

# **A técnica vocal e sua relação com o repertório coral: um levantamento do período de 2010 a 2020 e sugestões de exercícios vocais**

Maicon Pereira Jacinto  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista  
maicon.pereira@unesp.br

Paulo Celso Moura  
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista  
paulo.c.moura@unesp.br

Resumo: Esta pesquisa trata da relação entre técnica vocal e repertório coral. Neste trabalho objetiva-se discutir como a técnica vocal se constitui num caminho que viabilize a execução de repertório de música brasileira para coro. Para isso, foi realizado um levantamento bibliográfico acerca do tema, teses e dissertações no Portal da CAPES, no período de 2010 a 2020, bem como revistas e periódicos científicos na área de música, com o intuito de encontrar estudos que tratassem a respeito do assunto, além de mapear como num estado da arte a produção acerca da temática na área. A partir de uma amostra de repertório, foi delineado e sugerido algumas estratégias e procedimentos vocais julgados necessários para a execução de cada peça.

Palavras-chave: Técnica vocal, Repertório coral, Estratégias e Procedimentos vocais.

**Title: The vocal technique and its relationship with the choral repertoire: a survey of the period from 2010 to 2020 and suggestions for vocal exercises.**

Abstract: This research deals with the relationship between vocal technique and choral repertoire. The objective of this work is to discuss how the vocal technique constitutes a path that enables the execution of Brazilian music repertoire for choir. For this, a bibliographic survey was carried out on the topic, theses and dissertations on the CAPES Portal, from 2010 to 2020, as well as scientific journals and periodicals in the area of music, in order to find studies that dealt with the subject, in addition to mapping the production on the subject in the area as a state of the art. From a sample of repertoire, some strategies and vocal procedures evaluated for a performance of each piece were outlined and suggested.

Keywords: Vocal technique, Choral repertoire, Vocal strategies and procedures.

## **Introdução**

O trabalho está inserido no universo dos coros amadores - no Brasil, a grande maioria dos corais é constituída por grupos de amadores e diletantes - geralmente com pouco ou nenhum conhecimento teórico musical e também com nível técnico pequeno - tomando esse preâmbulo geral, escolhemos o contexto desse modelo de coro para desenvolver esta pesquisa.

Este estudo é uma continuação e desdobramento da pesquisa trienal (2015-2017), intitulada “*Coro adulto amador: A relevância do desenvolvimento vocal no resultado musical*” concebido pelo Prof. Dr. Fábio Miguel (in memoriam), na qual buscou-se compreender como

dois momentos do ensaio coral – aquecimento vocal e técnica vocal – podem ser relevantes para o desenvolvimento musical e vocal do coralista com foco no resultado musical.

Tendo em vista que o presente trabalho irá abarcar as etapas do processo de aquecimento vocal, bem como estratégias e procedimentos para o trabalho técnico vocal no contexto coral amador com adultos, pode-se defender a importância e necessidade desta pesquisa para o meio coral brasileiro, uma vez que a maior parte dos grupos corais do país está inserido nessa realidade e possuem certa carência de material destinado especificamente a eles, sobretudo material que aborda o repertório coral brasileiro.

O presente estudo tem como objetivo relacionar técnica vocal e repertório, a partir da aplicação de procedimentos e estratégias vocais pesquisados na literatura, e que serão aplicadas numa amostra de repertório de música brasileira. A amostra foi selecionada intencionalmente na medida em que as peças que a compõem se relacionam, de acordo com certas características estabelecidas no plano e nas hipóteses formuladas pelo pesquisador para o trabalho (RICHARDSON, 1999, p. 161). A técnica vocal será tomada, neste estudo, como um conjunto de estratégias e procedimentos para proporcionar aos coralistas o desenvolvimento de suas habilidades musicais e vocais necessárias para execução do repertório (MIGUEL, 2016, p. 87).

Num levantamento prévio, encontrou-se em língua portuguesa, as seguintes pesquisas que tratam de questões que relacionam técnica vocal com o repertório nacional: a tese de FERNANDES (2009) e as dissertações de SILVA-HAUCK (2012) e SILVA, Luís (2017). Todavia, é comum encontrar, na literatura para coros em outras línguas, a abordagem da relação do repertório e técnica vocal em obras eruditas norte-americanas ou europeias, como por exemplos os trabalhos de autores como: EHMANN e HASEMANN (1981); DEMOREST (2001), FENTON (2002), STEGMAN (2003), JORDAN (2005), EMMONS (2006), SMITH (2006), GARNET (2009), BRINSON e DEMOREST (2014). Contudo, é sabido que as soluções vocais propostas por tais autores nem sempre se adequam às especificidades (rítmicas, melódicas, de textura, idioma, de estilo e sonoridade) encontradas no repertório de música brasileira; por isso se faz necessário refletir como adequar/adaptar/criar procedimentos e estratégias vocais que possam ser desenvolvidas e aplicadas, sobretudo no contexto de coro amador, visando a execução do repertório coral brasileiro.

Para a realização deste estudo partiu-se da premissa que a revisão bibliográfica “tem a função de localizar a sua proposta de pesquisa no campo da produção da área” (PENNA, 2015, p. 71); sendo assim, foi realizado um levantamento bibliográfico do período de 2010 a 2020

nos seguintes repositórios: Anais: da ABEM, das Semanas de Educação Musical da Unesp, do SIMPOM; Portal da Capes; Revistas: da ABEM, Música em Perspectiva, Música Hodie, Opus, Ouvirouver, Per Musi, Vórtex.

A partir desse levantamento, então foi proposto uma sistemática de aplicação junto a obras que representam repertórios presentes na música coral brasileira, com especificidades e características que podem ser encontradas em uma grande quantidade de peças corais brasileiras. As obras selecionadas foram: Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola) de Gilberto Mendes e Suíte Nordestina de Ronaldo Miranda.

Tais peças apresentam, como já comentado, elementos musicais que trazem dificuldades técnicas vocais - questões que se fazem presentes em uma gama considerável de outras obras; ou seja, as abordagens propostas neste estudo poderão ser espelhadas e utilizadas com outras peças do repertório coral brasileiro que contenham características iguais ou semelhantes às obras selecionadas.

No levantamento realizado foram encontrados 31 trabalhos com temáticas relacionadas ao foco de estudo desta pesquisa, porém apenas 13 trabalhos foram selecionados para adentrar as referências por apresentarem reflexões e dados diretamente ligados ao nosso objeto de estudo, a relação da técnica vocal com o repertório coral. As palavras-chave utilizadas para a busca foram: música vocal - repertório coral - técnica vocal - canto coral - preparação vocal - aquecimento vocal.

