

LINA D'ALBORA SANTORO

**CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA TÉCNICA VOCAL E DE
SUA IMPORTÂNCIA PARA O DESEMPENHO DO CORO,
A PARTIR DAS VISÕES DE TRÊS REGENTES**

RIO DE JANEIRO

2002

LINA D'ALBORA SANTORO

**CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA TÉCNICA VOCAL E DE
SUA IMPORTÂNCIA PARA O DESEMPENHO DO CORO,
A PARTIR DAS VISÕES DE TRÊS REGENTES**

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS EXATAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA
DISCIPLINA: MÚSICA
PROFESSORA MÔNICA DE ALMEIDA

LINA G. DE BRAGA SAZUBORO

CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA TÉCNICA VOCAL E DE
SUA IMPORTÂNCIA PARA O DESEMPENHO DO CORO,
A PARTIR DAS VÍDEOS DE TRÊS RECLAMANTES

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA MÔNICA DUARTE

LINA D'ALBORA SANTORO

**CONSIDERAÇÕES EM TORNO DA TÉCNICA VOCAL E DE
SUA IMPORTÂNCIA PARA O DESEMPENHO DO CORO,
A PARTIR DAS VISÕES DE TRÊS REGENTES**

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos
da Universidade do Rio de Janeiro para obtenção
do grau de Licenciado em Educação Artística –
Habilitação em Música

Professor Orientador: EDUARDO LAKSCHEVITZ

Rio de Janeiro

2002

SANTORO, Lina D'Albora. *Considerações em torno da técnica vocal e de sua importância para o desempenho do coro, a partir das visões de três regentes.* Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2002. 39f. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2002.

SANTORO, Lina D'Albora.

Considerações em torno da técnica vocal e de sua importância para o desempenho do coro, a partir das visões de três regentes / Lina D'Albora Santoro. – Rio de Janeiro, 2002.
39 f.

Monografia (Graduação) – Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, 2002.

À Elza Lakschevitz, uma grande regente, mas antes de tudo excepcional educadora, que me iniciou no mundo do canto coral e, por meio da prática musical, me ensinou a fazer música

AGRADECIMENTOS

Ao Eduardo Lakschevitz, pela orientação clara e objetiva, pela leitura atenta da monografia e pelo contínuo estímulo, ao mesmo tempo rigoroso e amigo.

À Mônica Duarte, pelas ótimas aulas teóricas e pelas observações pertinentes e importantes.

Aos regentes Carlos Alberto Figueiredo, Elza Lakschevitz e Maria José Chevitarese, pela paciência, dedicação e total disponibilidade, e, sobretudo, pelos inestimáveis ensinamentos que deles recebi, antes e durante as entrevistas.

Ao Coro de Câmara da Pró-Arte, ao Canto em Canto, ao Brasil Ensemble, e aos seus preparadores vocais Veruschka Mainhard, Rivelino de Aquino e Elena Constantinova, sempre abertos para me receber em seus ensaios.

À Malu Cooper e à Patrícia Costa, por terem sido tão solícitas, pondo à minha disposição parte das obras que utilizei na monografia.

Ao meu pai, pelas horas de trabalho (digitação, correção e editoração) que dedicou a mim e, principalmente, pela paciência e carinho com que realizou isso tudo.

À minha mãe, pelo entusiasmo com que sempre me apoiou.

Ao Parham, meu namorado, por estar ao meu lado em todos os momentos, inclusive nas minhas Tensões Particulares de Monografia, me dando força e acreditando em mim.

RESUMO

Este trabalho visa investigar a importância da atividade de preparação vocal para o desempenho do coro, a partir das visões de três regentes – Carlos Alberto Figueiredo, Elza Lakschevitz e Maria José Chevitarese –, apreendidas por meio de entrevistas realizadas individualmente e ao vivo com eles, e apoiadas e reforçadas pelas observações das atividades de preparação vocal nos ensaios de seus coros – Coro de Câmara da Pró-Arte, Canto em Canto e Brasil Ensemble, respectivamente. A escolha dos regentes deveu-se: 1) ao fato de terem sido membros da Associação de Canto Coral, de extrema importância para sua formação musical; e 2) ao fato de seus coros serem similares no sentido de que são coros de câmara adultos de vozes mistas, com repertório basicamente erudito, em diversas línguas, e de que só admitem novos cantores mediante convite do regente ou do preparador vocal. Procurou-se cotejar os três depoimentos e compará-los com trabalhos publicados sobre regência coral e técnica vocal, para estabelecer possíveis pontos de contato e de divergência. Observou-se que a técnica vocal é um embasamento para a obtenção do som ideal no coro – som que será específico para cada música, cada estilo – e que, portanto, por proporcionar condições aos coristas de expressar o mais fielmente possível as intenções do compositor, deverá servir e estar conectada à música, ao repertório, para atingir os diversos resultados que se pretendem.

Palavras-chave: regência, canto coral, técnica vocal

SUMÁRIO

- 1 Introdução, 7
 - 2 Depoimentos de três regentes: Carlos Alberto Figueiredo, Elza Lakschevitz e Maria José Chevitarese, 12
 - 2.1 Carlos Alberto Figueiredo, 12
 - 2.2 Elza Lakschevitz, 16
 - 2.3 Maria José Chevitarese, 20
 - 3 Reflexões a título de conclusão, 25
 - 4 Referências bibliográficas, 32
- Anexo - Observações da técnica vocal na prática de ensaio, 34
- A. Coro de Câmara da Pró-Arte (Carlos Alberto Figueiredo), 34
 - B. Canto em Canto (Elza Lakschevitz), 35
 - C. Brasil Ensemble (Maria José Chevitarese), 37

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Barreto, Zander e Junker, o canto coral no Brasil se desenvolve lenta e irregularmente no século XX, seja, entre outras, por questões ligadas à ineficácia da prática de música coral nas escolas, decorrente da deficiência com que é ministrada e da inclusão esporádica da música coral no currículo escolar (Barreto, 1973, apud Junker, 2001); seja por questões ligadas à cultura e à tradição, logo ao caráter incipiente de nossa vida coral (Zander, 1979, apud Junker, 2001); seja pela falta de literatura sobre os problemas enfrentados pelos regentes de coros, que os priva do contato com métodos e técnicas de ensaio, suas dinâmicas, e do aprendizado da administração de um grupo vocal (Junker, 1990, apud Junker, 2001).

Pode-se dizer, assim, com base nesses autores, que a educação de música coral não se apresenta de forma contínua na educação brasileira. Como o próprio Junker (2001) afirma: “Em suma, a educação de música coral não foi historicamente uma parte constante do currículo escolar em educação brasileira até os dias de hoje.”

Houve, no entanto, períodos em que foi exigido por lei o ensino da música, entre os quais, o mais importante se inicia em 1930, com o estabelecimento da Superintendência de Educação Musical e Arte do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal – SEMA, dirigida por Villa-Lobos, quando são criadas escolas específicas de música e difundido o ensino da música em todo o país. Apesar desses esforços, a falta de uma tradição em música nas escolas, aliada à falta de estrutura no sistema escolar, levaram à modificação e até à abolição dos atos que introduziram o ensino da música nas escolas regulares (Barreto, op. cit., apud Junker, 2001).

