpo e o trato vocal da pessoa, pois cada pessoa é uma (informação verbal, professora 2, 10 nov.

2020)

Complementar à essa ideia, Fernandes (2009, p. 256) explica que “a fim de utilizar todo seu potencial vocal, o cantor precisa encontrar condições favoráveis para dominar o uso das cavidades de ressonância e a musculatura envolvida na produção da voz” (FERNANDES, 2009, p. 256). Segundo esse autor, a maior dificuldade que os cantores podem encontrar no processo de transição e conexão entre os registros vocais são as já comentadas notas de passagem ou “pontos de transição”. Segundo ele, “a transição da voz de peito para a mista é chamada de primeira passagem e a transição da voz mista para a de cabeça é chamada de segunda passagem” (FERNANDES, 2009, p. 256). Analisaremos o discurso dos professores sobre o trabalho de técnica para conexão dos registros vocais em seguida.

4.4.2 Notas de passagem entre os registros

Costa e Silva explicam que “as passagens que existem entre os registros são zonas de adaptação à nova configuração glótica, e, portanto, sujeitas a dificuldades de acoplamento entre a laringe e o trato vocal” (COSTA; SILVA, 1998 *apud* FERNANDES, 2009, p. 256). Devido à essa dificuldade, a tarefa do preparador vocal deve ser de orientar os cantores para desenvolver a habilidade de passar pelas notas que conectam um registro ao outro de forma que se mantenha a qualidade sonora. Os professores entrevistados em função dessa pesquisa, citaram e explicaram de que forma conduzem o coro através da técnica para que essa tarefa seja cumprida:

A professora 3 relatou que trabalha com o canto *legato glissando* em intervalos de 3^{as} maiores e menores, 4^{as}, 5^{as} e 8^{as} para equilibrar as notas de passagem dos cantores. Ela explica que “desta forma vocalizamos os sons graves, os médios, os agudos e os superagudos (ou falsete) durante o aquecimento vocal do coro” (informação verbal, professora 3, 15 nov. 2020). Ela também diz considerar importante o treino da flexibilidade das pregas vocais em seu *stretching* completo para manter o alcance das notas na extensão completa dos cantores de forma distensionada.

O professor 1 relata que, justamente pela região do falsete, o naipe dos

tenores é o mais desafiador para desenvolver essa conexão dos registros. Segundo Miller, a oclusão das pregas vocais no falsete não é a mesma da voz de cabeça e por isso, jamais devem ser confundidas (MILLER, 1986, p. 124). Embora a sua utilização seja pouco convencional no canto solista, de forma especial na ópera, o *falsetto* é bastante utilizado no âmbito da música coral para a execução de determinados repertórios, principalmente por tenores na execução de música renascentista, barroca e moderna, em passagens muito agudas que exigem suavidade da voz (FERNANDES, 2009, p. 260). Pensando na conexão dos registros, o professor 1 trabalha com as passagens começando por notas que estão um pouco antes do ponto de passagem do naípe em questão, para subir e poder passar por esse ponto ao mesmo tempo que explica os ajustes.

O que a professora 2 relatou foi similar ao que a professora 3 disse sobre trabalhar a flexibilidade das pregas vocais. No trabalho com um coro, a professora 2 trabalha por naípes fazendo exercícios que fiquem em cima da nota de passagem de algum cantor que ela percebe que a voz está quebrando naquele ponto, para aumentar a flexibilidade da musculatura até que a passagem passe para a nota seguinte e fique imperceptível em algum momento, favorecendo também outros cantores que estavam com essa dificuldade:

Se tu sabes qual a região de passagem do naípe, você começa a trabalhar o grupo visando tal pessoa e você vai em cima daquela nota, daquela região para aquela pessoa e isso vai beneficiar outras também. À medida que você vai fazendo o exercício e vai aumentando a flexibilidade da musculatura, essa passagem ela sai daí, ela sobe e talvez depois ela vá desaparecer (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020).

Dessa forma, consegue minimizar o efeito da quebra, “fazendo exercícios de flexibilidade, de agilidade, passando em cima daquela região e, se for necessário, trabalhando com *staccato* e depois *legato* para firmar o suporte naquele ponto da quebra” (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020).

