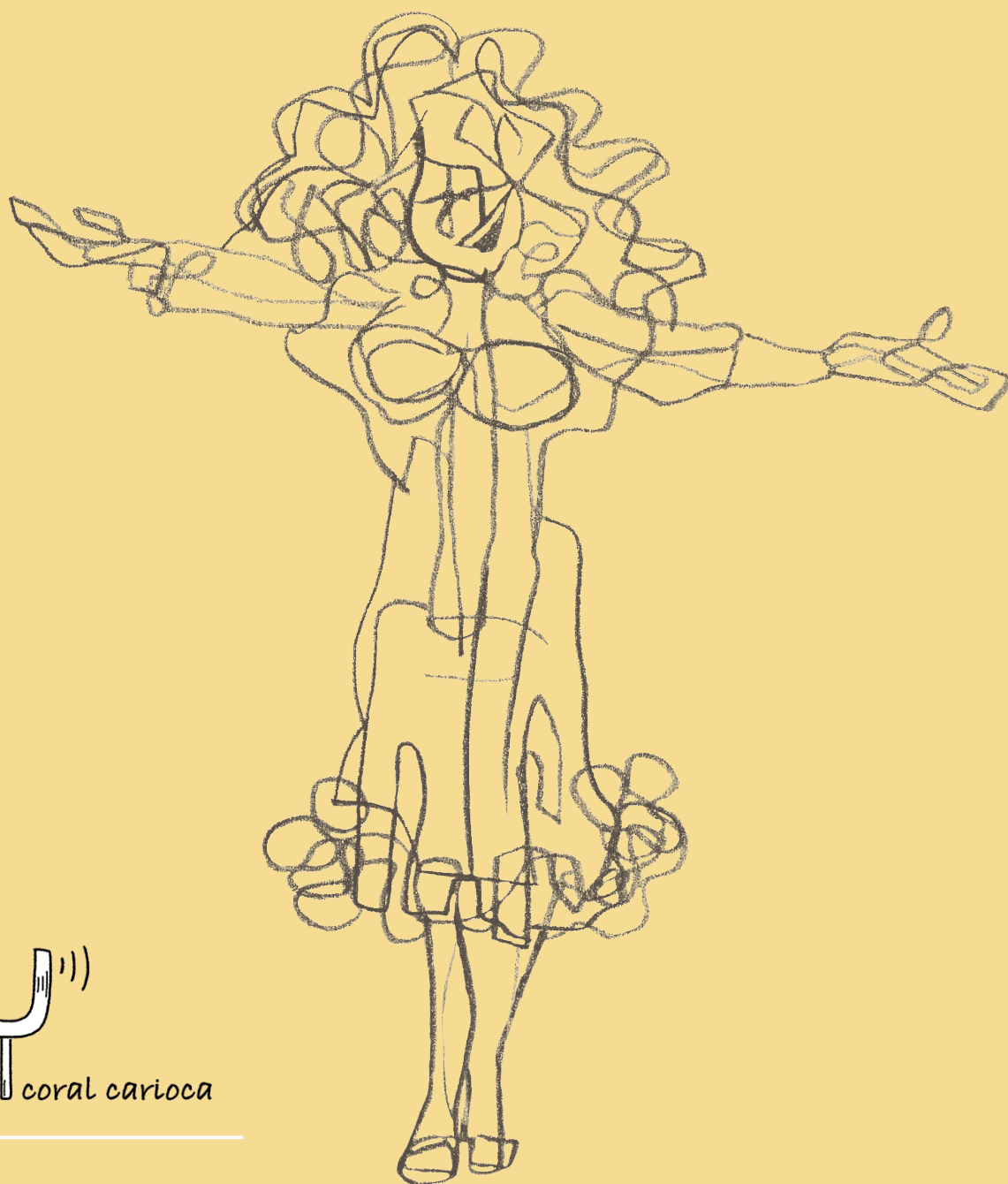


Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e
Secretaria Municipal de Cultura apresentam

artigos

Técnica vocal para coros: reflexões, sugestões e relatos

Veruschka Mainhard



observatório coral carioca

Produção



COMPANHIA
SANSONI
PRODUÇÃO CULTURAL

Patrocínio



Técnica vocal para coros: reflexões, sugestões e relatos

Veruschka Mainhard

"Sabe, eu acredito nas formas. Acredito que tudo que é bom tem uma forma. As formas revelam quem somos e onde estamos em nosso universo. Mostre-me as formas e os formatos que um homem dá à sua vida e lhe direi se ele é dono ou vítima dessa vida."

Gail Godwin - *Glass people*

Introdução

Fazer a preparação vocal do *Coro de Câmera Pro-Arte* é para mim muito mais do que a realização de um sonho. Entrei para o coro em setembro de 1987, depois de ter experimentado durante um ano o prazer de cantar no coro universitário, o que era, então, disciplina obrigatória no curso de graduação. Naquela altura eu cursava o bacharelado em flauta e nem passava pela minha cabeça um dia me tornar profissional do canto. Pois bem, foi por causa do *Coro de Câmera* que comecei a fazer aulas de canto e por isso, posso me conceder o direito de, carinhosamente, acusá-lo de culpado pela minha carreira posterior como cantora. Ainda mais inesperado e incrível é ter a honra de trabalhar com um regente e músico como o Carlos Alberto Figueiredo e contar com a confiança, espaço e parceria com os quais ele generosamente me presenteia a cada ensaio. É muito mais do que eu mereço, reconheço com muita gratidão!

O papel do preparador vocal

Na minha opinião e prática, a função do preparador vocal vai além dos exercícios de relaxamento e aquecimento vocal dos cantores de um coro. Na verdade, essa é a menor parte do trabalho, embora não menos importante.

Em seu livro *The art of piano playing*, Heinrich Neuhaus comenta sobre o significado original da palavra *técnica*, que provém do grego *τέχνη* e quer dizer arte, ofício. Houve um tempo em que este conceito se perdeu e a técnica passou a ser concebida muito mais como um conjunto de procedimentos em que o domínio do

mecanismo do instrumento por si só bastava, sem preocupação em conectar objetivos de aprimoramento da execução instrumental com propósitos musicais interpretativos. Felizmente esta situação está se revertendo, na medida em que os regentes corais e cantores cada vez mais se dão conta de que a mensagem musical e literária contida nas obras é que determina o meio para interpretá-la, fazendo com que a técnica volte a ser a arte de fazer arte e tornando o trabalho do preparador vocal muito mais substancial, interessante, divertido. Sua função passa a ser, então, usar meios variados que viabilizem a execução da interpretação que o regente deseja imprimir à obra estudada.

Para tal empreitada, é interessante que o profissional tenha um domínio mínimo de conhecimentos em diversas áreas (musicais e extra-musicais), como por exemplo, noções básicas de fonética, a pronúncia de línguas estrangeiras, um pouco de fisiologia da voz cantada, a estética vocal de gêneros, estilos e épocas diferentes, além de um repertório de vocalizes e exercícios de respiração, técnicas de relaxamento e consciência corporal, que possa atender a objetivos diferentes e solucionar questões pontuais. Normalmente, o preparador é cantor e (ou) professor de canto, mas ele precisa redimensionar todo o seu conhecimento prático para uma situação em que vozes completamente diferentes cantem juntas e timbres diversos possam contribuir com a sua cor para criar uma única personalidade vocal.

Podemos contar atualmente com alguma literatura sobre técnica e preparação vocal de coros (em sua maioria em inglês), mas temos poucas oportunidades de buscar no Brasil alguma formação específica de preparadores corais, uma vez que a própria função é relativamente nova no país. Como disse antes, tive muita sorte em ter um coro, muito espaço para experimentação e paciência com meus erros!