No entanto, mesmo diante desse quadro, como bem lembra Junker (2001), muitas atividades corais têm sido desenvolvidas em diversos cantos do país, por meio de encontros,

painéis, festivais etc., algumas independentes, outras apoiadas pelo Instituto Nacional de Música, fundado no início da década de 1980. Do Instituto, criado na Funarte e composto de vários setores, originou-se o projeto Villa-Lobos, sob a direção de Elza Lakschevitz, cuja finalidade era inspirar a

criação de federações corais estaduais, a Confederação Brasileira de Coros, e [fortalecer] a prática de música coral no país estabelecendo contatos entre os regentes unindo-os em redor de objetivos e aspirações comuns. Foi um momento na história do canto coral brasileiro em que foram proporcionadas várias oportunidades de crescimento técnico, artístico e musical para os regentes e cantores, através de várias filosofias de trabalho na prática do canto coral. Sem dúvida, houve um enriquecimento quanto ao papel do regente como líder, à técnica vocal específica para corais, ao relacionamento humano entre os cantores e um desenvolvimento de um repertório brasileiro mais atual através de várias composições e arranjos novos. Aspectos estes da vida coral que não tinham sido trabalhados anteriormente. (Junker, 2001)

Segundo Elza Lakschevitz, esse projeto, além de ter cadastrado coros de todas as regiões do Brasil, destinava professores a trabalhar não só com os coros, mas também com os regentes, por cerca de 10 dias, período que não podia ser maior, porque os professores enviados só dispunham desse número de dias de licença em seus empregos.

Começou-se a observar que os coros, além de professores de regência, precisavam também de profissionais que os ajudassem no aprimoramento da produção vocal e da sonoridade do coro, com a prática de técnica vocal¹. Para Elza, a figura do preparador vocal

¹ Utilizaremos nesta monografia a expressão técnica vocal com o mesmo sentido de preparação vocal e de vocalização, que “designa as atividades ou práticas, sejam mais sistemáticas ou menos sistemáticas, direcionadas para o desenvolvimento da habilidade de cantar” (nota do tradutor Edson Carvalho, no artigo de Guthmiller, publicado originalmente em 1986) ou, segundo Houaiss (2001), “o conjunto de exercícios e métodos usados para trabalhar e disciplinar a voz.” A técnica vocal, ou vocalização, segundo Guthmiller (1986. Grifo meu), “permite (...) isolar problemas técnicos e desenvolver nos cantores a consciência da relação entre o funcionamento do aparelho vocal e os aspectos expressivos da música. Por exemplo, aprender como afinar, como articular, como ajustar a voz para emitir notas muito agudas ou muito graves, como adicionar peso ou intensidade ao som sem forçar a voz, como unificar e equilibrar o som e, talvez o mais importante, como ouvir, tudo faz parte do processo de vocalização. (...) a vocalização é mais do que simplesmente aquecer a voz ou lidar com problemas específicos que surgem no repertório estudado pelo coro. Vocalização é também um condicionamento, e

foi muito valorizada nessa época: “o projeto enviava uma pessoa para trabalhar a voz e os regentes e coros ficavam encantados”. Essa idéia de se fazer preparação vocal logo se propagou, e começaram a surgir professores para encarregarem-se dessa tarefa. Com isso, passaram a existir, na Funarte, três tipos de professor para coro: o regente, o preparador vocal e o acompanhador, que eram enviados aos coros cadastrados, de acordo com a necessidade, ou seja, alguns precisavam de apenas um tipo de professor, outros, de dois, e outros, de todos os três (em geral, cabia às secretarias de cultura de cada região encomendar e distribuir os professores pelos grupos). Os professores eram utilizados como multiplicadores, trabalhavam com os regentes, com os coros das cidades, tentando passar as informações que tinham recebido, o que já estavam experimentando, para que os regentes melhorassem a qualidade de seus grupos.

Então, o trabalho de técnica vocal nos coros surtiu um efeito muito positivo. Depois de aproximadamente 10 anos em atividade, o projeto Villa-Lobos encerra suas atividades em 1990, devido ao corte de verba imposto pelo Ministério da Cultura. Apesar disso, os coros continuaram seus trabalhos, alguns deles com regente e preparador vocal e outros apenas com regente; afinal, há diferentes maneiras de trabalhar um coro para conseguir um som ideal².

Segundo Guthmiller (1986),

(...) Alguns maestros colocam um grande peso na vocalização³ como meio de desenvolver as qualidades sonoras características de seus coros. Alguns limitam o processo a simples “aquecimentos”⁴ que produzem pouco ou nenhum benefício ao desenvolvimento vocal em longo prazo. Muitos profissionais da área são céticos sobre o valor da vocalização e, portanto, a evitam tanto quanto possível.

condicionamento requer o desenvolvimento total do instrumento, não apenas os aspectos necessários para uma performance em particular.” Para concluir, citamos Galván (2001): Técnica vocal é “um processo constante de construção de idéias, conceitos, atitudes e hábitos”.

² Essa questão do som ideal será abordada na parte final (reflexões a título de conclusão).

³ Sobre vocalização, ver nota 1.

⁴ O termo aquecimento aqui empregado refere-se aos exercícios de “postura/relaxamento, respiração/apoio, som/ressonância, vogais, consoantes/articulação, ‘tessitura’ – agudos e graves” (Sund, 2000) . Para entender a diferença entre aquecimento e vocalização, ver nota 1.

Muitas são as razões que fazem com que alguns regentes se tornem relutantes em incorporar um trabalho sistemático de vocalização como parte de seus procedimentos no ensaio. Muitos possuem pouca ou nenhuma experiência em canto e assim se sentem desconfortáveis com a responsabilidade de lidar com a saúde vocal de seus cantores. Para esses regentes, trabalhar aspectos vocais representa um fardo, pois chama a atenção dos cantores para algo que eles mesmos não dominam bem. Outro argumento contra a vocalização é que ela toma muito tempo do ensaio em detrimento do trabalho direto com a música. Os que sustentam esse ponto de vista geralmente acreditam que podem trabalhar todos os aspectos vocais através da prática contínua com a música.

O objetivo deste trabalho é investigar o papel desempenhado pela técnica vocal na preparação dos coristas e o modo como é aplicada nos ensaios, com base nas opiniões de três regentes – Carlos Alberto Figueiredo, Elza Lakschevitz e Maria José Chevitaresh –, e, assim, oferecer subsídios para coros e preparadores vocais.

A escolha fundou-se nestes dois pontos comuns aos três regentes:

1) todos foram membros da Associação de Canto Coral. Carlos Alberto Figueiredo, de 1971 a 1983, primeiramente como cantor, em seguida como ensaiador, preparador e, finalmente, regente; e de 1995 até hoje, como diretor artístico. Elza Lakschevitz, por mais de dez anos, primeiramente como cantora, depois como ensaiadora e regente assistente. Maria José Chevitaresh, também por mais de dez anos, a partir de 1970, como cantora.