Nos coros de repertório erudito, normalmente os cantores já cantam há muito tempo e já tem esse conhecimento de domínio das passagens internalizado. Mas, segundo a professora 2, o preparador vocal deve sempre analisar vocalmente as partituras, pois dependendo do repertório, pode ainda haver quebras. “E, percebendo isso, ele já deve, de antemão propor exercícios que flexibilizem a região e o som para minimizar o efeito da passagem, para que ela não seja audível”

(informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020). Costa e Silva concordam com essa ideia, “O bom cantor deve aprender a lidar com a passagem de modo a que ela se torne imperceptível, como se, ao passar de um registro para o outro, tivéssemos a impressão que fosse um registro único” (COSTA; SILVA, 1998 *apud* FERNANDES, KAYAMA, ÖSTERGREN, 2006, p. 61).

4.5 RESSONÂNCIA: HARMÔNICOS

4.5.1 Harmônicos

Quando perguntado aos professores se existe algum padrão de diferença entre o repertório lírico e o popular em relação à ressonância, a única diferença citada foi a da “articulação”, compreendida em sua relação com os harmônicos da voz. Segundo a professora 2, no canto popular, principalmente na MPB, o canto é mais intimista e o cantor articula menos, mas mesmo assim, a articulação deve ser feita de forma que se compreenda o texto que está sendo cantado. Já no canto erudito, principalmente quando de outras línguas, como por exemplo, o alemão, o cantor tem que articular muito, então a ressonância em função dessa articulação é maior (informação verbal, professora 2, 10 nov. 2020). Ela ainda explica que, se o cantor articula bem, ele “abre as caixas de ressonância, a boca, o nariz, todas as cavidades do crânio e todas as cavidades da face” (*ibidem*). Sundberg vai ao encontro do discurso da professora 2 explicando que as mudanças no som laríngeo ocorrem dependendo da configuração do trato vocal, determinada pela ação dos articuladores “ – estruturas capazes de moldar a forma do trato vocal, como lábios, língua, palato, maxilares e laringe que pode ser movimentada para cima ou para baixo variando o comprimento do trato vocal” (SUNDBERG, 1987, p. 11-12).

O professor 1 afirmou que é muito importante trabalhar a ressonância com o coro para “deixar o som mais brilhante, ter a afinação acertada, os harmônicos aparecerem mais e etc” (informação verbal, professor 1, 9 nov. 2020). Com relação a isso, Fernandes (2009, p. 226) afirma que “o trato vocal funciona como um ressoador ou um filtro que ‘molda’ o som gerado pelas pregas vocais. Se não forem submetidos à ação de ressoadores, tanto o som laríngeo quanto seus harmônicos morrerão rapidamente”. Sobre o uso do termo “som mais brilhante”, Sundberg

explica que tem a ver com o equilíbrio das ressonâncias ou “formantes”, que são de grande importância para os sons vocais, por determinarem a qualidade das vogais e contribuírem para moldar o timbre de cada cantor (SUNDBERG, 1988, p.12).

A professora 3 argumentou que a ressonância vocal do indivíduo pode ser desenvolvida independentemente do repertório escolhido como padrão e, citou a autora Anna Paula Sahdi (2014, p. 69), dizendo que “a ressonância é o aumento do efeito vocal e é no aparelho ressonador que se gera a qualidade do som e sua amplitude”.

Miller (1986, p.56) observou a partir do trabalho de Sundberg que “todas as fontes sugerem que o som bem cantado revela o brilho, o resultado de um equilíbrio desejável dos formantes” e que os cantores conseguem isso somente quando desenvolverem uma boa percepção dos seus timbres. Fernandes (2009, p. 235) complementa afirmando que, a partir disso, os cantores devem “desenvolver a abertura do canal que conecta os ressoadores, a impostação vocal eficiente e saudável e, por fim, o equilíbrio da ressonância e dos formantes da voz”.