A partir dos trabalhos levantados e selecionados em conjunto com a bibliografia especializada, foi organizado propostas de exercícios a partir de duas peças que abordam uma grande variedade e amplitude de questões vocais: Suíte Nordestina de Ronaldo Miranda e Motet em Ré menor (Beba Coca Cola) de Gilberto Mendes.

## **Discussão**

### **Técnica vocal e o repertório coral brasileiro: o papel fundamental do regente**

A partir do levantamento realizado foram encontradas reflexões acerca de assuntos relacionados a esta pesquisa, tais como o papel fundamental do regente na construção dos critérios a serem considerados no momento de seleção do repertório, a importância de propor abordagens de técnica vocal partindo das obras e sugestões de exercícios vocais que abarque possíveis dificuldades técnicas que podem ser encontradas no repertório coral.

É evidente que antes de propor qualquer exercício técnico vocal baseado em um repertório, esse repertório deve ser selecionado; na maioria das situações quem escolhe e/ou aprova as peças a serem estudadas por um grupo é o regente, dando a ele mais uma função essencial dentro do coro. Segundo Prueter (2010, p. 22) a escolha do repertório, assim como o estudo e análise da obra, pode ser considerado a fundação que sustenta as escolhas do regente durante a preparação do ensaio. Nessa direção, Carvalho aponta que “todo o trabalho do regente está fundamentado neste momento mais íntimo e pessoal em que ele se dedica ao estudo da partitura [...] e que as técnicas de ensaio utilizadas pelo regente devem ser aplicadas em função das músicas estudadas” (CARVALO, 1999, p. 55 *apud* PRUETER, 2010, p. 22).

Contudo, se faz necessário que o regente estabeleça critérios para auxiliar o processo de escolha do repertório; Martinez apresenta uma série de fatores que devem ser levados em consideração sobre a escolha adequada de repertório: o tamanho do coro, a que se destina e quais as características do coro, capacidade técnica do grupo, capacidade técnica e musical do regente, ocasião da apresentação, se serão utilizados arranjos ou obras originais e se há ou não algum acompanhamento, entre outros (MARTINEZ, 2000, p. 41 *apud* PRUETER, 2010, p. 42), (ALMEIDA, 2012, p. 164). O que demonstra que a tarefa de seleção do repertório de um coro é uma ação que demanda estudo e conhecimentos a respeito das singularidades do grupo. “Baseado nesta seleção previamente elaborada, o regente poderá organizar as estratégias musicais necessárias para o coro amador potencializar a absorção e aprendizado dos elementos técnicos e estilísticos esperados na execução pública” (CASTIGLIONI, 2017, p.59).

Após a escolha do repertório o regente precisa avaliar como mensurar as dificuldades técnicas, localizá-las e identificá-las: trata-se de um problema rítmico? De emissão vocal em um registro agudo? De dicção imprecisa? De intervalo? É uma dificuldade de um naipe ou do coro? Essas e muitas outras questões só poderão ser respondidas a partir do estudo da obra, do planejamento de ensaio e no decorrer do processo de preparação do repertório.

Zander afirma que a análise da partitura é fundamental para o sucesso da performance, em que após a análise, procurar resolver as partes tecnicamente difíceis, tomar consciência do que consiste a dificuldade e resolvê-la racionalmente, sem complicar é um caminho prudente a seguir. O autor defende que um ótimo recurso para vencer as partes problemáticas é fazer pequenos exercícios que tenham por base as referidas dificuldades que se apresentarão no ensaio, podendo os exercícios serem improvisados, mas baseados na problemática da estrutura da linha melódica (ZANDER, 2003, p. 227 *apud* PRUETER, 2010, p. 47 - 48).

O planejamento de ensaio deve preparar o regente, a ponto deste saber se alguma dificuldade pode aparecer durante o ensaio, mas principalmente, o motivo que faz com que o trecho seja de aprendizagem complicada; sabendo a razão, torna-se mais simples e prático estabelecer uma maneira de resolver o problema, caso ele apareça (PRUETER, 2010, p. 31 - 32). Castiglioni (2017, p. 50) também defende que para haver resultados consideráveis na construção da identidade sonora coletiva e alcançar satisfatório alargamento da qualidade artística, aconselha-se ao regente elaborar planejamentos de ensaios detalhados, profundos, repletos de possibilidades que favoreçam o crescimento musical do grupo, pretenda direcioná-lo a alcançar uma sólida identidade vocal, permeando o estudo amplo de elementos técnicos do canto, sem deixar de aplicá-los na prática vocal do coro e ensaio do repertório, mostrando a importância do regente organizar as etapas de trabalho antecipadamente.

Kerr e Breim, Gayotto e Borges defendem que cabe ao regente identificar as capacidades musicais de cada cantor, efetivando o aprimoramento do exercício musical para o canto e observando os recursos primários e secundários da voz - em que o primeiro é composto pela respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação; e o segundo diz respeito à projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração e pausa (KERR e BREIM 1989, p. 31; GAYOTTO e BORGES 2007, p. 2 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285).

Trazendo para o contexto de peças dos séculos XX e XXI, a habilidade de manipular indicações de diferentes “cores sonoras” (variando do claro ao escuro, do leve ao encorpado, do som sem vibrato ao som com muito vibrato), buscar por uma afinação refinada que possa atender às exigências melódicas e harmônicas das obras e, orientar o coro no desenvolvimento de habilidades técnico-vocais não tradicionais é crucial para a execução de inúmeras obras deste repertório, porém para se alcançar certo nível técnico e artístico na performance de obras desse período, é preciso que o regente faça a análise da partitura juntamente com seus cantores e treine com eles, dando ênfase nas pequenas seções que exigem sonoridades determinadas pelo compositor, principalmente as menos usuais e as mais difíceis, a fim de se conseguir certo conforto em sua execução antes de realizar a obra; esse trabalho poderá adiantar muito o processo num todo, uma vez que o cantor vai desenvolvendo novas habilidades técnicas de forma gradual e sólida (FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 97, 111).

Todavia deve-se lembrar que existem regentes que não planejam seus ensaios, não aplicam técnica vocal no repertório e consideram esse momento descartável e sem importância,

tendendo a utilizar inúmeros vocalizes aleatórios acreditando que conseguirão bons resultados através deste trabalho (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 40). Outros, segundo Fernandes, possuem pouca ou nenhuma experiência em canto se sentindo desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com tais questões, fazendo com que a técnica vocal se limite a exercícios de aquecimento que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal em longo prazo. Há ainda, regentes que buscam uma sonoridade única, por acreditar que os vários estilos devem se adequar a tal sonoridade, executam todas as obras do repertório com o mesmo som que, normalmente, é uma marca do coro e de seu regente e não deve mudar nunca (FERNANDES, 2009, p. 199-200 *apud* CLEMENTE, 2014, p. 82).