2) os coros regidos por eles, respectivamente Coro de Câmara da Pró-Arte, Canto em Canto e Brasil Ensemble, são similares, no sentido de que são coros de câmara (número aproximado de 25 integrantes) adultos (maioria com idade de 20 a 40 anos) de vozes mistas; de que apresentam estilo musical do repertório basicamente erudito (com maior ênfase em música sacra no Coro de Câmara da Pró-Arte e em música contemporânea brasileira nos outros dois) e de que são interpretadas peças em diversas línguas; além disso, só admitem

novos cantores mediante convite do regente ou do preparador vocal (pré-requisito: conhecimentos teóricos musicais básicos, como solfejo; experiência em outros coros que façam trabalho semelhante) ou por teste do regente e/ou do preparador vocal, que permita avaliar se a voz é apropriada ao grupo e ao repertório desenvolvido, ou seja, cujo timbre esteja em harmonia com o conjunto.

A pesquisa foi realizada por meio de entrevistas com os regentes acerca do papel que a técnica vocal desempenha em seus trabalhos, apoiadas por observações das atividades de preparação vocal nos ensaios (ver Anexo). Ao final, serão apresentadas algumas reflexões a título de conclusão.

2 DEPOIMENTOS DE TRÊS REGENTES: CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO, ELZA LAKSCHEVITZ E MARIA JOSÉ CHEVITARESE

2.1 Carlos Alberto Figueiredo

Segundo o regente, no período de 1971 a 1983, na Associação de Canto Coral, não havia uma preocupação com a preparação vocal do grupo todo (o coro). Havia pequenos grupos (6 a 7 pessoas) que se inscreviam e faziam a técnica vocal com uma professora antes do ensaio. Os exercícios realizados eram os vocalises⁵, o chamado aquecimento, mas tudo muito sumário. Durante esse tempo, não havia a consciência de preparação vocal que se tem hoje, que começa a adquirir maior peso a partir da década de 1980.

O que havia então era o vocalise e uma série de exercícios voltados para a afinação. Era totalmente diferente do que se faz hoje em dia; as pessoas que fazem preparação (vários coros) têm outra consciência do que significa técnica vocal, exercícios específicos de ressonância, de articulação etc.

Sobre as influências que recebeu, o regente assinala que houve envolvimento de muitas pessoas, preparadores e formações: “(...) todos eles deixaram alguma marca, alguma informação que eu uso até hoje; quando eu faço técnica vocal (...) estou sempre fazendo as coisas que já experimentei (...)”. A grande lição, porém, que recebeu da Associação não foi a prática da técnica vocal, mas a consciência e a prática da afinação. Havia muita preocupação com a afinação⁶ – se a nota estava alta, se a nota estava baixa.

Em seu trabalho com coros (focalizando o Coro de Câmara da Pró-Arte), Carlos Alberto gosta de trabalhar com vozes mais leves, que não apresentem excesso de vibrato, mas que sejam exercitadas por cantores conscientes, isto é, que tenham a noção da relação entre a

⁵ O termo vocalise será utilizado aqui para designar os exercícios de aquecimento vocal com base em uma determinada melodia.

⁶ Que, segundo Behlau e Rehder (1997, p. 37), significa o “ajuste do tom de uma nota em relação a outra, de modo que o número de vibrações corresponda às exigências da acústica.”

fisiologia da voz e a sonoridade que ouvem. Por isso trabalha com um preparador vocal, pois, para ele, “a técnica vocal é fundamental para que o cantor esteja vocalmente preparado para poder trabalhar, executar o repertório, a *performance*”, em que todos os aspectos são importantes, “(...) passando pela expressão corporal, pela respiração, pela articulação, pelo trabalho de emissão (...)”. E o que faz a diferença é a questão da estética e da ênfase que vai ser dada distintamente por cada pessoa:

a mesma base técnica pode servir para resultados diferentes, quer dizer, pode provocar efeitos vocais diferentes. É lógico que há exercícios específicos para certas coisas (para um vibrato, por exemplo, ou para tornar a voz mais metálica), mas pode-se fazer de qualquer pessoa um cantor com uma voz possante ou com uma voz fluida, mais tranqüila – depende do enfoque de quem trabalha a técnica vocal.

Com relação ao preparador vocal, Carlos Alberto acha que

é fundamental que tenha uma sensibilidade para o canto em conjunto; se ele trabalha como preparador vocal em outros grupos, se participa de outros coros ou se participa de grupos de maneira geral (é claro que se tem de ouvi-lo também), então pode-se supor que tem sensibilidade para trabalhar o cantor no grupo, não o cantor solista (...), a gente está falando de técnica vocal para coro, então o objetivo da técnica vocal do coro é fundir as vozes, não no sentido de sacrificar as qualidades vocais de cada integrante, mas de tentar otimizar o resultado de cada um, para gerar o som do coro. O som do coro é o resultado das vozes de todo mundo, quer dizer, são as vozes de cada um otimizadas, trabalhadas tecnicamente, que dão a cada coro o seu som específico (...), então essa questão da sensibilidade para o canto em grupo é condição *sine qua non*.

Os cantores podem até ter aulas individuais de técnica vocal – que não é exatamente o caso do meu coro –, pode-se até trabalhar um determinado coro em que cada pessoa faz técnica vocal, tem professor de canto, e simplesmente no ensaio nem se faz técnica vocal; existe esse tipo de trabalho que pressupõe que a pessoa já sabe fazer seu próprio vocalise, já chega no ensaio ‘aquecida’. O problema é que o regente terá de selecionar os cantores adequadamente, para que se ajustem à sua estética (...). Acho que a maior

parte dos exercícios individuais de técnica vocal não prejudica essa homogeneização de som, a menos que o professor trabalhe muito a questão do solo, aí não vai dar certo (...). O ideal seria que as pessoas tivessem a preparação vocal em grupo e que cada uma tivesse uma aula individual com o próprio preparador vocal (...). Lógico que o resultado sonoro é totalmente convergente.

Quanto à questão da dinâmica de trabalho entre o regente e o preparador vocal no ensaio, Carlos Alberto diz:

Quando você escolhe um preparador vocal, você já está trabalhando com uma pessoa que tem afinidade com você. No meu caso, eu trabalho com a Veruschka [Veruschka Mainhard, preparadora e cantora do Coro de Câmara da Pró-Arte] e ela canta em coro comigo há 15 anos, ela sabe o que estou buscando, sabe o tipo de trabalho a que me proponho e ao mesmo tempo cria os recursos técnicos para isso, dá o embasamento técnico para isso. É lógico que, às vezes – o que acontece com qualquer preparador vocal –, ela começa a levar muito os problemas para o lado da preparação vocal. Esse é um ponto que às vezes é divergente (em relação a qualquer preparador vocal). Acho que há problemas que são puramente musicais, como por exemplo o da afinação. O preparador vocal gosta muito de dizer que a desafinação acontece porque a voz não está colocada; tudo bem, até concordo em parte com isso, mas existe o problema da afinação causada pela audição, pelo ouvido, pela consciência da altura certa. Portanto, acho que, em certos momentos, a afinação não tem nada a ver com a técnica vocal, a questão é saber qual é o som que se quer emitir; é claro que, quando se está mais preparado tecnicamente, consegue-se emitir o som desejado; da mesma forma, quando se está rouco, não se consegue afinar. Mas esse é sempre um ponto em que há pequenos atritos (...). Acho que na verdade as informações são complementares. O único perigo é quando as pessoas começam a acreditar que a afinação só acontece por causa do problema da técnica vocal, aí elas param de pensar na afinação; isso é muito comum em cantor solista. Cantor solista acha que tudo é porque a voz está aqui ou está ali, e muitas vezes ele não ouve, falta o elemento auditivo, querer cantar aquela nota, saber distinguir exatamente uma nota da outra, principalmente quando é no nível sutil – está um pouquinho baixo, um pouquinho alto. O ouvido tem que correr junto com o aparelho fonador.