Não pude compreender no discurso dos professores se existem possíveis ações, além das mudanças na articulação, que possam ser pensadas e desenvolvidas para alterar padrões de ressonância do coro conforme diferentes repertórios. Percebi que eles trabalham a ressonância de uma maneira mais geral, pensando na sonoridade timbrística que é própria do grupo em questão, na sua identidade. Concluo assim, que os professores utilizam prioritariamente outros mecanismos e trabalham outros aspectos como a timbragem, alteração no formato das vogais ou de ajustes supra-glóticos, trabalho de homogeneidade e de dinâmicas, modificações na articulação para alterar e definir a estética vocal de cada obra interpretada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os professores investigados priorizam o trabalho de preparação vocal de forma mais generalizada e pensando no desenvolvimento da qualidade vocal dos cantores do coro como um processo e um trabalho constante. Os dados colhidos mostram que esses professores trabalham de formas específicas e que compartilham similaridades, bem como privilegiam certos aspectos em detrimento de outros na construção de estéticas para interpretar obras de diferentes estilos.

A partir da análise das entrevistas, foi possível constatar que, na escolha de tipos de timbre para desenvolver, os professores priorizam um equilíbrio dos timbres claro ou escuro, e que buscam por um som “redondo” em um primeiro momento, para depois adaptar a sonoridade. Dessa forma, quando se trata de uma música popular, o som pode ser mais claro (ou brilhante), mas é trabalhado para que não seja estridente ou metálico e, quando a obra é lírica, se trabalha essa sonoridade conforme a época da história da arte ao qual a obra pertence, mas nunca utilizando o termo “escuro”, pois pode levar à uma má interpretação dos cantores que possivelmente tentarão fazer um som embutido. Os aspectos mais utilizados na modificação e escolha de timbres para a construção da estética de uma obra do canto coral são o uso de vogais abertas ou fechadas, exercícios com notas sustentadas de maneira que se perceba e modifique o “colorido” de cada vogal, treinar o grupo, por naipes ou não, para que todos tenham a mesma colocação, articulem o quanto for necessário e busquem os ressoadores.

Os resultados também mostram que os professores da amostra consideram a busca pela homogeneidade ou uniformidade sonora do coro como fundamental para o trabalho, e que isso tem muito a ver com a emissão vocal e com a produção vocal adequada do grupo. Eles afirmam realizar um trabalho de técnica para o grupo adquirir volume e projeção de forma que o coro soe como um “bloco sonoro”, e que isso é feito independentemente do nível técnico-musical do grupo e do repertório ser lírico ou popular. Ao mesmo tempo, o domínio da técnica do canto *legato* somado às técnicas de ajustes de dinâmicas, de linhas melódicas, de equalização e domínio de registros vocais é valorizado, assim como ajustes supra-glóticos de acordo com o estilo trabalhado, que modificam o comprimento e forma do trato vocal e tem influência direta na qualidade e homogeneidade do som.

Os depoimentos dos professores também evidenciaram que na registo vocal o registo confortável de cada um dos naipes é valorizado. Apesar desse fator depender também da composição do arranjo, podem ser feitas alterações na tonalidade para que a tessitura dos cantores seja respeitada conforme o nível de amadurecimento vocal em que se encontra. No geral, na música erudita a composição é feita já pensando na tessitura de cada naipe, enquanto na música popular isso é mais flexível e as melodias podem transitar mais entre os registros, porém, um arranjo coral deve ser feito sempre respeitando os limites das vozes dos cantores. O que auxilia os cantores pensando nessa temática é ter uma classificação vocal correta e valorizar as possibilidades dentro disso, além de serem orientados para desenvolver a habilidade de passar pelas notas que conectam um registro ao outro com qualidade e sem “quebras” no som. O que foi citado pelos professores para trabalhar isso foi o canto *legato glissando* para equilibrar essas notas, vocalizes com sons graves, médios, agudos e superagudos (ou falsete) durante o aquecimento vocal do coro, exercícios de flexibilidade, de agilidade, passando em cima daquela região e, se for necessário, trabalhando com *staccato* e depois *legato* para firmar o suporte naquele ponto.