Nesta espécie de conversa escrita, em que registro algumas de minhas ideias e opiniões a respeito de técnica vocal para coro, não tenho a pretensão de dar explicações científicas aprofundadas sobre o aparato vocal, nem lançar teorias ou hipóteses que serão provadas através de uma tese. Meu objetivo é relatar algumas experiências do meu trabalho com o *Coro de Câmara Pro-Arte*, sugerir algumas práticas que funcionaram comigo, compartilhar idéias.

Coros e coros... Autoimagem e autoestima

Poucos são neste país os coros profissionais, formados por cantores que sobrevivem da atividade coral, integral ou parcialmente. A grande maioria dos coros ou corais amadores, como já diz o nome, é formada por coralistas que exercem outra atividade profissional que não a música. Naturalmente, esse fato não tem necessariamente a ver com a qualidade do trabalho realizado por seus componentes. Posso citar aqui um sem

número de coros e regentes que desenvolvem trabalhos impecáveis, com especial dedicação e capricho, escolha apurada de seu repertório (seja lá de que “praia” for), que nada deixam a dever a seus pares profissionais. Mas sempre fico impressionada em constatar como, com frequência, palavras podem significar mais para a autoimagem e a autoestima de algumas pessoas, do que ações que testemunhem a competência e excelência do trabalho que elas realizam!

O *Coro de Câmara Pro-Arte* é um exemplo de coro que tem um perfil um tanto quanto híbrido. Dos seus 25 integrantes, 11 são músicos e apenas eu e mais uma soprano somos cantoras profissionais. Todavia, vários membros de outras profissões praticam a música como *hobby* ou profissão secundária. Apesar de estarmos comemorando 40 anos de atividade em 2016, ainda temos a honra de contar com um membro fundador e vários outros que cantam há pelo menos 15 anos conosco. Eu mesma completarei 30 anos de atividade em 2017. Mesmo assim, volta e meia, ainda ouço comentários de vários veteranos que revelam insegurança em relação à sua atuação. Numa dessas, é que há alguns anos ouvi uma máxima do Carlos Alberto, que jamais esquecerei e da qual me apossei para usar quase como uma arma de combate à baixa autoestima de meus colegas. Disse ele sabiamente uma vez no ensaio: “eu não quero saber que profissão vocês exercem fora do ensaio. Vocês vieram aqui pra cantar, portanto AQUI vocês são cantores!”. Puxa, queria que o crédito dessa citação fosse dado a mim! Precisamos, todos, cada vez mais, aprender a nos apropriarmos de nossas habilidades, de nossas capacidades e tomarmos a atitude compatível com elas!

O trabalho vocal pode ser árduo em algumas circunstâncias, uma vez que o aprendizado do controle do instrumento implica no autoconhecimento, em todos os níveis, físico, emocional, cognitivo. O instrumento do cantor encontra-se encerrado em seu corpo, e só pode ser acessado indiretamente. Como preparadora vocal, às vezes me sinto um pouco como um controle remoto que nem sempre tem seu comando acionado corretamente, ou às vezes a pilha está fraca. Minha ação é totalmente dependente da compreensão e disponibilidade do coralista em permitir ser acessado consciente ou inconscientemente, pois quase todas as estratégias pedagógicas só atingem seus objetivos quando sua prática se dá através do sensorial, da visita à sua memória física e afetiva, do uso da imagética que tenta fazer a mente entender o que se passa com o corpo e vice-versa. Alberto Dell’Isola comenta em seu livro “Mentes Brilhantes”, que “a memória é uma função ‘inteligente’ que permite que seres humanos e animais se beneficiem da experiência passada para resolver problemas apresentados pelo meio” e que “a memória não é uma reprodução da realidade, e sim uma criação humana” e que quanto maior o significado de seu conteúdo, melhor ela será.

Ironicamente, a execução vocal não encontra barreiras (ou pelo menos não deveria encontrar...) entre o instrumento e o ouvinte, a comunicação é direta, transparente. Não é de admirar que tamanha exposição mexa com sua autoimagem e autoestima!

Muitos são os fatores que podem servir de razão de insegurança para o cantor: falta de experiência em cantar, falta de intimidade com o código ou linguagem musical (o cantor não é alfabetizado em leitura de partitura, por exemplo), idade, julgamento em relação à qualidade de sua própria voz, crítica comparativa de seu coro em relação a outros que ele julga serem melhores, etc.

Por outro lado, percebo que existe um mal-entendido, um equívoco em relação ao que seja a cantar em coro. Frequentemente, vejo muitos cantores pensarem que para cantar em grupo, eles devem “se encolher”, reduzir ou descaracterizar sua voz, na ilusão de que com esta atitude estarão timbrando com as outras, e que sua personalidade vocal deve ser apagada em detrimento da sonoridade do coro. Ledo engano! O interessante é ouvir um som que seja a cara de um coro formado por solistas que sabem combinar suas qualidades! Cantamos com o corpo e voz inteiros, completamente conectados à mensagem, sempre!

Aquecimento

Cantores costumam achar extremamente difícil monitorar sua voz e corpo durante o ensaio. Quando estão cercados pelo som, frequentemente direcionam sua atenção para fora, ao invés de voltá-la para dentro, para suas próprias percepções. Portanto, o seu canto se torna externo. Não é raro percebermos o quão superfluamente alguns cantores seguem o "protocolo" de vocalizes feitos no início do ensaio, quase sem consciência do papel que estes podem desempenhar no seu rendimento vocal e musical ao longo do ensaio. Na verdade, esse trabalho preliminar pretende preparar o coralista física e psicologicamente para as horas seguintes (e elas sempre serão poucas!), trazendo corpo e concentração mental para as ações expressivas que serão executadas. Nele convergem, ao mesmo tempo, o estímulo à propriocepção e observação de si no todo, o trabalho de consciência corporal, a coordenação do gesto vocal com a sustentação da corrente de ar, a atenção à correta pronúncia de um determinado fonema, o cuidado com uma emissão livre e saudável, o foco na afinação, o esmero na mescla de timbres e formação de um som uníssono em qualidade, todas as ações conjugadas no intuito de dar sentido e direção à declamação um texto musical e literário. É um trabalho constante, que não se interrompe quando o ensaio das obras propriamente ditas começa, e ao mesmo tempo revela-se sempre novo, já que muitas variáveis apresentam situações sempre novas, a começar pelo instrumento com o qual trabalhamos: a voz. Sua capacidade de expressar diferentes emoções, nas mais diferentes cores, inflexões, densidades,

temperaturas e tantas mais qualidades, é praticamente infinita. Talvez o exemplo mais extremo e didático de tais habilidades seja ouvir atentamente a dublagens de desenho animado e constatar como um mesmo ator pode dar voz a diferentes personagens, às vezes dentro de um mesmo filme.

Acredito que é sempre interessante pensar em um aquecimento que ofereça subsídios para uma conexão com o ensaio que se segue. Um gesto corporal que ajude o cantor a compreender determinada inflexão ou emissão exigida em algum trecho do repertório, um vocalize que trabalhe intervalos ou sequências melódicas difíceis de resolver vocalmente, um exercício respiratório que prepare o cantor para uma frase longa, enfim, material ao qual se possa remeter ao longo do estudo das obras. Além do aproveitamento prático, é bom traçar uma linha em consonância com o trabalho que o regente vai desenvolver, quase que uma preparação do terreno para a semeadura.

Várias dinâmicas podem ser propostas, para que, antes mesmo de abrir a boca para cantar, o coralista vá se dando conta de determinados movimentos, espaços, mecanismos e possibilidades, através da sensibilização e consciência corporal. A seguir farei breves comentários informais sobre temas diversos ligados ao canto, acompanhados de alguns exemplos de ação sugerida e seus objetivos.