### **Do repertório para elaboração dos exercícios vocais**

Alguns autores defendem o quão essencial e produtivo é, para o coro, ter contato com exercícios técnicos vocais elaborados a partir do repertório; sabe-se que, habitualmente, a técnica vocal está localizada no início dos ensaios dos grupos corais como uma forma de aquecer o coro para o ensaio como um todo. Contudo, Figueiredo e Silatien concordam que a técnica vocal deve estar relacionada com o fazer musical, com o repertório e deve acontecer durante todo o ensaio e não somente durante o momento de aquecimento, desta forma, a técnica vocal pode ser compreendida como um meio de fazer o instrumento vocal soar, como também pode ser aproveitada para lembrar e enfatizar elementos já trabalhados pelo grupo em repertórios específicos; o período de vocalização é uma oportunidade para o desenvolvimento vocal, e não apenas para aquecimento, pois em muitos grupos o regente é o único professor de canto que os cantores terão em suas vidas (FIGUEIREDO, 1990, p. 77; SILATIEN, 1999, p. 91 *apud* PRUETER, 2010, p. 56).

Figueiredo (1990) acredita que a união da técnica vocal com o repertório estabelece uma efetiva ligação com a necessidade e dificuldades que o cantor demanda para aquele repertório, evitando o grande distanciamento que existe entre a técnica e as obras, além de evitar mecanizações desnecessárias. Hauck-Silva e Figueiredo destacam que criar exercícios com integração do repertório ou das dificuldades apresentadas pelo coro, isto é, trechos ou temas que são entendidos como desafiadores, se faz fundamental para que alcançar bons resultados, não só em determinada música do repertório, mas no ensaio como um todo (HAUCK-SILVA, 2012; FIGUEIREDO, 1990, p. 75 *apud* SILVA, 2017, p. 37 e 110-111). Sob esse ponto de vista, o repertório pode se tornar o ponto de partida de todo o trabalho coral, em que se faz necessário refletir quais são os aspectos musicais presentes dentro das peças selecionadas e

planejar os objetivos e metodologia para que estes aspectos sejam desenvolvidos, tais como as habilidades técnicas assim como capacidades musicais dos cantores, fazendo com que o repertório do coral seja a base para todas as decisões envolvidas no processo de ensaio (PRUETER, 2010, p. 40 e 47).

23

Em Behlau e Rehder (2009), para o aquecimento fazer uso da voz cantada deve ser incorporado a elementos especificamente musicais, como dinâmicas e alturas, e também voltados ao repertório que será interpretado, tendo-se a consciência de que “a extensão de frequências no canto coral é ampla, ao redor de duas oitavas” (BEHLAU; REHDER, 2009, p.7) e exigindo-se um aquecimento que seja direcionado para este fim.

Fernandes (2009) realizou uma pesquisa sobre técnica vocal e práticas interpretativas dentro de um amplo contexto histórico e estilístico, que compreende desde o período da renascença até os dias atuais. Este autor ressalta que cada período histórico requer uma sonoridade específica exigindo assim uma técnica vocal apropriada para cada um deles. (FERNANDES, 2009 *apud* CLEMENTE e FIGUEIREDO, 2014, p. 5). Em algumas situações, deseja-se trabalhar vocalmente aspectos do repertório que está sendo realizado ou dificuldades específicas do coro, para os quais não se encontra um exercício pronto. Nesses casos, o regente ou preparador vocal pode inventar um exercício que atenda a essas necessidades, o que é uma prática incentivada por autores como Ehmann e Hasemann (1982) e Demorest (1993).

É prudente que quando o regente encontrar possíveis dificuldades do repertório, estas devem ser alertadas antecipadamente ao ensaio da peça; abordadas e corrigidas nas realizações práticas de vocalizes, fazendo com que o coro entre em contato com os trechos difíceis – e os solucione - antes da execução musical. E também para que os momentos que antecedem o dia do concerto sejam eficazes, recomenda-se aquecer as vozes através de vocalizes e trechos extraídos do repertório (CASTIGLIONI, 2017, p. 47; 60).

### **A importância da técnica vocal aplicada ao repertório**

Segundo Gaborim-Moreira (2015), a preparação vocal conduz as vozes dos cantores de um coro para um destino em comum, pode-se entender que a preparação vocal não é uma finalidade, mas um mecanismo que auxilia o grupo chegar em um melhor resultado; assim, a autora define a preparação vocal como sendo a prática de exercícios fisiológicos com fins especificamente musicais - afinação, fraseado, dinâmica, agógica - associados às qualidades vocais tais como apoio, ataque, sustentação, articulação, ressonância, projeção. Gaborim-Moreira defende que a preparação vocal também pode incorporar elementos musicais

encontrados no repertório - saltos, escalas, arpejos, ritmos mais complexos, notas mais longas - com exercícios direcionados, o que pode facilitar a execução de uma peça ou trecho musical (GABORIM-MOREIRA, 2015 *apud* SILVA, 2017, p.35).

Considerando que “as propostas entre a técnica vocal e o repertório precisam ser constantes e precisamente objetivadas (COELHO, 1994, p.17), e que “a presença de uma boa técnica vocal, condizente com o repertório e necessidades dos coralistas e do regente, influencia diretamente na qualidade vocal e no resultado sonoro do coro” (PRUETER, 2010, p. 52); podemos afirmar que a técnica vocal precisa estar diretamente ligada ao repertório, uma vez que a técnica somente pela sua execução, se não aplicada ao repertório, pode se tornar ineficaz; a técnica vocal não deve ser entendida apenas como um momento que acontece no início dos ensaios e que tem como intuito somente aquecer a voz ou concentrar os cantores para uma nova atividade, ela deve se relacionar com as peças que estão sendo estudadas, servindo não apenas como aquecimento vocal mas principalmente como caminho viabilizador para execução do repertório.

A questão de aproveitar o momento do aquecimento e da técnica vocal para resolver dificuldades contidas no repertório, é um procedimento ressaltado por Oliveira, dizendo que durante o aquecimento, “os elementos e passagens que serão encontrados durante a preparação do repertório também são tratados previamente” (OLIVEIRA, 2011, p. 49); de maneira que os exercícios técnicos realizados durante o aquecimento também devem estar presentes na etapa de ensaio do repertório. “Aquecimento, técnica vocal e ensaio de repertório devem ser atividades integradas e complementares” (CLEMENTE, 2014, p. 88).