De acordo com o regente, o preparador vocal deve habilitar tecnicamente o coro para enfrentar o repertório que tem de fazer dentro dos parâmetros da técnica vocal. O preparador

não deve entrar em outras searas, o que acontece em alguns grupos. Por exemplo: o regente faz determinada peça num andamento, e quando há ensaio de naípe com o preparador vocal, este não gosta daquele andamento e o muda – isso é um pouco esquisito; ou, então, o regente pede forte em determinado trecho e o preparador diz: façam piano. Conflitos desse tipo existem, mas aí o preparador está extrapolando as suas funções.

Carlos Alberto observa que o regente, às vezes, é obrigado a dar instruções relativas à técnica vocal que devem estar em acordo com os ensinamentos do preparador vocal. Isso quer dizer que é fundamental a presença do regente durante o processo da preparação vocal; é nesse processo que ele aprende o “jargão do preparador”, que ouve e sente como esse trabalho está se refletindo no coro e nele próprio, e, portanto, que pode avaliar se a técnica está servindo a seus propósitos. É como ele diz: “Imagina se você não está acostumado a usar aquelas expressões e começa a usar outras palavras, o coro ‘pira’. Então, é muito importante que o regente esteja não só presente, mas participando da técnica, acompanhando o processo, cantando junto.”

Quanto à dinâmica de trabalho do preparador, Carlos Alberto afirma que ela depende do tempo de ensaio que se tem:

Eu, por exemplo, tenho 2 horas e meia por semana, no máximo, então o que dá para fazer em conjunto é um trabalho de meia hora. Pode-se eventualmente, dependendo das circunstâncias, fazer ensaios de naípe no próprio dia do ensaio: enquanto as outras vozes estão passando o repertório, um determinado naípe está com o preparador vocal. Com isso, consegue-se um pouco mais de eficiência dentro do mesmo tempo. (Não dá para inventar um outro dia para as pessoas virem e fazerem técnica de naípe, e por isso deve-se tentar tirar o máximo rendimento dentro daquelas 2 horas e meia). É lógico

que é sempre ideal que a técnica vocal seja feita no início do ensaio, para que as pessoas comecem a cantar já dispostas tecnicamente, embora às vezes isso não seja possível, pois muitos chegam atrasados; aí o melhor é fazer uma coisa leve antes, porque é importante que a maior parte das pessoas faça técnica vocal.

Agora, quanto à interferência da pessoa que faz técnica vocal, é muito importante sim. Isso é uma dinâmica que tem de ser construída muito calmamente, porque é difícil a presença de duas pessoas ali administrando o mesmo ensaio. Isso pode ser um pouquinho complicado se não houver uma afinidade, um ritmo muito claro entre elas, pode surgir atrito. Mas acho importante, prefiro uma pessoa que interfira na hora H, que resolva as questões técnicas naquele momento e não depois, porque aí ninguém nem lembra mais qual era o problema. Mas é uma dinâmica muito difícil.

2.2 Elza Lakschevitz

De acordo com a regente, o coro da Associação de Canto Coral era sem dúvida o mais importante do Rio de Janeiro. Criado por Cleofe Person de Matos, trabalhava com os grandes nomes da música coral do mundo. A formação específica de Elza Lakschevitz na área coral se deu por meio da prática, observando e participando do trabalho de preparação do coro – vocal e musicalmente. Para ela, a Associação “foi a minha escola – mais importante que qualquer ensinamento teórico – gratificante e fundamental para minha formação na área de regência coral”.

A respeito da técnica vocal na Associação, Elza relata que

a professora de canto Clarice Stukart, que cuidava da técnica vocal, trabalhava os naipes individualmente. Para isso, havia um rodízio entre os grupos, de modo que se poderia ter sempre um grupo lidando em especial com alguma dificuldade particular – quando se estava na fase da leitura de uma peça, freqüentemente um naipe de deslocava para a sala contígua, para trabalhar separadamente. Esse trabalho vocal com todo o coro se constituía de vocalises que permitissem ao coro vencer as exigências vocais da obra em questão e procurar o equilíbrio do som em cada naipe, em particular, e no coro, como um todo.

Em princípio minha função era preparar cada naipe; depois comecei a reger. Era um trabalho de muita responsabilidade, porque, além de as peças serem muito complexas, recebia-se muito regente de fora – não se tratava apenas de preparar o coro para o regente desenvolver, mas de sentir o caminho que se deveria seguir. Para mim essa vivência foi muito importante, não há melhor escola do que a prática.

Na Associação, lidei com afinação, com ritmo, com fraseado, com “caminho do som”⁷. Tudo isso fazia parte da estratégia de um trabalho não fragmentado/compartimentado. Muitas vezes se observava que, apesar de não dominarem a leitura musical e de não terem conhecimento teórico de música, alguns cantores, ao acompanharem a partitura durante o ensaio, já começavam a perceber a relação de alturas (escrita - realização) e assim chegavam ao sentimento, à emoção, transmitidos pelo compositor.

Para Elza, técnica vocal é um precioso auxiliar do regente, isto é, valoriza o som e faz com que o coro alcance o tipo de sonoridade desejado pelo regente.

Quando a técnica vocal é malfeita ou não é feita, possivelmente a música não vai ter aquele brilho, aquela sensação de “caminho trilhado pelo som”. É importante que se faça uma técnica vocal bem-feita. De preferência, todos os coristas seguindo o mesmo tipo, senão a diversidade de técnicas vocais, de modo geral, também não produzirá um bom efeito. É claro que isso é relativo, mas é muito bom quando a técnica é feita em conjunto – desse modo se junta o som realmente. O ideal é quando, no coro, há possibilidade de se produzir uma igualdade no som – por isso é muito difícil formar um coro apenas com cantores líricos, porque eles desenvolvem um tipo de técnica que não é a do coro exatamente (não é melhor nem pior, não é mais bonita nem mais feia, mas diferente). Eles buscam outro tipo de som, ao passo que no coro, busca-se um som que agregue todos os sons (vozes). É claro que cada cantor pode ter seu próprio professor, mas a técnica feita em conjunto dá a unidade, sem dúvida nenhuma, a emissão é diferente.

Para a regente, som ideal é algo difícil de definir. Ela diz:

⁷ A expressão “caminho do som” significa a “sensação do movimento de ‘avançar’, para auxiliar noções de linha e afinação”, o “efeito do senso de direção na sonoridade” (Galván, 2001). Em outras palavras, “caminhar com o som” é dar energia ao som, à nota, para que esta não fique morta, apática, para que a afinação não baixe; é ter a sensação de flexibilidade (como se a nota fosse elástica) e, assim, não perder a expressividade do fraseado.