Relaxamento, alongamento, atitude corporal e postura

Uma boa postura, onde haja equilíbrio entre um corpo sem tensões desnecessárias, mas sempre alerta, é a moradia ideal para uma voz saudável. Alguns pontos devem ser comentados:

1) a construção do esquema corporal cresce de baixo para cima. Pés bem baseados no chão (mesmo quando se canta sentado), com o peso do corpo dividido igualmente entre eles;

2) o segredo para uma postura aberta, alongada, enfim, propícia ao canto, está nos joelhos. Sim, nos joelhos! Faça a seguinte experiência: “tranque” os joelhos para trás. Você consegue rebolar? Não? Mau sinal! Você acaba de trancar os quadris, isto significa que você não consegue mais alongar a sua coluna sacro-lombar que, por conseguinte o impede de alongar a dorsal e a cervical, cuja sexta vértebra tem ligação com a faringe e laringe. Efeito dominó! Nessa conjuntura, não há como garantir uma emissão vocal livre e saudável. Então, lembre-se: joelhos destrancados, sempre! Além do mais, com uma postura enrijecida, não é possível manter um equilíbrio maleável. O provérbio chinês já nos diz que devemos ser flexíveis como o bambu, que se verga a qualquer brisa, porém enfrenta a mais intensa procela, enquanto o carvalho é rígido e forte, mas se quebra na tempestade pela sua falta de flexibilidade;

3) da mesma forma que os joelhos e a coluna, a bacia deve estar alinhada porém apta ao movimento, uma vez que ela acompanhará a atividade respiratória e sua musculatura deve estar livre para agir na sustentação da linha de canto;

4) a coluna deve estar sempre alongada, desde sua base na região sacro-lombar até a inserção da primeira vértebra no crânio. Certo, eu sei que as vértebras são contadas de cima para baixo, mas a gente quer construir uma postura corporal alongada, aliviada de peso desnecessário;

5) imagine que suas escápulas são mais separadas entre si do que realmente são. Tenha consciência do espaço que você pode ganhar nas costas, imagine um eterno espaldar particular apoiando suas costas;

6) da mesma forma, imagine que a sua últimas costelas (aquelas flutuantes) estejam mais distante das espinhas das cristas ilíacas (aquelas pontinhas de osso na parte lateral frontal do quadril) do que realmente estão;

7) ombro não é brinco! Os ombros não devem estar caídos, mas também não devem se levantar em direção às orelhas;

8) quem abre a boca levantando o maxilar superior é o jacaré! Não é necessário levantar a cabeça para abrir a boca, seu maxilar superior é fixo, mas sua mandíbula é móvel. Assim você evita tensionar o pescoço, que deve estar sempre alongado;

9) da mesma forma, não é necessário levantar a cabeça demasiadamente para enxergar o regente, seu globo ocular mexe! Observe que, o mínimo movimento excessivo da cabeça para trás já é o suficiente para tirar a liberdade da língua;

10) a cabeça não deve pesar sobre a coluna, ela está posicionada acima da coluna. Imagine que um balão de gás hélio puxando sua cabeça para frente e para o alto, alinhando-a com a coluna;

11) mantenha, na medida do possível, seu queixo paralelo ao chão; cabeça projetada para trás ou para frente interfere na produção vocal;

12) não importa se você é magro, gordo, baixo ou alto, ocupe o seu espaço, todo o espaço, não abra mão de um milímetro! E lembre-se: para cantar você mede 2,5 metros!

Construa a sua postura seguindo essas orientações, criando um grande eixo alinhado e fazendo ajustes de acordo com a sua compleição física. Barbara Conable, grande especialista na *Técnica Alexander* que desenvolveu a teoria e prática do *Body Mapping*, comenta que não há um único fator que afete mais a qualidade de

um som coral que o alinhamento corporal. Na verdade, sem uma constante vigilância e consciência sensorial, é muito difícil (se não impossível) obter um verdadeiro som coral de excelência. Quanto mais você se aprimorar em relação à postura, mais fácil, prazeroso e brilhante será o seu cantar!

Além de toda a parte de alongamento básico do corpo (espreguiçar, sacudir braços e pernas para aliviar as tensões, fazer movimentos rotatórios com a cabeça para relaxar a musculatura do pescoço), gosto de propor algum movimento que ajude o coralista a perceber relações entre gestos, movimentos e usos cotidianos do corpo na produção vocal. Pequenas brincadeiras que trabalham a independência motora de grandes e pequenos músculos contribuem para aprendermos a nos desapegarmos de tensões desnecessárias de partes do corpo que não estão diretamente envolvidas na atividade vocal. O famoso esfregar uma perna com uma mão enquanto bate a outra perna com a outra mão é um exemplo, assim como tensionar propositalmente um dos braços e ao mesmo tempo relaxar o outro, ou contrair o pescoço e soltar os ombros e vice-versa. Exercícios que trabalham o equilíbrio nos fazem notar que, quanto mais encontramos nosso centro de equilíbrio corporal, mais fácil é a sustentação, a emissão da voz e a conexão entre as duas. Da mesma forma, movimentos tais como “sentar no ar” e levantar, andar para trás de olhos fechados, ficar sobre um pé só, mostram que sempre acionamos os mesmos grupos musculares para manter o equilíbrio, e que este também é o princípio da sustentação do canto. Especialmente aqueles exercícios que despertem a sensação e consciência da existência dos músculos abdominais e do assoalho pélvico são particularmente importantes para a sustentação do fluxo de ar e da emissão vocal. Por exemplo: de pé, pés paralelos e totalmente “grudados” no chão, comece a deslocar o peso do seu corpo em bloco, como se você fosse um boneco João Teimoso. Desloque em todas as direções possíveis, sem tirar os pés do chão, e volte ao eixo.

Respiração e sustentação do ar

O ciclo respiratório humano é complexo e envolve a ação de vários músculos. No entanto, podemos resumir-lo em duas fases principais: a inspiração e a expiração. A primeira deve ser passiva e, na medida do possível, silenciosa. Quando ouço ruído na inspiração, constato que existe alguma parte do trato vocal contraída ou mesmo crispada. Por isso, não gosto muito de usar o termo inspirar para não induzir o cantor a contrair a musculatura do pescoço e garganta. Normalmente, brinco com o coro, dizendo que não queremos sugar o cabelo da plateia! Ao invés disso, prefiro pensar em “deixar o ar entrar”, com o seu instrumento (o corpo) o mais aberto possível. É uma sensação semelhante à de se deixar invadir por um cheiro que se gosta muito. Podemos pensar na nossa atividade vocal diária, a da fala. Você pensa ativamente na sua inspiração quando conversa com

alguém? Não. Na música, ao contrário, este momento deve ser planejado, mas em função da administração da expiração.

Esta, sim, é ativa e deve ter a sua corrente de ar expelida com controle. Aqui vão algumas sugestões de conscientização das fases inspiratória e expiratória:

1) fique de pé com as pernas entreabertas e os pés paralelos, ou sentado na ponta da cadeira apoiando o tronco sobre os ísquios (ossos inferiores da pélvis, que nós chamamos de ancas), sem encostar no espaldar da cadeira;

2) encolha muito o abdômen para a observação da consequente abertura das costelas; tente manter a caixa torácica aberta e vá relaxando a musculatura abdominal aos poucos; tentando respirar normalmente, procure manter a abertura das costelas. Com este exercício, objetiva-se a percepção de que podemos manter um equilíbrio flexível entre a manutenção relativa (relativa porque é flexível...) da abertura da caixa torácica e os movimentos abdominais essenciais ao ciclo respiratório;

3) imagine que você está vestindo uma calça dois números mais larga do que o manequim que costumeiramente usa. Você não pode deixar as calças caírem! Observe como você pode usar a musculatura do abdômen (principalmente os músculos oblíquos e o reto abdominal), assim como os músculos intercostais (entre costelas) para atuarem no controle da saída do fluxo aéreo na hora de cantar;

4) de pé ou sentado (como descrito acima), vá permitindo a entrada do ar lentamente e abrindo os braços lateralmente a altura dos ombros. Mantenha os braços abertos e expire o ar com a consoante s, tentando manter as costelas abertas; repita o exercício, porém abaixe lentamente os braços na expiração sem deixar as costelas fecharem;

5) sentado na ponta da cadeira, deixe seu corpo cair para frente, inclusive a cabeça. Observe como a musculatura das costas acompanha a respiração para fora e para dentro. Essa musculatura também é fundamental para o sistema de sustentação da linha vocal;

6) faça os lábios vibrarem com som (como uma criança que brinca de carrinho) e note que você só consegue realizar esta ação se houver uma perfeita concatenação da pressão aérea adequada (sustentada pelos músculos abdominais, intercostais e das costas) com a sonorização.