Para Figueiredo o regente não deve desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico, melódico, harmônico, textual ou outros; não se trata de resolver apenas pontos problemáticos de uma determinada obra, é preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro (FIGUEIREDO, 2006, p. 17-18 *apud* PRUETER, 2010, p. 26). Nesta direção, Mabry nos diz que:

à medida em que o cantor se acostuma às exigências vocais individuais de “cor sonora”, ele desenvolverá mais facilmente a mudança de uma “cor sonora” para outra, já que exigências desse tipo são provavelmente encontrados em outras peças do período, uma vez que a impostação vocal, a forma vocálica, o timbre, e a intensidade tenham sido decididas para um determinado som ou seção de uma obra, a coloração pode então ser ensaiada repetidamente até que seja apreendida, capacitando o cantor a usá-la sempre que tiver vontade. Quando essa coloração se

torna parte da “paleta de cores” do cantor, ela pode ser facilmente transferida para outras obras (MABRY, 2002, p. 42-43 *apud* FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 98).

25 A técnica vocal é um meio de se conseguir determinadas sonoridades para um determinado repertório, além de abarcar estratégias específicas de ensino que diminuem problemas musicais relativos à harmonia, a afinação, ao ritmo, à dicção; vocalises que apresentam fragmentos do repertório antecipam dificuldades e propõem soluções; como por exemplo, problemas rítmicos que podem ser percutidos no corpo, de uma forma que os cantores consigam assimilar e transferir essa experiência para a peça a ser realizada (ALMEIDA, 2016, p. 26); ou a afinação de acordes maiores com sétima, as execuções dessas passagens podem ser discutidas e praticadas, de forma que, quando se depararem com essas dificuldades na música, o vocabulário e os métodos para solucioná-las já serão conhecidos (SILATIEN, 1999, p. 91).

Pensando na preparação de obras modernas e contemporâneas de estilos diferentes, os cantores precisam desenvolver uma flexibilidade vocal eficiente que os tornem capazes de fazer rápidas modificações na voz, onde em uma única obra, pode aparecer inúmeros procedimentos composicionais não habituais que podem exigir uma maior ênfase, uma vez que os sons vocais incorporados à música podem ser o próprio cerne da peça como um todo; com novas possibilidades, a técnica vocal foi por muitas vezes, o impulso para as composições, fazendo com que a incorporação dos efeitos vocais se tornassem uma expansão das resultantes sonoras que o compositor esperava do cantor solo e do cantor coral. Enquanto a primeira preocupação do regente coral pode ser a fluência das linhas musicais, certos eventos harmônicos podem se revelar importantes e desafiadores, resultando uma justificável preocupação com a condução harmônica, em que poderá ser necessário uma rápida modificação da sonoridade pelo coro (FERNANDES; KAYAMA, 2011, p. 102; 107).

Todavia, é importante ressaltar que “o ato de fazer música deve ser apontado como prioridade, abordando-se a técnica como o meio para se atingirem objetivos musicais” (CHUEKE, 2006, p. 216); ou seja, mesmo a execução dos vocalizes podem se tornar uma experiência musical significativa, principalmente quando o coro entende o significado e intenção do exercício proposto, pois “a contextualização dos vocalizes dentro do repertório e sua execução de forma musical pode colaborar efetivamente para um melhor aprendizado do coro” (PRUETER, 2010, p. 57).

### **Possíveis causas de algumas dificuldades e sugestões de abordagens**

A preparação vocal no contexto do canto coral também foi um assunto discutido por Hauck-Silva (2012), que dirigiu seu olhar para corais comunitários especificamente; a autora propõe uma metodologia de preparação vocal que inclui exercícios de postura, respiração e apoio, ressonância, pronúncia, ritmo, registros vocais, extensão, escuta harmônica e exercícios criados para resolver dificuldades contidas no repertório do grupo (HAUCK-SILVA, 2012 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014, p. 5 - 6).

Como apresentado no subtópico anterior, Rocha também traz uma importante colaboração ao citar a execução de vocalizes aplicada ao repertório, afirmando que será perspicaz da parte do regente localizar, nas obras, os trechos mais difíceis, que podem conter desafios relacionados a colocação das vogais e consoantes em determinada altura, saltos intervalares, as coloraturas, articulações e ataques. Rocha instrui que isolando os motivos escolhidos, ou mesmo uma passagem inteira, pode-se transformá-los em vocalizes modulantes, começando em região mais grave e terminando numa mais aguda que a original dos motivos, bem como, se for o caso, modificando-se o fonema e o ritmo do motivo (ROCHA, 2004, p. 162 *apud* PRUETER, 2010, p. 56)

Algumas dificuldades musicais podem estar diretamente ligadas a aspectos de técnica vocal, como por exemplo problemas rítmicos, observados por Fernandes, Kayama, Östergren (2001, p. 72), em que “os problemas rítmicos podem estar relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados” (PRUETER, 2010, p. 35).

Embora o canto coral possa ser tradicionalmente executado a várias vozes, Oakley sustenta que “trechos em uníssono propiciam as melhores oportunidades para o coro desenvolver um senso unificado de precisão enquanto ao tom” (OAKLEY, 1999, p. 119 *apud* PRUETER, 2010, p. 36). Contudo, uma abordagem proposta por Silatien de se aproveitar o tempo ao se trabalhar com várias vozes simultaneamente aponta que “quando tiver que insistir no trabalho com algumas notas, tente sempre ensaiar pelo menos duas vozes ao mesmo tempo para que o contexto harmônico seja estabelecido” (SILATIEN, 1999, p. 93 *apud* PRUETER, 2010, p. 37).

Oakley também ressalta que “coros são frequentemente acusados de cantar uma longa série de sílabas sem variação tônica. O resultado é uma frase musical “martelada” em que falta clareza de entendimento e que é destituída de qualquer musicalidade”. Desta forma, cabe ao

regente identificar possíveis pontos de apoio nas palavras, ou até mesmo palavras de apoio dentro das frases, para que a forma cantada apresente as mesmas variações de entonação como quando falamos o texto normalmente, esta dificuldade um tanto comum nos grupos, pode ser trabalhada com propostas de exercícios técnicos vocais, em momentos pré ensaio da peça com intuito de preparação e durante o estudo da obra, para frisar a sonoridade almejada (OAKLEY, 1999, p. 123 *apud* PRUETER, 2010, p. 48).