Por exemplo, se eu ouço um coro de pessoas lá da roça, que não têm o menor conhecimento de técnica e que cantam pelo prazer de cantar, nem por isso aquele som é ruim; muitas vezes o som deles, próprio do grupo, tem uma unidade muito grande e é muito bonito. Não se pode dizer simplesmente que o som do brasileiro é melhor do que o som do alemão – cada um tem a sua cultura, o seu som específico.

Como outro exemplo, ela cita que

no coro de câmara, não importa o fato de que todos não tenham o mesmo timbre; importa que a junção das vozes seja conseguida, importa o resultado da soma dos timbres. Por exemplo, sopranos não têm vozes iguais, mas, quando cantam, as vozes se juntam e produzem uma voz, que não é de nenhuma especificamente, é a voz do conjunto. O que se procura é que cada naipe tenha unidade entre si e que o coro apresente uma unidade formada por esses naites.

Quanto ao preparador, Elza acha que como o coro

é um organismo que trabalha vozes para cantarem juntas (...) então, cantar em coro já é em si uma disciplina. O preparador tem de conhecer o coro no seu todo e em cada naipe particularmente, desse modo ele saberá o que o conjunto precisa, ele está vivendo ali, vivenciando aquele processo, como ocorre com o Rivelino [Rivelino de Aquino, preparador vocal e cantor do Canto em Canto]. Quando trabalha um coro, o regente como o preparador vocal devem caminhar no mesmo sentido. O preparador não pode se restringir a uma aula de canto com os seus cantores, ele tem de fazer a preparação vocal com o objetivo de alcançar a unidade no coro (...). [O preparador] deve trabalhar a voz do cantor de maneira que ela não perca a própria característica, o que não quer dizer que se possa deixá-lo cantar de qualquer forma, ou seja, o preparador deve tentar explorar o potencial do cantor e aprimorar sua voz, para que ela se junte às outras vozes do grupo.

Sobre a dinâmica de trabalho entre o regente e o preparador, Elza assim se expressa:

O regente deve dizer ao preparador o que está sentindo e o que espera dele (em relação ao repertório). Não é apenas questão de afinação ou de fraseado, mas é questão do uso da voz – por isso, sempre trabalho com um preparador vocal (assim como acho que tenho condições de ser regente, de trabalhar um grupo e formar o som desse grupo, não acho que tenha condição de ser uma boa preparadora vocal) (...) quando sinto que o problema é vocal, passo para o preparador, porque, se confio nele, então nesse momento não sou eu que tenho de dar opinião. Isso é importante também, pois muitas vezes o regente quer preparador, mas interfere em seu trabalho. Da mesma forma, o preparador não deve interferir no trabalho do regente. Sendo este o responsável pelo som do coro, responderá pelo desempenho que o coro apresentará. Ninguém vai dizer, por exemplo, que o soprano estava ruim, não é isso, o coro é que estava ruim. E por quê? Porque o regente não estava atento. Então é muita responsabilidade a nossa.

No caso de as idéias divergirem, a primeira providência evidentemente é conversar – sem conversar para saber qual o objetivo do preparador, nada feito. Às vezes, o preparador propõe um determinado exercício de uma forma que o regente não consegue perceber o motivo ou não concorda, aí o regente deve pedir um esclarecimento sobre os procedimentos. Muitas vezes isso basta para se chegar a um acordo.

Ainda sobre esse ponto, Elza considera fundamental que haja uma “comunhão de idéias” entre eles:

É claro que é imprescindível um entendimento entre regente e preparador vocal acerca do tempo necessário ao trabalho de ambos. Não se trata apenas do período de preparação vocal. Há problemas, no decorrer do ensaio, que devem ser resolvidos naquele momento, sob pena de se instalarem e de tornarem mais difíceis suas correções.

A técnica por naipes é importante para se ter uma percepção maior do som. Não se interromperá o ensaio do coro para resolver algum problema com determinado naipe; este trabalhará a técnica separadamente. De toda forma, quanto mais se puder trabalhar junto, melhor será, porque assim, como todos os naipes estão cantando juntos, mais facilmente e mais rapidamente se estará atingindo o equilíbrio entre eles.

2.3 Maria José Chevitarese

O tempo que passou na Associação de Canto Coral foi muito importante para sua formação, como se pode observar em suas próprias palavras:

Tive oportunidade de cantar na Associação em seu tempo áureo, com orquestras de primeira qualidade, regidas por maestros como Kurt Masur, Richter etc., de escutar música boa e de cantar com pessoas superqualificadas. Cantei durante muito tempo com a D. Cleofe, que era muito competente, e com a Elza Lakschevitz, no coro Canto em Canto, que também é de primeira linha (...).

A importância da Associação para mim foi total. Ela me proporcionou um grande crescimento musical; lá cantei obras grandes, com orquestra. Aprendi a montar uma obra grande, missas, cantatas, por exemplo, e essa experiência veio de início com a D. Cleofe, que fazia isso muito bem. Em termos da minha vida pessoal, foi importantíssimo ter participado da Associação. Cantar em coro fez mudar o direcionamento de minha vida, tanto musicalmente quanto pessoalmente.

Sobre a técnica vocal na Associação, Maria José lembra que,

a princípio, fazia-se aquecimento vocal com a D. Cleofe, mas não era uma técnica, porque ela não trabalhava técnica, fazia aquecimento. Havia vocalises-padrão, escritos num quadro, e todo mundo os executava; mas não é técnica propriamente dita, e sim aquecimento. Mais tarde apareceu uma professora de canto; foi a primeira vez que eu estudei alguma coisa de canto (...) e quando comecei a descobrir minha voz. Trabalhávamos realmente técnica vocal. (Mas não houve muita continuidade, foi por um período curto. Para se ter técnica mesmo, precisa-se estudar muitos anos, e essa continuidade eu não tive).

Na minha opinião, técnica vocal não era o forte de lá. Para mim, outras questões tinham mais peso: o estilo, como fazer uma fuga, como interpretar um José Maurício – isso eu aprendi com a D. Cleofe. E também o tipo de sonoridade, o vigor que se deve dar à peça, a dinâmica, o corte (2 tempos de nota são 2 tempos de nota, quer dizer, respeitar a métrica). Esses aspectos é que foram importantes para mim.

A parte de técnica vocal eu aprendi depois (...). Li muito sobre técnica vocal, ainda leio, tudo que me caiu às mãos, todos os livros que aparecem eu leio. Minha formação de técnica vocal veio disso, não da Associação. Aprendi muito com a Lúcia Passos,

seguindo a sua linha – a linha que a Funarte adotou na época em que a Elza dirigia a área de canto coral da Funarte, foi quando eu adquiri o embasamento nessa área.