A ressonância é um dos aspectos menos modificado na construção da estética de um arranjo coral pelos profissionais participantes da pesquisa. Um dos professores disse orientar seus grupos para que tenham sempre uma ressonância “alta”, com características mais orais e nasais, em qualquer estilo de repertório. O que foi notado é que a articulação pode ser maior no canto lírico e menor no canto popular e isso altera a ressonância. Mesmo assim, foi verificado que trabalhar a ressonância é essencial para deixar o som mais brilhante, ter a afinação acertada, e para os harmônicos aparecerem mais. Pensando nisso, exercícios de dicção e articulação são indicados pelos professores.

O cruzamento entre os dados da pesquisa e a literatura confirmam que o trabalho da estética, apesar de já estar presente na prática dos profissionais que atuam no canto coral, poderia ser mais estudado e abordado dentro das pesquisas em música e em educação musical, por trazer novas interpretações e por ser importante para fomentar a liberdade criativa dos grupos. A partir da criação e construção de estéticas para obras do canto lírico e do canto popular, têm-se uma gama de possibilidades expressivas para o repertório de um espetáculo por

exemplo, e essa diversidade favorece o coro, pois traz cores diferentes para as obras e faz do espetáculo mais interessante.

Possivelmente, a tarefa de pensar as estéticas fique principalmente nas mãos do regente, que está sempre com o grupo, mas, pensando na experiência com o instrumento que é a voz, acredito que o estudo dos preparadores vocais sobre a construção de diferentes aspectos da estética beneficia a área da educação musical e do canto coral, pela possibilidade de estabelecer relações com as características culturais que originaram os estilos musicais e também por se relacionar com a identidade e aspectos de expressividade e performáticos que estão incluídos no canto coral e que são significativos para essa prática.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, V. **Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos**. 2012. Dissertação (Mestrado Integrado em Engenharia Eletrotécnica e de Computadores) – Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Porto, 2012.

ALVES, Cristina Canhetti; ANTELMÍ, Gabriella Silveira. **Terminologia de recursos vocais e termos descritivos sob o ponto de vista de fonoaudiólogos e preparadores vocais**. 2007. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

BARDIN, Lawrence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BONIN, Jiani Adriana. **Pesquisa exploratória: reflexões em torno do papel desta prática metodológica na concretização de um projeto investigativo**. In: XXI Encontro da Compós, Juiz de Fora – MG, 2012.

BRANDVIK, Paul. Choral Tone. **Up front! Becoming the complete choral conductor**. Boston: E. C. Schirmer, p. 147-186, 1993.

CASELL, C., Symon, G. **Essential guide to qualitative methods in organizational research**. London, EN: SAGE Publications Ltd, 2003.

CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, v. 16, n. 2. Universidade do Minho. Braga, Portugal. p. 221-236, 2003.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 8. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2006.

COELHO, Helena Wöhl. **Técnica vocal para coros**. 4. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

COSTA, Henrique Olival; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. **Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica**. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo. Editora 34, 2004.

EISENHARDT, K. Building theories from case study research. **Academy of Management Review**, Ada, Ohio, v.14, n.4, p. 532-550, 1989.

FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.18, p.59-68, 2008.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. **Musica Hodie**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 51-74, 2006.

FERNANDES, Ângelo José. **O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de. **A estética vocal de cantoras paraibanas**: Marinês, Cátia de França e Elba Ramalho. João Pessoa, 2010.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sociocultural e educativo-musical. **Opus**, Goiânia, v.13, n.1, p. 75-96, jun. 2007.

GARCIA, Manuel. **Traité complet de l'art du chant**. Genève: Minkoff Editeur, 1985.

GAVA JÚNIOR, Wilson; FERREIRA, Leslie Piccolotto; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Apoio respiratório na voz cantada: perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. **Rev. CEFAC**, [s.l.], v. 12, n. 4, p. 551- 62, Jul. - Ago. 2010.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2009. 120 p. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2020.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

_____ **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

HENRIQUE, Luis L. **Acústica Musical**. [S.L.]: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Textos Org. por ZAGONEL, Bernadete; CHIAMULERA, Salette M. Porto Alegre: Movimento, 1987

LEITE, G.C.A.; ASSUMPÇÃO, R.; CAMPIOTTO, A.R.; SILVA, M.A.A. O canto nas igrejas: o estudo do uso vocal dos coralistas e não coralistas. **Dist Comun**. v. 16, n. 2, p. 229-39, 2004.