No trabalho de Hauck-Silva é relatado uma dificuldade apresentada pelo grupo estudado, problema muito corriqueiro em coros amadores: afinar o intervalo de Terça em escalas maiores descendentes, pois costuma soar em uma afinação baixa. Na tentativa de ajudar a solucionar este problema, a autora comenta que foi criado um exercício vocal que explorasse a repetição do intervalo de terça da escala, com o objetivo de que o coro a ouvisse melhor e tivesse a chance de se corrigir na repetição da nota. É proposto que se realize o exercício em andamento confortável, atentando para a afinação da Terça e sugerindo ao coro que a nota repetida seja cantada de forma leve e sem esforço; para auxiliar na execução recomenda-se ainda, realizar um gesto ascendente, procurando induzir a manutenção do apoio durante a repetição (HAUCK-SILVA, 2012, p. 150).

Outra tática recomendada por Clemente diz respeito a dificuldades harmônicas apresentadas pelo coro, em que ela sugere a construção de exercícios a quatro vozes com sequência harmônica idêntica a da peça do repertório em que o grupo apresentou problemas; podendo ser também abordado no mesmo exercício outra dificuldade: a permanência em notas longas que exigem respiração coral, em que os cantores respiram alternadamente durante a execução de uma frase musical; ou seja, esta última dificuldade foi abordada no exercício ainda dentro da mesma harmonia do anterior, com a tarefa de que o grupo mantenha a afinação durante toda a execução do acorde (CLEMENTE, 2014, p. 88).

Vieira (2015), expõe várias dificuldades que foram se apresentando na preparação da peça estudada em sua pesquisa, e propõe abordagens específicas para cada um dos problemas, tais como vocalises que explore as linhas melódicas dificultosas, separação das vozes e ensaio individual adicionando as vozes nos exercícios harmônicos que na maioria das vezes está em um andamento lento e com ritmo alterado em comparação a obra, de forma que os cantores acostumem com a sonoridade e resultante sonora do trecho musical.

No que diz respeito ao repertório coral de música popular brasileira, Luccato expõe propostas contidas no método de canto popular de Marcos Leite, em que “os vocalises antecedem as canções como preparação para as mesmas, com melodia cifrada, sugestão de

fonemas e piano escrito para acompanhamento” (LUCCATO, 2014, p. 57). Segundo Leite (1998), os vocalises servem como ferramenta para que o estudante de canto se relacione diretamente com a música brasileira (LEITE, 1998 *apud* LUCCATO, 2014, p. 58); sendo que os vocalises propõe o entendimento do som com o aprendizado e conscientização dos intervalos musicais, com detalhes e sutilezas da linguagem musical, no que diz respeito a rítmica e acentuação, proporcionando ferramentas para que o aluno se relacione com a música brasileira (LUCCATO, 2014, p. 66).

Neste método, Leite escreveu vocalises abordando a ideia rítmica e melódica da peça correspondente, em que a música do vocalise é sugerida com intenção e interpretação de cada um dos exercícios, com conteúdo afetivo e não deve ser considerada como uma simples ginástica muscular; ou seja, é proposto uma orientação ao cantor para que ele realize com mais expressividade a composição musical que dá sequência ao trabalho, o que faz com que os vocalises tenham como foco o estudo que prepara as canções em seus aspectos expressivos e técnicos (LUCCATO, 2014, p. 67). A pesquisa de Luccato nos mostra que não só o repertório de música coral “erudita” pode ser abordado com propostas de exercícios vocais derivados dele mesmo, mas inclusive o repertório de música coral popular também pode ser estudado com tal metodologia, o que aumenta a eficácia dessa abordagem uma vez que, uma gama maior de estilos musicais pode ser abarcada.

### **O movimento corporal nos exercícios vocais**

Quando se discute a respeito de exercícios técnicos vocais, é comum ter um pensamento em que tais propostas terão como foco, exclusivamente a atividade vocal, porém podemos afirmar que quando o movimento corporal é inserido nos exercícios vocais, resultados consideráveis podem surgir. Leck e Stenson defendem que “a movimentação com as mãos, associada à prática de canto, torna a compreensão e a execução dos sons mais eficaz, além de propiciar significativamente a integração entre os participantes do grupo, melhorar a percepção e exercitar a atenção” (LECK e STENSON, 2012: DVD, 9’ *apud* MARTINS; SANTOS, 2016, p. 284). A teoria de Dalcroze é uma forte aliada para a percepção e compreensão musical; ela defende que o indivíduo pode utilizar a movimentação corpórea para representar os parâmetros musicais, Santos afirma “a consciência corporal resulta numa melhor concepção e exteriorização dos conceitos aprendidos” (SANTOS, 1986; 2001, p. 19 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285 e 286).

Contudo, como Dinville (1993, p. 36) comenta: é através de movimentos precisos que o cantor terá uma técnica vocal apropriada, pois ao fazer uso desses recursos, o cantor terá percepção das sensações coordenando a musculatura, obtendo como resultado a qualidade vocal simultaneamente ligada aos parâmetros musicais: altura, intensidade, timbre, homogeneidade e afinação; ou seja “a base para uma técnica vocal refinada se dá no feedback do estudo bem dirigido e na experimentação das diferentes sensações da atividade muscular da produção vocal” (DINVILLE, 1993, p. 36). Com isto, o cantor também aprenderá a dominar a tonicidade e a agilidade dos músculos vocais tendo influência na qualidade da emissão, adquirindo uma homogeneidade vocal que, por sua vez, se dá no corpo (DINVILLE, 1993, p. 36 *apud* MARTINS e SANTOS, 2016, p. 285; 295).

### **Das peças escolhidas e sugestões de exercícios vocais**

A partir dos trabalhos levantados e selecionados, foram organizadas propostas de exercícios baseadas em duas peças escolhidas, definidas com o critério de que as obras abordassem uma grande variedade e amplitude de questões vocais que podem estar presentes nos repertórios brasileiros. *Suíte Nordestina*, de Ronaldo Miranda, é uma obra muito conhecida e interpretada por corais de todo o Brasil, e foi escolhida porque apresenta elementos ligados ao universo harmônico tonal e modal, além de outras relacionadas à articulação e emissão. Já o *Motet em Ré Menor* de Gilberto Mendes é uma obra de referência de repertórios que abordam outro conjunto de questões, estas voltadas à ampliação das possibilidades de expressão vocal dos intérpretes, por meio das técnicas vocais estendidas<sup>1</sup>.

As propostas sugeridas são alguns dos possíveis exercícios vocais construídos com base no repertório abordado, obviamente muitas outras abordagens podem ser criadas; o intuito desta seção do trabalho é despertar o interesse de regentes e preparadores vocais, pela busca de construir exercícios técnicos aos seus grupos, inspirados no repertório.