Quanto à técnica vocal propriamente dita, Maria José a considera um estudo que servirá de fundamento para que se possa cantar melhor, aproveitar melhor a potencialidade da voz. Para ela, basicamente é isto:

um instrumental que vai permitir que se consiga tirar o melhor de si em termos de voz, o melhor resultado sonoro, o maior volume, o maior controle (...). Tudo isso depende de técnica: afinação, qualidade de emissão, tudo isso está compreendido na técnica. Logo, a técnica é a ginástica que se faz para conseguir o som adequado a uma determinada música. Se for um *spiritual*, o som apropriado para o *spiritual*; se for uma obra renascentista, o som próprio da Renascença. Isso se alcança à medida que se tem uma técnica mais apurada.

Acho que são dois os aspectos fundamentais da técnica: respiração e apoio. No momento em que você domina respiração e apoio, você dá um salto em termos de qualidade. O resto todo vem junto.

Perguntada a respeito do som ideal num coro, a regente responde:

O ideal é se ter o controle da emissão do som, porque cada tipo de música vai pedir um determinado tipo de som; então, quando se tem o controle da emissão, se conseguirá emitir o som de que se precisa, por exemplo, para fazer uma peça barroca ou um *negro spiritual*, que são sons totalmente diferentes. Isso sem prejudicar o aparato vocal. O som ideal depende da música. Na minha concepção, para cada música existe um som ideal.

Quanto à preparação vocal, há dois meses Maria José começou a trabalhar, no Coro Brasil Ensemble da UFRJ, com a professora russa Elena Constantinova, que partiu do princípio de que os coristas nunca haviam feito técnica vocal e que, por isso, até agora estava

exercitando apenas respiração e posição de boca. Já no último ensaio, começaram a trabalhar a questão da emissão, a colocação – “onde jogar a voz”.

Para a regente, é função específica do preparador:

ensinar o cantor a respirar (...), cantar com apoio o tempo inteiro, colocar corretamente a boca, a língua. É difícil para o regente, enquanto está ensaiando, observar todos os cantores do coro e perceber todos esses detalhes. Então o preparador vocal prepara o cantor e lhe dá condições para executar aquilo que o regente está pedindo. Muitas vezes, o cantor entende o que o regente quer, mas não consegue realizar, porque lhe falta técnica. Por exemplo: se eu quero uma nota superaguda em pianíssimo, o preparador vocal vai fazer com que o cantor tenha a técnica para emitir aquele agudo pianíssimo. Emitir o agudo forte é fácil, mas o pianíssimo só consegue quem tem técnica. Desse modo, um vai ajudar o outro: eu vou dizer o que quero e o preparador técnico vai fazer com que o coro tenha condições técnicas de executar o que eu, como regente, quero.

Sobre a dinâmica de trabalho entre regente e preparador, Maria José é da opinião de que ambos devem seguir a mesma linha,

senão eu posso pedir alguma coisa durante o ensaio que vai contra o que o preparador está fazendo, gerando uma confusão na cabeça do cantor. Por isso, quando a professora russa está dando aula, eu também participo, porque quero escutar e fazer tudo o que ela propõe para compreender e utilizar a mesma linguagem e conseguir o efeito que desejo.

No nosso caso (Brasil Ensemble), o preparador dá uma aula de 45 minutos e vai embora. Já no coro infantil, a aluna de canto Livia Dias, preparadora vocal das crianças, ora faz a técnica para pequenos grupos ou individualmente, ora em conjunto, e há dias em que fica ouvindo para perceber os problemas, muitas vezes interferindo durante o ensaio e fazendo observações – acho que isso é positivo.

É preciso também que tanto a criança quanto o adulto consigam aplicar o que estudaram separadamente na técnica, ao repertório. Com frequência, o cantor aprende na técnica a colocar sua voz, mas não consegue passar este aprendizado para o repertório, voltando a emitir um som com problemas na hora do ensaio. É importante

que ele consiga fazer a transferência do que praticou na técnica para o repertório. Para mim, é construtivo que o preparador esteja presente durante o ensaio e interfira.

A professora russa ainda está no início, de forma que, por enquanto, não tenho o que falar, mas a Livia já está trabalhando comigo há algum tempo (...) e algumas vezes eu não concordo com suas opiniões; então, sentamos para discutir. 'Você falou para as crianças fazerem isso assim, mas eu acho que não funciona por causa disso'. Eu não sou formada em canto, estudei técnica para coro, mas tenho uma bagagem de experiência que me fez acumular conhecimentos. Embora ela tenha um estudo de canto formal maior do que o meu, muitas vezes, quando me vê pondo em prática uma idéia, ela diz: não é que deu certo? Ela traz um tipo de contribuição e eu complemento com outro, pela minha experiência, por tudo que eu já li, já estudei nesse sentido. Assim, procuramos nos complementar.

Em relação à técnica para coro e à técnica individual, Maria José considera as duas importantes, mas destaca que é necessário que se tenha unidade nos naipes e no coro como um todo.

Uma coisa é o trabalho como solista, que é normalmente feito na aula de canto, e outra é o trabalho para fazer música de câmara, em que o conjunto é o que predomina. É importante que a pessoa saiba cantar no conjunto, sem que deixe aparecer sua voz; e na hora em que fizer um solo, ela mostre sua qualidade vocal como solista. Portanto, as coisas são complementares: a aula de técnica para solista também dá suporte para, por exemplo, emitir um som mais piano, para igualar, para juntar a voz com o cantor que está ao lado. Assim, acho que deve haver as duas coisas. O ideal seria que todo o grupo tivesse a mesma professora de canto, porque todos trabalhariam na mesma direção e, naturalmente, as vozes já se juntariam no conjunto (...). Acho ainda que o ideal seria se a técnica pudesse ser feita individualmente, quanto mais individualizada, melhor (...). Num grupo, alguns percebem mais rápido do que os outros. Muitas vezes não se tem tempo suficiente para dedicar aos que custam mais a perceber o que o preparador quer, onde o regente quer chegar. Até porque na aula em conjunto sempre se deixa de ver os detalhes, os quais, na aula individual, o professor pode perceber muito melhor, como detalhes de emissão, de colocação. O ideal, então, é aproveitar o que se fez na aula individual e também fazer com que se aprenda a cantar em

conjunto, tirando as arestas – é escutar o todo e a partir daí juntar a voz com as demais.

O trabalho que a professora russa vem fazendo tem o objetivo de juntar todas as vozes, melhorar a emissão, a afinação etc. (...). Durante o ensaio, vou dizendo o que quero em termos de som, de sonoridade; vou observando os aspectos relativos à técnica vocal que serão necessários ao repertório – a respiração, a posição de boca e o apoio correto, (...) a unidade entre os naipes. Muito do trabalho de técnica é feito durante o ensaio, durante a execução do repertório (...). Acho que se tem um resultado muito mais rápido quando a técnica é direcionada para o repertório.

Não é muito comum coros formados por pessoas com estudo regular de canto. Os regentes, normalmente, trabalham com coros formados por leigos. Nessa direção, Maria José conclui que:

É fundamental que o regente saiba técnica, porque é difícil encontrar preparador vocal, ainda mais que trabalhe em harmonia com ele; o regente só conseguirá tirar um som de melhor qualidade do coro se também fizer técnica durante o ensaio (...). Na maioria das vezes, o regente acumulará as duas funções.