Instabilidade versus Estabilidade

Por todas as razões já mencionadas, a voz é certamente o mais instável dos instrumentos musicais, embora seja o mais fascinante deles. Estou segura de que um dos maiores desafios de um regente é lidar com a instabilidade sonora do seu grupo, mesmo quando nenhum de seus membros falta ao ensaio. Condições diversas, que vão de um simples congestionamento nasal a alterações hormonais ou à excitação diante de uma boa notícia são suficientes para causar alterações na sonoridade do grupo.

Como, então, lançar mão de variadas cores vocais na preparação de uma peça? Antes de mais nada, é preciso oferecer uma âncora ao grupo, uma proposta de emissão condizente com a estética vocal, tessitura e nível de dificuldade do seu repertório em geral. É preciso dar um ponto de partida e um porto seguro a viajantes com tantos destinos possíveis.

Frequentemente, o que desestabiliza o cantor é a quantidade de opções sonoras. Exercícios em que se canta sobre uma só nota com uma só variável (dinâmica ou vogal, tais como o *messa di voce* que imortalizou a técnica de Nicola Porpora) costumam funcionar bem nos meus vocalizes. O objetivo é que o cantor possa executar a variação de um parâmetro sem que a colocação vocal seja abalada. Eventualmente, exercícios de *glissando* entre duas alturas separadas por intervalo de quarta ou quinta justa podem ajudar na compreensão sensorial da adaptação do trato vocal ao “carregar” a mesma qualidade sonora em regiões de emissões diferentes. O preparador precisa, no entanto, garantir, de alguma maneira, a acuidade e segurança da afinação. Para tal, é necessário que a concatenação adequada de todo o sistema de sustentação com o fluxo de ar, a preparação de todos os espaços de ressonância e a articulação do texto sobre uma emissão firme, porém flexível, tenha a sincronia de um relógio suíço.

Emissão

A preparação para uma boa colocação vocal começa com a constatação e abertura dos espaços de ressonância do corpo e com a preocupação em dar foco e forma à mensagem.

1) sugue o ar posicionando os lábios como se você estivesse sugando por um canudinho ou sugando um fio de macarrão. Observe como o seu palato mole se levanta;

2) feche os olhos, deixe a boca entreaberta e respire normalmente. Observe o trajeto que o ar faz até chegar aos pulmões, assim como a temperatura do ar; levantar com o dedo a ponta do nariz, para que sejam constatadas possíveis diferenças ocorridas, tais como a sensação mais vívida do espaço na região nasofaríngea, o levantamento do palato mole e possibilidade de inalação de maior quantidade de ar em uma inspiração. Também é possível despertar uma sensação de abertura dos ressonadores superiores, assim como induzir a um estabelecimento de uma inspiração mais alta e um preparo de todo o espaço bucofaríngeo para a chamada “colocação vocal”. Costumo dizer aos coralistas que a voz sai fazendo o mesmo caminho que o ar fez quando entrou, ou seja, é preciso preparar um caminho a ser percorrido pela voz com a saída do ar, é preciso “inspirar” a nota que vai se cantar no lugar em que ela deve ser emitida (abro aqui uma exceção para o uso do termo inspirar).

3) suspire com som em *glissandi* do agudo ao grave, verificando como se dá o primeiro ataque vocal. O início da emissão vocal deve sempre ocorrer como se a voz estivesse dentro de um pára-quedas aberto (espaço dentro da boca), o ataque deve ser sempre por cima;

4) as vogais *i* e *u* são as minhas companheiras de todas as horas. Elas se assemelham por terem a sua colocação alta e se diferenciam através da anterioridade/ posterioridade de sua posição dentro da boca e por terem graus de arredondamento dos lábios muito contrastantes. Mais adiante estes conceitos serão melhor explicados;

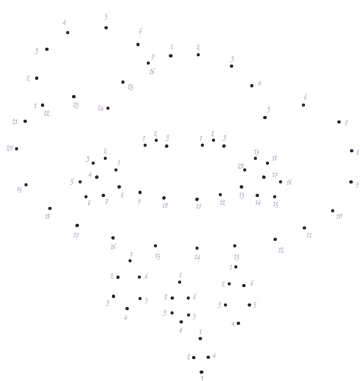
5) inícios de emissão que começam com uma consoante sonora ou vozeada (vide explicação em “Articulação, dicção e declamação”) como o *v*, o *n* ou o *z* ajudam a projetar a vogal que se segue, funcionam como uma espécie de “catapulta” da voz diretamente para os ressonadores.

6) sempre inicio meus vocalizes com alguma melodia simples e descendente, dentro de um âmbito vocal curto (no máximo uma quinta justa), que vai se ampliando para o grave e para o agudo no decorrer do aquecimento. Ao final desta fase, os exercícios chegam de uma oitava a uma décima, dependendo da resposta que venho obtendo ao longo do processo. Como nossos ensaios são à noite, preciso achar um equilíbrio entre o que preciso demandar dos cantores em termos de esforço e concentração e o cansaço deles;

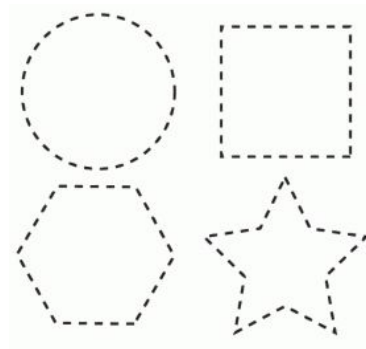
7) os primeiros vocalizes devem oferecer uma melodia em graus conjuntos, em que o cantor possa transportar a voz através das alturas com relativa facilidade, e por isso, já possa se ocupar em controlar a qualidade de sua emissão e registrar na memória e consciência corporal todas as sensações que o levaram a produzir um som que deu certo. O importante é concentrar sua atenção no processo, e não tentar reproduzir um resultado satisfatório.

8) em vocalizes escalares, cujas melodias ascendem e descendem à nota que começaram, chamo a atenção para o fato de que o cantor deve sempre imaginar que elas vão e não têm “volta”, no intuito de garantir leveza, interesse, brilho e direção ao fraseado. Gosto de pedir que o cantor segure um carretel de linha imaginário à sua frente e comece a desenrolá-lo com firmeza (não dureza!) em direção ao infinito;

9) levei um tempo para descobrir que estratégia usar para que meus cantores compreendessem cognitiva e fisicamente o processo e atitude corporal/ vocal na produção do *legato* e *staccato*. Cheguei ao seguinte: quando caminhamos, transferimos o peso de nosso corpo de um pé para o outro, sem interrupção do deslizar do corpo ao longo do caminho, certo? Quando vemos um pianista tocar, ele transfere o peso de um dedo para o outro, sem interrupção da melodia. Quando cantamos, a voz é transferida através das diferentes alturas através de um fluxo de ar contínuo. Já dizem os italianos que se deve cantar *sul fiato*, ou seja, sobre a respiração, a voz “surfa” sobre a coluna de ar, e então o conceito de apoio (*apoggio*) faz todo sentido, a ideia da voz que se apóia sobre a corrente de ar. Quem já brincou de índio na infância, deve compreender com mais facilidade. Sabe aquela brincadeira de emitir um som contínuo e interrompe-lo várias vezes com a mão tapando a boca? É o princípio do *legato* e *staccato*, sendo o *legato* o som contínuo e o *staccato* como se você cortasse uma linha com uma tesoura: você interrompe o som com as consoantes do texto, por ex, mas o fluxo e pressão de ar se mantêm. Se a pressão de ar é contínua, não deve haver nenhuma perturbação na linha do canto, mesmo em *staccato*, pois quando separamos uma linha em pequenas partes, ainda precisamos reconhecer o todo. Veja:



Desenho pontilhado para cobrir



Desenho tracejado para cobrir

Você há de concordar que é muito mais fácil reconhecer o desenho tracejado do que o pontilhado que, aliás, precisou da ajuda da numeração dos pontos para que saibamos qual é a imagem. Assim, a conhecida prática de dar impulsos com os músculos abdominais para cantar em *staccato* não favorece a compreensão da linha vocal e dificulta a colocação adequada da voz e o controle da afinação correta. Então, começo o vocalize em *legato*, para que os cantores possam perceber e controlar a pressão aérea constante e bem direcionada sustentando a frase, para que depois repitam o mesmo exercício, imaginando cortar a linha com uma tesoura, mas mantendo o fluxo.

10) sei que estou insistindo um bocado na questão do balanço entre a pressão do ar e a emissão, mas é realmente muito importante compreendermos bem este equilíbrio sutil. Isto é especialmente verificável na variação de dinâmica. A voz é amplificada através das cavidades de ressonância do corpo e deve se propagar como uma onda que se propaga num lago, quando uma pedrinha cai na água. Veja:



Imagem de uma onda em um lago

Quando fazemos um *crescendo* ou cantamos uma melodia em *forte*, devemos imaginar que os espaços internos crescem para amplificar a voz, a coluna se alonga ainda mais. Se, ao invés de sustentarmos adequadamente a frase musical, perdemos esse controle sutil entre fluxo de ar e emissão vocal e começamos a “empurrar” a voz, incrivelmente acontece o oposto: ela não projeta, não amplifica, não propaga. Ao contrário, soa como um apito estático, estanque, sem direção, sem ressonância, é o mesmo que abrímos uma caixa de som e a preenchermos com algodão, tudo soa abafado e, na maioria das vezes, desafinado.

Em relação à dinâmica em *piano*, o processo de sustentação flexível e firme é o mesmo. O que difere é a direção e o lugar da voz dentro da boca. Se pensarmos em dividir mentalmente a cavidade bucal em três porções, sendo elas frontal, meio da boca e posterior, podemos brincar com a sonoridade mais clara (frontal) e mais escura (meio da boca e, em casos extremos, posterior). Isso porque dinâmica ou intensidade não é só uma questão relacionada ao número de decibéis que você consegue cantar, mas tem relação com o timbre e com o caráter do texto ou o contexto musical em que a dinâmica é pedida. O perigo do jogo de cor e da colocação da voz mais para a parte de trás da boca é a possível falta de controle do cantor, que desavisado, pode comprometer a projeção da voz, confundindo direção com projeção. Você também pode fazer o experimento “do moicano”. Sabe aquele penteado de moicano que alguns roqueiros usam? Assim como a crista deles é feita no sentido sagital da cabeça, podemos pensar em direcionar a voz para qualquer parte desta crista imaginária. Dependendo da direção, percebemos diferenças na sonoridade. Outra estratégia fundamental é a inflexão que se dá ao texto. Na verdade, esse deve ser o alvo principal do cantor: como ele vai declamar o texto. Uma amiga costuma brincar, dizendo que você pode mandar alguém pro quinto dos infernos em *piano*, tudo depende da inflexão!

Articulação, dicção e declamação

Em todos os instrumentos musicais, a enunciação da mensagem se dá através da articulação do texto, ou seja, dos sons. Helena Wöhl Coelho, em seu livro “Técnica vocal para coros”, diz que “o termo ‘articulação’ denota a clareza da interpretação inteligente veiculada pela separação equilibrada e coerente do trecho musical em pequenas unidades”. Veremos então, que “articulação vocal é uma série de movimentos realizados pelas partes móveis das cavidades de ressonância através dos quais o ruído e o som glóticos se transformam em palavras e linguagem”.

Sabemos, no entanto, que as habilidades necessárias para a transposição das complexidades da união dos textos literário e musical são comparáveis àquelas essenciais ao bom convívio matrimonial: o respeito às individualidades, aos objetivos comuns, à contribuição recíproca para o todo. Assim, a voz adequadamente articulada deve servir de fio condutor, para que a enunciação da mensagem poética revestida de música (e vice-versa) seja imbuída de significação. Entretanto, o instrumento do cantor é o seu próprio corpo, que participa por inteiro não só da produção sonora, mas também é responsável por transportar, processar e apresentar todo o conteúdo dramático que a poesia e a música solicitam conjuntamente. A pronúncia e a declamação podem ajudar a compor uma paisagem sonora que muito revelem do estilo e época em que uma obra foi composta.

Cabe aqui dar uma atenção diferenciada ao trabalho fonético. Afinal, canto é fonética também. Cantamos uma melodia, cuja voz é carregada através das vogais, por isso “vocalizamos”. Afinal, os livros de fonética vão lhe dizer que uma vogal se caracteriza pela periodicidade de sua produção, cujo som é emitido com a corrente de ar livre de obstáculos ou fricção de quaisquer partes do trato vocal em todo o trajeto dos pulmões até a saída pela boca. Por isso, vogais são acusticamente ricas, complexas. As vogais serão definidas e diferenciadas pelos vários tamanhos e formas que trato vocal assume, seja pelo arredondamento dos lábios, seja pela diminuição ou aumento do espaço interno da boca pelo levantamento ou rebaixamento da língua. Temos três parâmetros de classificação das vogais em relação à fala, que são adaptados ao canto:

1) altura do corpo da língua em sua dimensão vertical dentro da cavidade bucal - dentro deste parâmetro, existem vogais altas, média-altas, média-baixas e baixas. Ou, segundo outros autores, que, ao invés da altura, consideram o grau de fechamento da boca, elas podem ser classificadas como fechadas, meio fechadas, meio abertas e abertas;

2) anterioridade ou posterioridade - vogais anteriores ou frontais se opõem a vogais posteriores;

3) grau de arredondamento dos lábios - temos, então, vogais arredondadas e não arredondadas.

A título de ilustração, aqui vai a figura que representa as vogais dentro da boca. Ela foi elaborada pela Associação Internacional de Fonética:

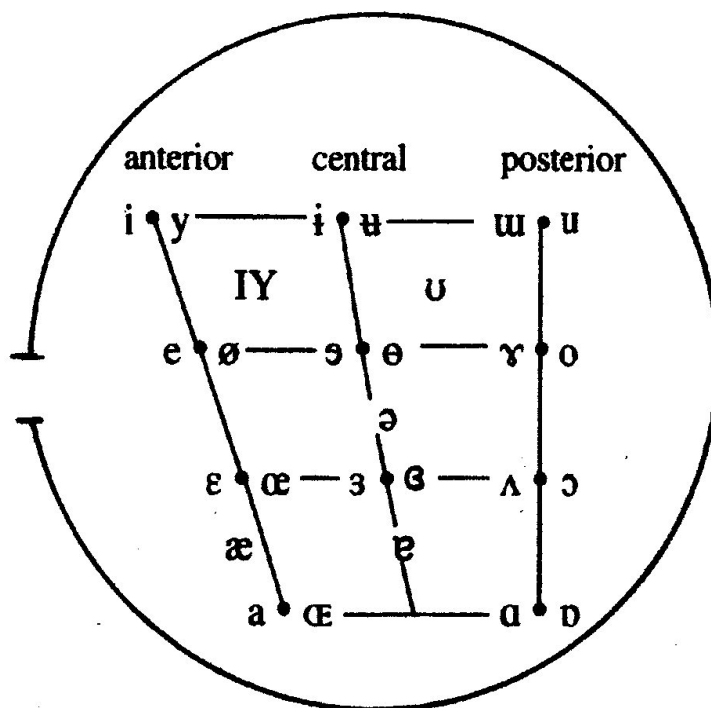
Vogais

fechada
(ou alta)

meia-fechada
(ou alta)

meia-aberta
(ou média-baixa)

aberta (ou baixa)



Eu costumo desenhar um círculo em volta da figura, que representa a boca, para melhor compreensão dos parâmetros e do porquê eu usar tanto as vogais *i* e *u* para começar meus vocalizes. Elas servirão de padrão e ponto de partida para vocalizes com outras vogais, inclusive porque elas são as mais fechadas das vogais, o que facilita a emissão com foco, terror dos cantores nas vogais muito abertas, que tendem a espalhar o som.