### ***Suíte Nordestina* de Ronaldo Miranda**

A peça finalizada em 1982 para um concurso de obras corais com temas folclóricos brasileiros, é dividida em 4 movimentos, cada um apresentando temas folclóricos da região Nordeste do Brasil; segundo o compositor em entrevista ao programa Notas Contemporâneas

---

<sup>1</sup> [...] as técnicas estendidas envolvem a utilização de recursos instrumentais e vocais incomuns em um contexto histórico, estético e cultural [...] a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

3ª parte (2012), tais temas foram escolhidos por Miranda do arquivo de música folclórica da Universidade Federal de Alagoas e arranjados para coro *a capella*.

### a) Morena Bonita

#### Exercício 1 (figura 2)

Exercício melódico que tem como intuito explorar saltos de 3ª menor e maior ascendente e descendente seguidos de 2ª menor, tais sequências intervalares podem ser localizadas a partir do compasso 1 nas linhas de Soprano e Contralto (figura 1).

Figura 1 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), compassos 1 ao 4.

The image shows a musical score for the song 'Morena Bonita' by Ronaldo Miranda. It features two staves: Soprano (S) and Contralto (C). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Soprano part starts with a dynamic marking of *mf* and the lyrics 'Mo-re-na bo-ni-ta, o que vem vê? O que vem vê? O que vem vê? Mo -'. The Contralto part starts with a dynamic marking of *mp* and the lyrics 'Mo-re - na bo-ni - ta vem, Mo-re - na vem, Mo-re - na'. The score shows the first four measures of the piece.

Fonte: Earthsongs, 1982.



Figura 3 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Tenor -compassos 7 a 9.

*mf*

sol vi - rou, já vi - rou, já pen-deu,

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 4 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Baixo - compassos 10 a 14.

*p* *mf* *pp*

deu, já pen-deu. O sol vi - rou, sol pen - deu, já pen-deu...

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 5 - Exercício 2 (Morena Bonita)

$\text{♩} = 70$

O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu.

10  
vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen -

20  
deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol vi - rou, já pen - deu. O sol

30  
vi - rou, já pen - deu.

Fonte: "Elaboração do autor".

### Exercício 3 (figura 7)

Exercício harmônico que propõe explorar a mudança de acorde por salto de 2ª menor, procedimento presente no compasso 6 (figura 6) nas linhas de Soprano, Contralto e Tenor.

Figura 6 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita); Soprano, Contralto e Tenor - compassos 5 e 6.

5. *rall.* *a tempo*  
Vem vê? ah ah!... O sol  
vem, Mo-re - na!... O sol  
vem vê ah!... O sol

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 7 - Exercício 3 (Morena Bonita).

*♩ = 70*  
Soprano: Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol.  
Alto: Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah  
Tenor: Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah

10  
S. Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O  
A. Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O  
T. Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O

20  
S. Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol.  
A. Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah  
T. Sol. Ah Ah O Sol. Ah Ah O Sol. Ah

30

S. Ah Ah O Sol.

A. Ah O Sol.

T. Ah O Sol.

Detailed description: This musical score shows three vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Ah Ah O Sol.'. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'Ah O Sol.'. The Tenor part starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics are 'Ah O Sol.'. The music consists of four measures, with lyrics aligned under the notes.

Fonte: "Elaboração do autor".

### Exercícios 4 (figura 10)

Exercício rítmico que tem como intuito explorar algumas células rítmicas presentes a partir do compasso 1 (figura 8) na linha de Soprano e compassos 10 a 12 (figura 9) na voz de Contralto.

Figura 8 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Soprano - compasso 1 e 2.

*mf*

S. Mo- re-na bo-ni-ta, o que vem vê? O que vem vê?

Detailed description: This musical score shows a Soprano (S.) part in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are 'Mo- re-na bo-ni-ta, o que vem vê? O que vem vê?'. The melody is a simple, rhythmic line.

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 9 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Morena Bonita), Contralto - compasso 10 a 12.

*mp* *mf*

deu, já pen-deu. O já nas-ceu o sol já pen-deu,

Detailed description: This musical score shows a Contralto (A.) part in 3/4 time. The key signature has one flat (Bb). The music starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and then moves to mezzo-forte (*mf*). The lyrics are 'deu, já pen-deu. O já nas-ceu o sol já pen-deu,'. The melody is a simple, rhythmic line.

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 10 - Exercício 4 (Morena Bonita).

Voz  $\frac{2}{4}$  = 70

Mo - re - na bo - ni - ta\_o que vem vê? O que vem vê? Mo -

7

Voz

re - na bo - ni - ta\_o que vem vê? O que vem vê? Ah o sol pen - deu. Já nas -

14

Voz

ceu o sol já pen - deu. Ah o sol pen - deu. Já nas - ceu o sol já pen - deu.

Fonte: "Elaboração do autor".

## b) Dendê Trapiá

### Exercício 1 (figura 12)

Exercício melódico que tem como objetivo explorar saltos de 3ª menor e maior descendente e ascendente, 4ª justa seguidos de repetição de notas entre pausas, sequência que pode ser localizada a partir do compasso 20 na linha de Tenor e Baixo e a partir do compasso 21 na voz de Soprano (figura 11)

Figura 11 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), compassos 19 a 22.

19 2. *Leve e bem articulado*

*mp*

lá! se não tem co - ra - ge, se não tem eu te - nho, de pe - gá na fa - ca,

*mf*

lá! tá Ca - bra da - na - do, se não tem co - ra - ge eu ten - ho de pe - gá ca - bra na fa - ca e a - mar - rá sin - hó no en -

*mp*

lá! tá Ca - bra da - na - do na fa - ca no en -

*mp*

lá! tá Ca - bra da - na - do na fa - ca no en -

Fonte: Earthsongs, 1982



Figura 14 - Exercício 2 (Dendê Trapiá).

$\text{♩} = 70$

Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá  
 Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá  
 Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá.  
 Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi  
 tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi  
 tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá  
 Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá  
 Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi  
 tá. Tá oi tá Tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá  
 Tá oi tá oi tá oi tá oi tá Tá oi tá oi tá oi tá oi tá. Tá oi tá

### Exercício 3 (figura 16)

Exercício harmônico com o intuito de explorar a sonoridade dos acordes resultantes das linhas melódicas das vozes de Contralto, Tenor, Barítono e Baixo do compasso 34 (figura 15).

Figura 15 - Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Dendê Trapiá), Contralto, Tenor e Barítono- compassos 34 e 35.

The image shows a musical score for three vocal parts: Contralto (top), Tenor (middle), and Baritone (bottom). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Contralto: "ti - nho de em - bo - la, jei - ti - nho tá!"; Tenor: "ti - nho o - ra tá!"; Baritone: "ti - nho o - ra tá!". The score includes melodic lines with lyrics and a fermata over the final note of each line, labeled "curta".