Um regente não precisa ser cantor, mas, no Brasil, é necessário que ele conheça técnica vocal para orientar seus cantores (...). Se o coro é de profissionais, o regente só precisa saber o que quer, e o cantor saberá como executar. Mas essa não é a realidade do dia-a-dia do regente brasileiro.

3 REFLEXÕES A TÍTULO DE CONCLUSÃO

A Associação de Canto Coral teve papel importante na formação musical dos três regentes no que respeita às oportunidades de trabalhar com orquestras, maestros e professores importantes (nacionais e internacionais), e de aprender questões relacionadas ao canto coral, tais como sonoridade coral, técnicas de ensaio, montagem e interpretação de repertório, afinação, dinâmica, ritmo, fraseado, “caminho do som” etc.

Porém, a parte de técnica vocal propriamente dita não tinha grande peso no trabalho da Associação, resumindo-se a um aquecimento vocal básico, constituído de vocalises-padrão, que tinha como propósito principal agregar as vozes, os timbres de todos, unificando o som. Portanto, as influências recebidas pelos três regentes acerca da técnica vocal incluem uma gama maior e mais diversificada de formações e professores.

Apesar disso, os três são unânimes em afirmar que a técnica vocal é essencial para que se possa atingir o som ideal do coro: “A técnica vocal valoriza o som” (Elza Lakschevitz); “A técnica vocal é um instrumental que vai permitir que se consiga tirar o melhor de si em termos de voz, o melhor resultado sonoro, o maior volume, o maior controle (...) é a ginástica que se faz para conseguir o som adequado a uma determinada música” (Maria José Chevitaress); “A técnica vocal é um embasamento fundamental para que o cantor esteja vocalmente preparado para poder trabalhar, executar o repertório” (Carlos Alberto Figueiredo). Nesse sentido, Behlau e Rehder (1997) corroboram os depoimentos, ao observarem que o “resultado vocal deve apresentar uma boa sonoridade para agradar e transmitir a essência da música e, nesse sentido, (...) a preparação vocal ajuda a conduzir o coro à sua própria identidade”, assim como Bretanha (1986, p. 36), ao asseverar que “para falar ou cantar bem, com boa voz, é preciso antes de mais nada que o instrumento esteja em condições ideais de uso: afinado, aquecido,

bem-preparado”. No entanto, é importante ressaltar que nem todos partilham dessa opinião. Segundo Guthmiller (1986), “muitos profissionais da área [canto coral] são céticos sobre o valor da vocalização e, portanto, a evitam tanto quanto possível”. Entre as diversas razões que fazem com que “alguns regentes se tornem relutantes em incorporar um trabalho sistemático de vocalização como parte de seus procedimentos no ensaio”, o autor cita o argumento de que a vocalização “toma muito tempo do ensaio em detrimento do trabalho direto com a música. Os que sustentam esse ponto de vista geralmente acreditam que podem trabalhar todos os aspectos vocais através da prática contínua com a música”. Para Guthmiller (op. cit.), esse motivo traz limitações ao desenvolvimento dos coristas: “o regente de coro deve assumir a responsabilidade de ensinar bons hábitos vocais da mesma forma que um instrutor particular de canto”.

É difícil definir o que seria o som ideal de um coro, porque essa é uma questão relativa, que dependerá do estilo, do repertório, da música a ser executada. Cada peça exige um determinado som ideal (o som ideal de uma peça da Renascença será diferente do som ideal de uma peça contemporânea, que será diferente do som ideal de uma peça gospel etc.). A técnica vocal será essencial justamente para que o coro consiga atingir o som ideal de cada música específica, como explicita Maria José Chevitaress: “o ideal é se ter o controle da emissão do som, porque cada tipo de música vai pedir um determinado tipo de som; então, quando se tem o controle da emissão, se conseguirá emitir o som de que se precisa (...) isso sem prejudicar o aparato vocal”. Nesse sentido, a técnica serve para que se chegue a resultados diferentes, que dependem das características de cada peça. Como bem lembra Carlos Alberto Figueiredo: “a mesma base técnica (...) pode provocar efeitos vocais diferentes (...) depende do enfoque de quem trabalha a técnica vocal”. Alguns aspectos, entretanto, abrangem a diversidade dos tipos de sonoridade e, por isso, podem ser trabalhados. Um dos aspectos essenciais em um coro é a unificação das vozes de todos os integrantes; não que os

timbres devam ser iguais ou que se sacrifiquem as qualidades e características vocais de cada um, mas que o resultado da soma dos diferentes timbres seja o som do conjunto, sem destaque de nenhuma voz, ou seja, que se ouça a voz do grupo. Segundo Elza Lakschevitz, “o ideal é quando, no coro, há possibilidade de se produzir uma igualdade no som (...) no coro, busca-se um som que agregue todos os sons (vozes)”, ou, ainda, “o que se procura é que cada naípe tenha unidade entre si e que o coro apresente uma unidade formada por esses naípes”. Para Carlos Alberto Figueiredo, “o som do coro é o resultado das vozes de todo mundo, quer dizer, são as vozes de cada um otimizadas, trabalhadas tecnicamente, que dão a cada coro o seu som específico”. Essas afirmações corroboram Coelho (1994):

Quando se prepara vocalmente um grupo coral, não basta que cada cantor tenha uma voz parelha e bem colocada. Um coro é mais do que um conjunto de solistas. É necessário que cada coralista cante com tal integração com os demais que o resultado sonoro seja apenas um, com unidade de conjunto. Cada naípe tem suas características próprias e a sonoridade do coro é o resultado da integração e do equilíbrio dessas características. (Coelho, 1994, p. 69)

O equilíbrio sonoro grupal deve ser o objetivo maior de todos os exercícios e vocalises. Cada um, ao lado da emissão vocal correta, deverá aprender a escutar a si mesmo e aos outros, entendendo o *coral* como fonte sonora. (Ibid., p. 71)

Como o objetivo primeiro é a unificação das vozes, é imprescindível que a técnica vocal seja praticada com o grupo todo junto. Os três regentes consideram a técnica individual positiva e complementar à técnica no conjunto; porém, o ideal seria que todos tivessem o mesmo professor individualmente e em grupo, para que não houvesse diversidade de métodos e opiniões sobre técnica vocal e, assim, a junção das vozes não ficasse prejudicada. Como salienta Carlos Alberto Figueiredo, “o ideal seria que as pessoas tivessem a preparação vocal em grupo e que cada uma tivesse uma aula individual com o próprio preparador vocal (...) lógico que o resultado sonoro é totalmente convergente”. Também Maria José Chevitarrese

evidencia que “o ideal seria que todo o grupo tivesse a mesma professora de canto [de técnica vocal], porque todos trabalhariam na mesma direção e, naturalmente, as vozes já se juntariam no conjunto”. Desse modo, o preparador deve ter grande sensibilidade para o canto em conjunto, a fim de trabalhar as vozes com aquele propósito.

É fundamental também que o preparador siga a mesma linha do regente, ou seja, a técnica deve estar sempre conectada ao repertório e ao tipo de sonoridade que o regente quer obter do coro, até porque muitas vezes alguns cantores não conseguem (ou esquecem de) aplicar o que aprenderam e realizaram durante a técnica ao repertório. Muito do trabalho de técnica, para Maria José Chevitarrese, “é feito durante o ensaio, durante a execução do repertório (...) acho que se tem um resultado muito mais rápido quando a técnica é direcionada para o repertório”.