MARAFON, G.J.; RAMIRES, J.C.L.; RIBEIRO, M.A.; PESSÔA, V.L.S., comps. Sobre os autores. In: **Pesquisa qualitativa em geografia**: reflexões teórico-conceituais e aplicadas. Rio de Janeiro: EDUERJ, 540 p., 2013. ISBN 978-85-7511-443-8. <https://doi.org/10.7476/9788575114438>. Acesso em: 23 ago. 2020

MENEZES, Afonso Henrique Novaes; DUARTE, Francisco Ricardo; CARVALHO, Luis Osete Ribeiro; SOUZA, Tito Eugênio Santos. **Metodologia Científica**: teoria e aplicação na educação a distância. Petrolina: O Universidade Federal do Vale do São Francisco, 2019. Disponível em: <https://portais.univasf.edu.br/dacc/noticias/livro->

univasf/metodologia-cientifica-teoria-e-aplicacao-na-educacao-a-distancia.pdf.
Acesso em: 3 out. 2020.

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

_____. **The structure of singing**. New York: G. Schirmer, 1986.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis, SP: Vozes, 2009.

_____. **O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde**. 2. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1994

MOREIRA, Daniela da Silva. **Conceitos sobre ajustes no Trato Vocal: Fundamentos para uma análise da utilização do vocal feminino no Symphonic Metal**. DEBATES UNIRIO, n. 20, p.95-131, mai., 2018.

NETTER, Frank H. **Atlas of Human Anatomy**. Ciba Geigy Corp., Japan, p. 567-574. 1989.

OLMEDO, Mayki Fabiani. Aspectos estéticos da música segundo as leituras dos livros “estética musical” de Carl Dahlhaus, “estética musical” de Enrico Fubini e “belo musical” de Eduard Hanslick. *In*: SEFIM - Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação, 1. 2009, [s.l.]. **Anais [...]** [s.l.], 2009, p. 579-588.

PFAUSTCH, Lloyd. The choral conductor and the rehearsal. *In*: DECKER, Harold & HERFORD, Julius. **Choral conducting: a symposium**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, p. 7-68, 1988.

SAHDI, Anna Paula. **O Caminho Natural da Voz: método de canto com enfoque Terapêutico**. São Paulo: Editora Alfabeto, 2014.

SANTOS, Diogo M. A voz e a estética do canto brasileiro. *In*: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2014. **Anais [...]** São Paulo: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2014. p. 1-8.

SOUSA, J., SILVA, M., FERREIRA, L. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Rev. Soc. Bras. Fonoaudiologia**, [s.l.] v.15, p. 317-28, 2010.

SOUSA, Nadja Barbosa de; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico. Ed. por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Burburema. **Per Musi – Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, n.33, p.130-146, 2016.

SOUZA, Luciana Karine de. Pesquisa com análise qualitativa de dados: conhecendo a Análise Temática. **Arq. bras. psicol.**, Rio de Janeiro, v. 71, n. 2, p. 51-67, 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672019000200005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em

18 nov. 2020.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto.** 1 ed. 1 reimpr. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

_____. The Acoustics of the Singing Voice. In: **Scientific American**, v. 236, n. 3, 1977, p. 82-91.

_____. **The Science of the Singing Voice.** Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.

_____. Vocal tract resonance in singing. In: **National Associations of Teachers of Singing Journal.** Jacksonville: v. 44, n. 4, p.11-19, 1988.

TOLEDO, L. A.; SHIRAIISHI, G. F. Estudo de caso em pesquisas exploratórias qualitativas: um ensaio para a proposta de protocolo do estudo de caso. **Revista da FAE**, Curitiba, p. 103-119, 2009.

TOMÁS, Lia. Uma reflexão sobre a estética musical e a filosofia da música. **OuvirOUver**, [s.l.] n. 5. p. 168-173, 2009.