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 16 - Exercício 3 (Dendê Trapiá).

The image shows a musical score for four vocal parts: Vozes femininas (top), Tenor (second), Barítono (third), and Bass (bottom). The tempo is marked as  $\text{♩} = 70$ . The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Vozes femininas: "O - ra em - bo - la jei - ti - nho tá. O - ra em - bo - la jei - ti - nho tá."; Tenor: "Jei - ti - nho o - ra tá. Jei - ti - nho o - ra tá."; Barítono: "Jei - ti - nho tá. Jei - ti - nho tá."; Bass: "O - ra tá. O - ra tá.".

Fonte: "Elaboração do autor".

### Exercício 4 (figura 19)

Exercício de dicção e passagem da voz falada para voz cantada, proposta com o intuito de cuidar da articulação para o texto ficar entendido e afinação devido repetição de nota, tais procedimentos melódicos podem ser localizados na linha de Soprano a partir do compasso 6 (figura 17), voz de Baixo a partir do compasso 10 (figura 18), Contralto a partir do compasso 19 e a partir do compasso 23 na linha de Tenor.





#### d) Eu vou, Eu vou

##### Exercício (figura 23)

Exercício melódico que propõe explorar o procedimento de repetição de notas iguais em dinâmica *piano*, prezando pela articulação do texto e focando no andamento para não acelerar; processos que podem ser localizados no compasso 10 (figura 22) em todas as vozes.

Figura 22- Ronaldo Miranda: Suíte Nordestina (Eu vou, eu vou), compassos 11 ao 13.

11

xi-que xá

xi-que xá

xi-que xá

los-so ca - iu da ca-ma que - brou o pes - co - ço.

xi-que xá

Fonte: Earthsongs, 1982.

Figura 23 - Exercício (Eu vou, eu vou).

$\text{♩} = 70 - 120$

xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá!

Xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xá! Xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que

xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xi-que xá!

Fonte: “Elaboração do autor”.

### ***Motet em Ré Menor (Beba Coca Cola) de Gilberto Mendes***

A peça composta em 1966 pelo compositor, maestro, professor, e escritor santista Gilberto Ambrosio Garcia Mendes (1922 - 2016), possui texto de Décio Pignatari (1927 - 2012) - poeta concretista - tendo sido estreada pelo Madrigal Ars Viva com direção de Klaus-dieter Wolff.

O contexto em que a obra foi composta era a ditadura, a partir do poema concreto Beba Coca Cola, o compositor criou uma espécie de *antijingle*, em que propõe a desconstrução de um slogan publicitário para realizar uma crítica através de um dos maiores ícones da época; Mendes irá criticar o consumismo da sociedade moderna, a indústria cultural e de massa, e não a marca em si. O compositor utiliza a música como forma de desconstruir a propaganda utilizada como base, em que elementos na sua composição são contrários às características de um *jingle* (propaganda cantada com objetivo de criar familiaridade afetiva do público com a marca, promovendo um entendimento automático do público) para fazer crítica a uma indústria que tem como arma a propaganda. Segundo Gilberto em entrevista concedida a Gyovana Carneiro:

Na época, eu fiquei esperando uma represália da Coca-Cola. Que nada. Um diretor me procurou com uma caixa enorme de refrigerantes. E me agradeceu dizendo: ‘Você conhece aquele dito popular, falem bem ou mal, mas falem de mim?’ Só sei que até eu, logo depois de ouvi-la, ficava com uma vontade danada de beber Coca-Cola (MENDES *apud* CARNEIRO, 2016).

O moteto é um gênero musical renascentista para coro *a capella*, logo, somente vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) sem instrumentação compõem a peça. No entanto essa característica não impede o compositor de explorar sonoridades não convencionais, alguns efeitos produzidos pela voz como sussurros, gritos, arrotos, glissandos, microtons e ostinatos (feitos através da repetição de “beba coca cola” em uma mesma altura durante toda a música), se fazem presentes e singularizam esta obra.

### **Exercício 1** (figura 25)

Exercício melódico que objetiva-se explorar sustentação de nota em região grave em dinâmica *forte* e região aguda em dinâmica *piano* e vice-versa, procedimentos que podem ser localizados nos compassos 35 a 40 e 49 a 56 (figura 24) em todas as linhas; além de automaticamente o exercício possibilita o acesso a região de passagem, como pode ser localizada nos compassos 1 ao 7 na voz de Tenor.

Figura 24 - Gilberto Mendes: Motet em Ré menor, compassos 49 a 54.

Handwritten musical score for five staves. The lyrics are:   
 Staff 1: beba | | | ba be cola | ca co ca co | cola   
 Staff 2: Tutti | ba be cola | be ba co ca | ba be cola | ca co ca co |   
 Staff 3: be ba co ca cola | ba be cola | be ba co ca | ba be | | | la   
 Staff 4: be ba co ca | | | be ba co ca ba be co la | | | la   
 Dynamic markings include *fff* and *mf*.

Fonte: Novas Metas, 1979.

Figura 25 - Exercício 1 (Motet em Ré menor).

Printed musical score for a single staff in 4/4 time. The lyrics are:   
 1 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 4 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 7 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 10 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 13 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 16 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 19 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 22 ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca ba-be co-la be-ba co-ca   
 Dynamic markings include *ff*, *p*, and *mp*.

Fonte: “Elaboração do autor”.

## Exercício 2 (figura 27)

Exercício melódico com o intuito de explorar mudanças de articulação como: notas curtas para notas longas e vice-versa, somado com mudanças de dinâmicas, procedimentos que podem ser localizados a partir do compasso 13 (figura 26) nas linhas de Contralto e Tenor; e compasso 22 na linha de Baixo.

Figura 26 - Gilberto Mendes: Motet em Ré menor, Contralto e Tenor - compassos 13 ao 18.

The image shows a musical score for Contralto and Tenor parts, measures 13 to 18. The Contralto part (top staff) has lyrics: 'beba co ca' (measures 13-14), 'ba' (measure 15), 'ca co ca co ca' (measures 16-17), and 'ca' (measure 18). The Tenor part (bottom staff) has lyrics: 'beba co ca' (measures 13-14), 'ba' (measure 15), and 'be' (measure 18). Dynamics include *p* and *PPP*.

Fonte: Novas Metas, 1979.

Figura 27 - Exercício 2 (Motet em Ré menor).