Considero importantíssima a atenção com o posicionamento correto das vogais ao cantar e, sobretudo, com a ação bem consciente da musculatura em torno dos lábios. Aliás, quem canta comigo sabe que este é um dos pontos nos quais mais insisto: forma, forma, forma! Sabemos que o aprendizado de um determinado conteúdo deve ocorrer de dentro para fora. Entretanto, por sua condição de inacessibilidade física, quase todas as táticas pedagógicas se dão a partir de um estímulo externo. Precisamos ensinar ao corpo a dar forma à nossa mensagem e a internalização do conhecimento acontece *a posteriori*.

As consoantes são vibrações aperiódicas ou ruídos, causados pela obstrução total ou parcial do fluxo aéreo. Esse impedimento é ocasionado pela ação de dois articuladores, o que faz com que elas se diferenciem sonoramente, dependendo do modo e ponto de articulação na boca. Por isso, consoantes não são complexas acusticamente, uma vez que os ressonadores não vibram livremente no momento de sua articulação. O fato de haver ou não vibração das pregas vocais no momento do ataque define se as consoantes são vozeadas (ou sonoras) ou desvozeadas (ou surdas). Daí, pode-se distinguir claramente alguns pares de consoantes, cuja única diferença de sonoridade se dá pela qualidade de vozeamento ou desvozeamento. Alguns exemplos podem ser dados: **f**aca (desvozeada) ≠ **v**aca (vozeada); **c**ola (d) ≠ **g**ola (v); **p**ato (d) ≠ **b**ato (v); **c**aco (d) ≠ **g**ago (v); **t**ato (d) ≠ **d**ado (v); **s**é (d) ≠ **Z**é (v); **x**á (d) ≠ **j**á (v); **t**ia (d) ≠ **d**ia (v).

Em qualquer texto (na esmagadora maioria das línguas), a vogal é núcleo de sílaba. E mesmo quando não há uma vogal no núcleo de certas palavras em idioma estrangeiro, normalmente as consoantes são vozeadas. Antes de mais nada, portanto, é necessário haver uma clareza da configuração que cada vogal deve assumir dentro da boca, para que a consoante possa delinear palavras que serão compreendidas no todo das frases. Costumo pensar na comparação entre vogais e consoantes e um colar de contas: o fio que liga e sustenta as contas são as vogais, que vão garantir o legato e a condução da linha de canto; já as contas que dão uma forma específica ao colar são as consoantes, que revelarão o texto e a mensagem a ser declamada.

Como professora de Dicção e Pronúncia, faço uso de algumas ferramentas importantes para o estudo do canto e do repertório. Muitos regentes corais em formação frequentam essa disciplina, cujo conteúdo abrange desde o aprendizado dos símbolos do Alfabeto Fonético Internacional (AFI) até a sua aplicação às regras de pronúncia para o canto na música de concerto. Diga-se de passagem, todo regente coral deveria fazer aula de canto, não só porque ele precisa entender o que acontece com a voz de seus coralistas e saber o que pedir deles

na preparação de uma obra, mas também porque corais que podem contar com o apoio e parceria de um preparador vocal não são maioria na nossa realidade. Frequentemente, o regente precisa acumular também a função do trabalho vocal, além de ter de servir de exemplo para seus cantores. É fortemente recomendável, portanto, que ele possa acumular alguma experiência nessa área.

Em 1886, um grupo de professores de idiomas franceses e britânicos, liderados pelo lingüista francês Paul Passy, formou o que passaria a ser conhecido como Associação Fonética Internacional. O alfabeto original teve como base uma reforma ortográfica do inglês, porém, para adequá-lo a outros idiomas, os valores dos símbolos tornaram-se variáveis, de acordo com as características de cada língua. Em 1888, entretanto, o alfabeto foi revisado e uniformizado em todos os idiomas, e adquiriu assim uma base para todas as revisões futuras. O princípio geral do alfabeto fonético internacional é fornecer um símbolo para cada som distinto. Isto significa que o alfabeto não se utiliza de combinações de letras para representar sons únicos, ou de letras únicas para representar mais de um som (como o <x> pode representar [ks] no português). Não existem letras que têm valores sonoros diferentes de acordo com o contexto e, finalmente, o AFI não costuma ter letras separadas para dois sons, se nenhuma língua conhecida fizer distinção entre eles.

Entre os símbolos do alfabeto, 107 representam consoantes e vogais, 31 são diacríticos utilizados para especificar ainda mais estes sons, e 19 são utilizados para indicar características como quantidade, tom, tonicidade e entonação.

A título de curiosidade, incluo aqui o quadro de símbolos do Alfabeto Fonético Internacional, publicado pela Associação Internacional de Fonética:

○ alfabeto internacional de fonética (revisado em 1993, atualizado em 1996*)
Consoantes (mecanismo de corrente de ar pulmonar)

	bilabial	lábio-dental	dental	alveolar	pós-alveolar	retroflexa	palatal	velar	uvular	faringal	glotal
Oclusiva	p b		t d			ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ	n			ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante	ʙ		r						ʀ		
Tepe (ou flepe)			ɾ			ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral			ɬ ɮ								
Aproximante		ʋ	ɹ			ɻ	j	ɰ			
Aprox. lateral			l			ɭ	ʎ	ʟ			

Em pares de símbolos tem-se que o símbolo da direita representa uma consoante vozeada. Acredita-se ser impossível as articulações nas áreas sombreadas.

Consoantes (mecanismo de corrente de ar não-pulmonar)

Clíques	Implosivas vozeantes	Ejectives
⊙ bilabial	ɓ bilabial	ʼ como em
dental	ɗ dental/alveolar	pʼ bilabial
! pós-alveolar	ɟ palatal	tʼ dental/ alveolar
≠ palato-alveolar	ɠ velar	kʼ velar
lateral alveolar	ʄ uvular	sʼ fricativa alveolar

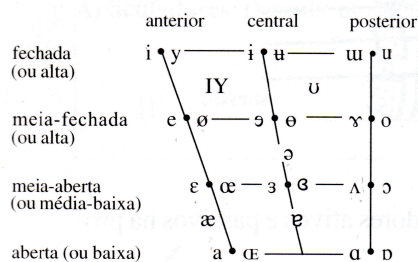
Suprasegmentos

'	acento primário	
,	acento secundário	
		ˌfounəˈtɪʃən
ː	longa	eː
ː	semi-longa	eː
ː	muito breve	e̞
.	divisão silábica	ˌi.ækt
	grupo acentual menor	
	grupo entonativo principal	
—	ligação (ausência de divisão)	

Tons e acentos nas palavras

Nível		Contorno
ê ou ı	┌ muito └ alta	ê ou ı ascendente
é	┌ alta	ê descendente
ē	┌ média	ē alto ascendente
è	┌ baixa	ē baixo ascendente
ẽ	┌ muito └ baixo	ẽ ascendente- descendente etc.
↓ downstep (quebra brusca)		↗ ascendência global
↑ upstep (subida brusca)		↘ descendência global

Vogais



Quando os símbolos aparecem em pares aquele da direita representa uma vogal arredondada.