TUCKETT, Anthony. **Applying thematic analysis theory to practice: A researcher's experience.** Contemporary Nurse, v. 19, n. 1-2, p. 75-87, 2005. <https://doi.org/10.5172/conu.19.1-2.75>. Acesso em: 11 ago. 2020

YIN, Robert K. **Case study research: Design and methods** (4th Ed.). Thousand Oaks, CA: Sage, 2009.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** trad. Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZANELLA, Liane Carly Hermes. **Técnicas de pesquisa.** adaptação: Eleonora Milano Falcão Vieira, Marialice de Moraes. Florianópolis: Departamento de Ciências Contábeis /UFSC, 2013.

APÊNDICE A – ENTREVISTA PARA COLETA DE DADOS DA PESQUISA

- 1- Você atua como preparador vocal de coros há quantos anos?
- 2- Qual sua formação acadêmica?
- 3- Na sua prática pedagógica, existem diferenças no ensino do canto quando o repertório coral é erudito ou popular?
- 4- De que forma você constrói diferentes estéticas vocais com um grupo coral?
- 5- Você preza pela homogeneidade do som na prática coral ou ela não é necessária? Por que?
- 6- O formato da boca dos cantores e os ajustes supra-glóticos devem ser similares tanto no repertório erudito quanto no popular?
- 7- Que instruções você costuma usar?
- 8- De que forma se faz a timbragem vocal de um coro? Explique.
- 9- Alguns autores defendem que trabalhar com um coro priorizando um timbre claro ajuda a dar brilho às vozes e facilita a afinação enquanto o timbre mais escuro pode ajudar na homogeneização e trazer maior sensibilidade para o som. Existe certo ou errado com relação à essa escolha? Qual timbre (claro ou escuro) você prioriza no repertório popular? E no repertório erudito?
- 10- Qual registro vocal é priorizado no canto coral erudito? No canto popular isso muda? Indique repertório.
- 11- Existe algum padrão de diferença entre o repertório lírico e o popular em relação à ressonância? Exemplifique.
- 12- Em grupos corais com repertório erudito como você trabalha com os cantores o domínio dos registros e das passagens de forma que se mantenha a qualidade e, que não haja quebras na igualdade do som? Existem diferenças conforme o repertório? Indique repertório.
- 13- A busca pela igualdade sonora de um grupo coral tem mais a ver com homogeneização de vozes ou com técnicas de ajustes de dinâmicas e a hierarquia das linhas melódicas? De que forma você trabalha isso no canto erudito? E no popular?

**APÊNDICE B – MODELO DE TERMO DE CONSENTIMENTO ENTREGUE AOS
ENTREVISTADOS**



ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Consentimento

Após ter sido devidamente informado(a) de todos os aspectos da pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, concordo em participar na referida pesquisa e a participar da entrevista proposta.

Assinatura do participante:

Atesto que expliquei a natureza e o objetivo do estudo, bem como os possíveis riscos e benefícios deste junto ao participante. Penso que todas as informações necessárias lhes foram fornecidas em uma linguagem adequada e compreensível, e que o participante compreendeu do que a pesquisa se trata. Por fim, me comprometo a garantir integridade do conteúdo e anonimato do autor.

Endereços para contato:

E-mail:

Fone:

Pesquisador responsável:

Nome legível:

Assinatura:

**APÊNDICE C – MODELO DE TERMO DE CONFIDENCIALIDADE ENTREGUE
AOS ENTREVISTADOS**



ÁREA DE ARTES E ARQUITETURA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Termo de Confidencialidade

Eu, _____, _____, portadora da carteira de identidade n.º _____, expedida pelo _____, e do CPF n.º _____, residente e domiciliado na _____, número ____, bairro _____, _____, _____, assumo o compromisso de manter confidencialidade e sigilo sobre todas as informações adquiridas através do depoimento concedido gratuitamente pelo(a) entrevistado(a) como subsídio à construção de meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado _____, sob a orientação de _____.

A vigência da obrigação de confidencialidade e sigilo, assumida pela minha pessoa, por meio deste termo, só poderá ser quebrada mediante autorização por escrito, concedida à minha pessoa.

Assinatura

Caxias do Sul, XX de XXXX de 2020