The image shows a musical score for Exercise 2 (Motet in D minor), measures 1 to 50. The tempo is marked  $\text{♩} = 40 - 80$ . The score is in 3/4 time and features various dynamics: *pp*, *mf*, *ff*, and *ff#*. The lyrics are: 'Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba. Be-ba co-ca' (measures 1-4); 'co-la ba-be co-la co-ca ba. Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca' (measures 5-8); 'ba. pp Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba.' (measures 9-12); 'p Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba. ff# Be-ba co-ca' (measures 13-16); 'co-la ba-be co-la co-ca ba. pp Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca' (measures 17-20); 'ba. p Be-ba co-ca co-la ba-be co-la co-ca ba. ff Be-ba co-ca' (measures 21-24); 'co-la ba-be co-la co-ca ba.' (measures 25-28).

Fonte: "Elaboração do autor".

## Considerações Finais

Tendo em vista o contexto, o cenário brasileiro no qual os corais amadores são a grande maioria, este trabalho buscou contribuir com as práticas corais no sentido de reconhecer e organizar informações já disponíveis em trabalhos acadêmicos que versam sobre aquecimento, preparação e realização técnica vocal atrelados ao repertório.

A aproximação nesse universo de abordagens permitiu compreender não apenas o estado da arte referente ao tema estudado como também traçar um caminho viabilizador em que a técnica vocal e o repertório coral estejam intimamente ligados dentro do processo de ensaio.

Ainda que o número de trabalhos localizados/realizados não seja muito grande, a consistência individual de cada um deles contribuiu para fornecer valiosas referências e estabelecer parâmetros seguros para afirmarmos e salientarmos a importância de construir ligações entre o momento de aquecimento vocal e o ensaio do repertório.

O estudo mostrou a fundamental atuação do regente e/ou do preparador vocal na seleção e escolha das peças a serem estudadas pelo grupo, atividade esta que requer o estabelecimento de critérios bem definidos que contemplem as características do coro.

A aplicação dessas considerações, advindas da pesquisa bibliográfica junto a duas obras corais representativas de grande espectro técnico e estilístico, pôde tornar visível a possibilidade de relacionar as abordagens técnicas vocais com o estudo do repertório, e confirma o quão proveitoso e eficaz é realizar/construir os exercícios de aquecimento vocal baseados nas obras selecionadas pelo grupo.

A presente pesquisa expôs a importância da preparação prévia do ensaio, em que o regente deve analisar as obras com o intuito de identificar possíveis dificuldades de acordo com as especificidades do seu grupo, esta análise pode ser realizada em conjunto com os cantores e permeia todo o processo de estudo e ensaio do repertório escolhido. Desenvolver exercícios respaldados pelo repertório não garante vocalises que abordam as dificuldades presentes apenas nas peças selecionadas, mas também podem ser utilizados no preparo de futuras obras a serem estudadas; solucionar os problemas de uma peça é prevenir e facilitar as resoluções de dificuldades vindouras.

## Referências

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Canto coral como atividade de Educação Musical. *Anais do XV Encontro Regional Sul da Abem*, Montenegro - Brasil, ed. 15, p. 164 - 168, 2012. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/sistemas/anais/congressos/ANAIS%20DO%20XV%20ENCONTRO%20REGIONAL%20DA%20ABEM%20SUL%202012.pdf>> Acesso em: 22 fev 2021.

ALMEIDA, Matheus Cruz Paes de. Escolhendo o repertório coral: uma tarefa de regentes? *Revista Música Hodie*, Goiânia - Brasil, v. 16, n. 2, p. 25 - 34, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/45212>> Acesso em: 16 fev 2021.

CASTIGLIONI, Paula Passanante. *Qualificação artística de coros amadores*. Campinas, 2017. 69 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5058400](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5058400)> Acesso em: 20 set 2019.

CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região da Vale do Itajaí*. Florianópolis, 2014. 168 p. Dissertação ( Mestrado em Educação Musical ). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006a/00006a59.pdf>> Acesso em: 02 mar 2021.

CLEMENTE, Louise e FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. *Anais do XVI Encontro Regional Sul da Abem*, Blumenau - Brasil, ed. 16, p. 1 - 18, 2014. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional\\_sul/regional\\_sul/paper/view/466](http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_sul/regional_sul/paper/view/466)> Acesso em: 02 mar 2021.

FERNANDES, Angelo José e KAYAMA, Adriana Giarola. A Música Coral dos Primórdios do Século XX aos Primórdios do Século XXI: a Composição para Coros e a Performance do Repertório Moderno/Contemporâneo. *Revista Música Hodie*, Goiânia - Brasil, v. 11, n. 2, p. 93 - 111, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21808>> Acesso em: 01 abr 2021.

HAUCK-SILVA, Caiti. *"Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: laboratório coral do departamento de Música da ECA-USP"*. São Paulo, 2012. 179 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-143458/pt-br.php>> Acesso em: 01 abr 2021.

LUCATTO, Maria Regina Tavares. *Método de canto popular brasileiro de Marcos Leite: Uma pedagogia aplicada ao canto coral*. Rio de Janeiro, 2014. 96 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2040075](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2040075)> Acesso em: 18 mar 2021.

MARTINS, Weider e SANTOS, Celso Luiz Gonçalves Junior. Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade. *Revista Opus*, Brasil, v. 22, n. 2, p. 283 - 302, 2016. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/402>> Acesso em: 16 fev 2021.

MIRANDA, Ronaldo. *Notas Contemporâneas: Ronaldo Miranda - Estúdio - 3ª parte*. [Entrevista concedida a] Rosana Caramaschi. Museu da Imagem e do Som de São Paulo, São Paulo, 12 set 2012.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim; REIS, Angela Cristina Colognesi dos; OLIVEIRA, Edineide Dias de. Dinâmica de ensaio para coros de terceira idade: aspectos da preparação vocal e do estudo de repertório. *Anais do XXIV Congresso da Abem*, Campo Grande - Brasil, p. 197 - 211, 2019. Disponível em: <<http://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/325/197>> Acesso em: 18 mar 2021.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Música Hodie*, UFG, v.11, n. 2, p. 11-35, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21752>> Acesso em: 29 set 2021.

PRUETER, Priscilla Battini. *O Ensaio Coral sob a perspectiva da performance musical*: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias junto a corais amadores. Curitiba, 2010. 134 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29367>> Acesso em: 01 abr 2021.

SILVA, Luiz Eduardo. *O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em coros amadores a partir da concepção de regentes e cantores*. Florianópolis, 2017. 161 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5016877](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5016877)> Acesso em: 20 set 2019.

VIEIRA, Gerônimo Brito. *“Cantata para louvor e glória”, de Cleide Dorta Benjamim*: preparo para a execução. Natal, 2015. Rio de Janeiro, 2014. 116 p. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2419169](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2419169)> Acesso em: 20 set 2019.