Outros símbolos

ʌ	fricativa	ɕʑ	fricativas
W	lábio-velar desvozeada		vozeadas epiglotal
	aproximadamente	ɭ	flepe
	lábio-velar vozeada		alveolar lateral
ɥ	aproximadamente	ɸ	articulação
	lábio-palatal vozeada		simultânea de ʃ
			e X
H	fricativa epiglotal	Para representar consoantes africadas e uma articulação du- pla utiliza-se um el ligando os dois símbolos em questão.	
	desvozeada		
ɸ	fricativa epiglotal		
	vozeada		
ʔ	oclusiva epiglotal	ᵐᵑ	ts

Diacríticos Pode-se colocar um diacrítico acima de símbolos cuja representação seja prolongada na parte inferior, por exemplo ñ

o desvozeado	n̥ d̥	voz. sussurrado	b̥ ḁ	dental	t̪ d̪
v vozeada	ṣ ṭ	voz tremulante	b̃ ã	apical	t̺ d̺
h aspirada	tʰ dʰ	linguolabial	m̠ n̠	laminal	t̼ d̼
j mais arred.	ɕ	w labializado	tʷ dʷ	nasalizado	ẽ
c menos arred.	ç	j palatalizado	tʲ dʲ	n soltura nasal	dⁿ
+ avançado	u̟	y velarizado	tʏ dʏ	l soltura lateral	dˡ
- retraído	e̠	f faringalizado	tʔ dʔ	l soltura não-audível	d¹
centralizada	ẽ	~ velarizada ou faringalizada	†		
x centraliz. média	ẽ̞	levantado	e̝ (J = fricativa bilabial vozeada)		
i silábica	ɪ̯	abaixada	e̜ (β = aproximante alveolar vozeada)		
~ não silábica	e̯	r raiz da língua avançada	e̤		
~ roticização	ə̯, æ̯	r raiz da língua retraída	e̚		

* A Associação Internacional de Fonética gentilmente autorizou esta reprodução.

O estudo de pronúncia é aplicado a sete línguas, a saber: italiano, latim, espanhol, português brasileiro, francês, alemão e inglês. A ordem em que a pronúncia das línguas é planejada não é aleatória. Como preciso ministrar todo esse conteúdo em quatro semestres, optei por agrupar as línguas por ordem de complexidade e número de vogais existentes nas respectivas línguas. Assim, após uma breve exposição da classificação dos fonemas mais ocorrentes nesses idiomas (todos ocidentais), começamos a estudar as regras de pronúncia do italiano, que além de ser a primeira língua a ser cantada pelos estudantes de canto, oferece relativa simplicidade de pronúncia, pelo fato de ter somente sete vogais cardinais e orais, e não apresentar diferença de cor de pronúncia destas vogais em posição átona na palavra. Embora talvez não tão rico quanto para canto solo, o repertório em italiano para coro é muitíssimo importante, principalmente as verdadeiras preciosidades compostas nos séculos XV, XVI e XVII.

Após o italiano, aproveitamos a proximidade da pronúncia e passamos ao latim eclesiástico. Apesar de língua morta, esse idioma é de extrema importância para cantores e regentes corais, devido ao imenso repertório composto especialmente para fins religiosos e sacros.

Passamos então ao espanhol, que além de ter um repertório ibérico significativo, nos oferece um rico acervo de música latino americana. É a língua que nos cerca em quase todos os países fronteiriços ao Brasil, e cujo acento diferente do *castellano* europeu, traz um colorido especial à música de nossos vizinhos.

No segundo semestre, temos a introdução das vogais nasais com o português brasileiro. Embora seja nossa língua materna, existem normas de padronização de sua pronúncia que devem ser observadas, principalmente porque a consciência da formação adequada de determinados fonemas no trato vocal pode resolver alguns desconfortos que ainda fazem cantores e regentes resistirem em incluir a música brasileira em seu repertório. Ao mesmo tempo, a prática do canto em português já serve de ponte para a chegada das vogais nasais francesas, que apesar de não serem as mesmas, obrigam o intérprete a se familiarizar com uma emissão “temperada” de nasalidade, mas não nasal! Por incrível que pareça, a maior dificuldade encontrada pelos cantores no francês não é a emissão das vogais nasais, mas das vogais mistas, assim como as diferentes pronúncias da vogal *e*, de acordo com sua acentuação e posição dentro da palavra. As vogais aumentam consideravelmente de número para quinze, sem falarmos nas semivogais! No entanto, se pensarmos no repertório incrível que nos é disponível, notamos que vale a pena o esforço.

Introduzidas as vogais mistas, é chegada a hora do terror dos cantores, mas que acaba se revelando um alarme falso: o alemão. De fato, se você não fala alemão, torna-se um tanto desconfortável cantar palavras, das

quais não se pode suspeitar imediatamente o significado, embora seja inimaginável alguém abrir a boca para transmitir uma mensagem desconhecida! É claro que a primeira coisa que se faz ao estudar uma obra é traduzi-la! Mas os alunos acabam descobrindo que na verdade esta é uma língua muito fonética. Uma língua fonética é aquela cuja pronúncia segue lógica e consistentemente a sua ortografia. Uma vez assimilada a pronúncia de cada fonema em suas diversas conjunturas, dificilmente o cantor será pego de surpresa por alguma exceção. Na língua de Goethe, Schiller, Nietzsche e tantos outros, encontramos alguns dos pilares do repertório coral, como Bach, Telemann, Buxtehude e Brahms, só para citar alguns dos grandes mestres.

Finalmente, chega o idioma que quase todos falam, mas poucos dominam a pronúncia: o inglês! Não é à toa que ele é estudado no último semestre. Sua pronúncia, além de nada fonética é muito variável (quase com mais exceções do que regras), além da diferença sutil entre algumas vogais, mas que pode deixar o cantor pouco experiente em maus lençóis! Já vi muitos colegas de excelente formação “adornarem” suas linhas vocais com textos que deveriam falar de paz (*peace*), mas que falavam de urina (*piss*), por causa de um pequeno deslize na pronúncia da vogal. Muitos e variados exemplos podem ser dados aqui, mas só para você entender o nível de complexidade, cito algumas palavras, que podem ter seu significado mal entendido pela pronúncia incorreta de quem declama o texto: *bad* ≠ *bed*, *bat* ≠ *bet*, *man* ≠ *men*, *death* ≠ *deaf*, *beach* ≠ ..., etc. Tais sutilezas fazem com que, ao final do curso de dicção, os alunos acabem por ter saudades do francês. Além disso, há muitas nuances e variações entre o inglês britânico, o americano e o histórico, e cada uma deve ser adequadamente aplicada ao repertório respectivo. Novamente, o repertório importantíssimo em inglês deve ser uma motivação para o estudo da pronúncia desta língua: oratórios de Händel, corais e *Anthems* de Purcell, toda a tradição renascentista inglesa, Vaughan Williams, Benjamin Britten e os americanos Aaron Copland e Charles Ives, fora o repertório de *Negro Spirituals* justificam com sobra qualquer esforço!

Mencionei aqui alguns compositores da música de concerto, mas meus colegas da música popular poderão citar muitos não menos importantes com mais competência que eu!

Muitos problemas técnico-musicais podem ser resolvidos com o simples ajuste da pronúncia do texto, questões que vão de uma inflexão especial que colore o fraseado a problemas de afinação, timbre, sonoridade. É que a enunciação de uma determinada frase literária mexe diretamente com a colocação vocal, com as diferentes formas e tamanhos que o trato vocal assume. Portanto, a separação do texto literário e musical é impossível (e deveria ser impensável) para um cantor, uma vez que todos os segredos e pistas para uma interpretação convincente se encontram na poesia. Aliás, o procedimento que os compositores mais frequentemente adotam é o de escolher um poema que lhes dê possibilidades variadas de sonorização. O caminho contrário é mais raro. O compositor francês Francis Poulenc comenta em seu diário intitulado *Journal de mes mélodies*: “se eu fosse

professor de canto, eu obrigaria meus alunos a **ler atentamente o poema** antes de trabalhar uma melodia. Na maior parte do tempo estas senhoras e estes senhores não compreendem uma palavra do que eles cantam.” Embora dicção e declamação sejam dois termos, cujas definições são tão próximas a ponto de se confundirem, a realidade prática nos mostra algo bem diferente. Em seu maravilhoso livro *The art of song recital*, Shirlee Emmons e Stanley Sonntag dizem que:

O que separa a tarefa de um recriador instrumental da de um recriador vocal é a existência do texto. [...] Alfred de Musset, o grande poeta romântico francês, declarou: ‘No melhor verso de um verdadeiro poeta há sempre duas ou três vezes mais do que realmente foi dito; depende do leitor suprir o restante de acordo com suas ideias, seu instinto, e seus gostos.’ [...] Portanto, a primeira tarefa do cantor é apontar exatamente quais foram as intenções do compositor ao musicar o texto. [...] O texto apresenta, ao mesmo tempo, a maior glória e o mais pesado fardo para o cantor. [...] *O cantor deve comunicar ao público o que ele acredita que o compositor acreditou que o poeta quis dizer.* [...] Um cantor é tocado por um poema somente se ele compreende verdadeiramente a experiência única do poeta descrita naquele poema. Se o seu entendimento das palavras, suas inflexões e suas nuances são conflitantes com os meios musicais selecionados pelo compositor, o cantor deve encontrar uma nova solução.

Embora a articulação adequada seja de suma importância para entendimento do texto, é preciso que o cantor “embeba” as palavras em seu significado, para que a *mensagem* seja compreendida: o primeiro é absorvido pela razão; a segunda, pela emoção.

Entre dicção e declamação, diferentes recursos são acessados na emissão da mensagem. A pronúncia adequada demanda um conhecimento técnico-vocal formalmente adquirido. A declamação exige que o cantor administre um repertório de experiências adquiridas informalmente, que lhe darão ferramentas para imbuir o texto de sentido. Quando lidamos com um grupo de cantores, temos que, ao mesmo tempo, formatar a pronúncia e equalizar experiências informais em vivências coletivas, a fim de criar uma grande voz que declama a mensagem. **Nós, cantores, somos, declamadores de texto com alturas definidas!** Assim também regentes o são, quando imprimem a sua versão da mensagem através da nossa voz.

Naturalmente, a paisagem sonora colorida pela contribuição de cada componente ainda será ouvida como uma espécie de assinatura daquele coro, e não de outro.

Trabalho em equipe

Um breve comentário deve ser feito sobre o trabalho conjunto do regente e do preparador vocal. Não é preciso dizer que os objetivos que ambos almejam alcançar devem estar alinhados, e que uma sintonia deve ser desenvolvida, para que um profissional entenda exatamente onde e como seu parceiro quer chegar com as estratégias escolhidas no seu trabalho com o coro.

Como já disse, minha experiência no trabalho com o *Coro de Câmera* é a melhor possível. Além da longa amizade e excelente relacionamento pessoal que tenho com o Carlos Alberto, posso dizer que trabalhamos em sintonia fina, conquistada pelo conhecimento e admiração mútuos, anos de trabalho juntos e objetivos claros e bem definidos.

Com o tempo é possível desenvolver um certo *timing*, onde o preparador vocal aprende a usufruir com eficiência e eficácia dos nichos e *deixas* proporcionados pelo regente ou requisitados por ele, propondo ajustes e dinâmicas rápidas que trazem a sonoridade, a declamação, a pronúncia e outras questões técnicas de volta para o eixo desejado pela dupla profissional. Por vezes, ele mesmo percebe quando algo não vai bem e pede uns minutos para solucionar algum pequeno problema. É preciso, no entanto, estar atento ao andamento do ensaio, para que concentração e energia não sejam dispersadas em uma dinâmica longa ou cansativa e fora de hora. Questões técnicas mais complexas devem ser trabalhadas no momento destinado ao trabalho vocal específico ou outra estratégia pode e deve ser combinada com o regente. Nunca se deve perder de vista o fato de que o trabalho do preparador vocal está a serviço de propósitos musicais maiores, e que, embora importantíssimo, não deve ocupar tempo demais, para que tudo o que foi trabalhado possa ser aplicado o quanto antes no trabalho de preparação do repertório. É um trabalho de moldagem, lento porque é profundo, informativo e formativo. A persistência é a lição mais valiosa que a música nos dá!

Checlist da viagem

- cante com seu corpo inteiro
- você está consciente da sua respiração?
- como as suas costelas se movem quando você canta?
- quando você sustenta uma frase, a sua coluna se alonga?

- você mantém a sua cabeça independente e móvel?
- você sente a articulação entre sua cabeça e coluna?
- seus joelhos estão livres?
- seus pés estão baseados no chão?
- suas costas estão livres? Longas e largas?
- quando você olhar para a partitura, incline suavemente a cabeça, não enterre sua cabeça no pescoço para frente!
- sinta os movimentos da sua caixa torácica quando você respira!
- quando você usa o ar para cantar, sua coluna alonga, como um gato que se prepara para pular?
- deixe o ar entrar, não sugue o cabelo da platéia!
- concentre-se no processo, não na reprodução do resultado!
- a voz sai fazendo o mesmo caminho inverso que o ar fez quando entrou
- dê forma às suas vogais!
- ensine a forma das vogais ao seu corpo, de fora para dentro
- internalize o que você aprendeu através da consciência corporal
- crie um código de memória afetivo ou sensorial próprio para as novas informações
- tudo em prol da declamação do texto!
- divirta-se!

Boa viagem!

Veruschka Mainhard

Veruschka Mainhard é preparadora vocal do Coro de Câmara Pro-Arte, do qual é integrante há quase 30 anos. Doutora em Música pela UNIRIO e Mestre em flauta transversa barroca e música antiga pela Escola Superior de Utrecht (Holanda), pianista laureada em vários concursos, realizou estudos de canto com Carol McDavit e Martha Herr no Brasil, Uta Spreckelsen na Alemanha e Marianne Blok na Holanda. Aperfeiçoou-se ainda com Roland Hermann, Mitsuko Shirai, Hilde Zadek e Jeffrey Gall na Alemanha e com Jorge Chaminé em Paris. É Professora de Dicção e Canto da Graduação e faz parte do corpo docente do PROMUS (Mestrado Profissional em Música) da Escola de Música da UFRJ. Como camerista, vem se apresentando nas mais importantes salas de concerto do país e no exterior. Atuou como solista em óperas, oratórios e cantatas no Brasil, Alemanha e Holanda, assim como fez estreias mundiais de obras escritas para sua voz. Gravou diversos discos e programas para rádio e tv.

Seção Artigos Inéditos

Coordenação de artigos | Carlos Alberto Figueiredo

Coordenação de eventos | Jonas Hammar

Coordenação geral | Sérgio Sansão

Programação visual | Contágio Criação

Ilustrações | Kiti Soares

Este é um artigo inédito produzido sob encomenda por Observatório Coral Carioca. Sua impressão e reprodução estão autorizadas, desde que se mantenham o layout original e todos os créditos contidos neste arquivo PDF. A reprodução integral do artigo em outras mídias (sites, blogs, periódicos etc.) não está autorizada. A citação de trechos do artigo está sim autorizada, desde que todas as referências relativas à fonte e à autoria deste sejam devidamente creditadas.