Diversos autores são da mesma opinião em relação a esse vínculo entre técnica e repertório. Goulart e Cooper (2000) entendem que a técnica vocal deve servir à música, só existe em função dela e, portanto, deve soar como a música que se deseja cantar. Para Coelho (1994), o trabalho coral não pode ser bem-sucedido se o regente e o preparador vocal não tiverem os mesmos objetivos, se os métodos não se harmonizarem e não se reforçarem mutuamente. Guthmiller (1986) entende que “nenhum vocalise tem um valor real intrínseco”. Esse valor será avaliado apenas em função da capacidade que o exercício terá em “provocar uma reação correta para uma concepção distinta de altura, intensidade, e formação vocálica” (ibid.). A técnica vocal servirá para conscientizar os cantores sobre a “relação entre o funcionamento do aparelho vocal e os aspectos expressivos da música” e para desenvolver a “flexibilidade necessária para responder às demandas expressivas e estilísticas da música coral” (ibid.).

Convém salientar, como afirma o autor, que,

com frequência, o trabalho de vocalização se transforma em um meio de impor um ajuste estático sobre as vozes através da repetição forçada, dia após dia, de uma série de atividades que reforça um tipo de reação funcional, enquanto se ignoram outras atividades que são igualmente importantes para a saúde vocal como um todo.

O potencial positivo da vocalização para a saúde vocal pode ser transformado em algo prejudicial quando a vocalização é praticada de forma descuidada ou errônea. (Ibid.)

Quanto maior o conhecimento do funcionamento da voz, mais eficaz será o trabalho de desenvolvimento vocal do coro. Aliada a esse aprendizado, a vocalização regular e variada contribuirá para minorar os riscos que acompanham esse trabalho. Como alerta Guthmiller (op. cit.), “o que funciona um dia pode não funcionar no dia seguinte”, nem o que funciona para alguns cantores funcionará para todos. Os exercícios devem variar para evitar que a repetição frequente torne mecânico o ato de cantar e prive o cantor de desenvolver as habilidades perceptivas.

Para que o resultado sonoro seja plenamente satisfatório, todos os aspectos da técnica vocal devem ser igualmente e corretamente trabalhados. É como diz Guthmiller (op. cit.):

Nenhum aspecto de técnica vocal representa um fim em si mesmo. Quer o coro esteja trabalhando na área de respiração, registro, ou ressonância, cada aspecto é um fator em uma equação complexa. Mesmo que o coro domine um dos fatores muito bem, a solução da equação não estará correta a menos que os outros fatores também estejam corretos.

Os aspectos de técnica vocal mais abordados pelos três regentes nas entrevistas e nas práticas de ensaio foram postura, respiração e apoio⁸, ressonância⁹ e articulação (exercícios específicos de posição de boca/mandíbula/língua). Maria José Chevitarese acha que “são dois os aspectos fundamentais da técnica: respiração e apoio. No momento em que você domina

⁸ Segundo Coelho (1994, p. 26), apoio “é a prontidão e a força de sustentação muscular de origem abdominal e intercostal da coluna de ar.” Para maiores informações, ver Coelho (op. cit., p. 37).

⁹ Para um estudo aprofundado sobre ressonância, ver Coelho (op. cit., p. 59-66).

respiração e apoio, você dá um salto em termos de qualidade. O resto todo vem junto”. Coelho e Bretanha enfatizam esse ponto: “[a voz], objetivamente falando, é um som laringeo, apoiado na respiração, amplificado nos ressoadores e modelado nos articuladores” (Coelho, 1994, p. 11); “A respiração (...) é o elemento gerador do som (...). O estudo da respiração é, pois, a base da técnica vocal” (Bretanha, 1986, p. 36);

A relação entre postura e respiração é de máxima importância (...) ao lado dos cuidados com a respiração, é fundamental a noção de localização do peso do corpo (...) quando o corpo está fora de seu equilíbrio, esse peso causa desgaste; quando o corpo está bem posicionado no espaço e sobre si próprio, esse peso é garantia de estabilidade. (Coelho, op. cit., p. 25)

A dinâmica de trabalho entre regente e preparador deve ser construída com cuidado, para que não haja o perigo de um entrar na área do outro. De acordo com Carlos Alberto Figueiredo, o preparador vocal deve “habilitar o coro tecnicamente para enfrentar o repertório que tem de fazer dentro dos parâmetros da técnica vocal, ele não deve entrar em outras searas”. E acrescenta: “é difícil a presença de duas pessoas administrando o mesmo ensaio. Isso pode ser um pouquinho complicado se não houver uma afinidade, um ritmo muito claro entre elas”. Para Elza Lakschevitz, esse ponto é importante também, pois “muitas vezes o regente quer preparador, mas interfere em seu trabalho. Da mesma forma, o preparador não deve interferir no trabalho do regente (...) é imprescindível um entendimento entre regente e preparador vocal acerca do tempo necessário ao trabalho de ambos”. É necessário que o preparador conheça os objetivos do regente a respeito do repertório e que este conheça o jargão utilizado pelo preparador, a fim de entender o propósito de cada exercício elaborado na técnica e de usar a mesma linguagem com o coro. Para tal, o regente deve estar presente na técnica e se possível participar da mesma – assim poderá, além de ouvir o resultado sonoro, sentir pela própria experiência o que funciona e o que não funciona para o objetivo proposto.

Por outro lado, é importante que o preparador esteja presente no ensaio, para que observe as questões relacionadas à técnica dentro do repertório e elabore exercícios adequados a cada situação encontrada, e que interrompa o ensaio quando achar que pode solucionar algum problema que tenha ocorrido naquele momento. Carlos Alberto Figueiredo prefere “uma pessoa que interfira na hora H, que resolva as questões técnicas naquele momento, e não depois, porque aí ninguém nem lembra mais qual era o problema”. Para Elza Lakschevitz, “há problemas, no decorrer do ensaio, que devem ser resolvidos naquele momento, sob pena de se instalarem e de tornarem mais difíceis suas correções”. Do mesmo modo, para Maria José Chevitarese “é construtivo que o preparador esteja presente durante o ensaio e interfira”. O preparador se aterá às questões específicas de técnica vocal, e o regente, como confia em seu preparador, deixará que ele resolva essas questões e se incumbirá de suas próprias tarefas. Assim, um complementar o outro – o preparador fará com que o coro tenha as condições técnicas de executar o repertório da forma que o regente quer. No caso de as idéias divergirem, a primeira atitude a ser tomada é a busca de entendimento para um acordo. No entanto, isso não ocorrerá com frequência: o preparador escolhido em geral conhece o coro, conhece o plano de trabalho do regente e tem afinidade com ele.

Para concluir, utilizamos as palavras de Maria José Chevitarese, que tão bem resumem a atenção que os três regentes dedicam à técnica vocal: “a exigência em termos de sonoridade começa a não ser satisfeita, se não houver preocupação com a técnica. Impõe-se a questão da técnica vocal como coisa fundamental, para que se consiga realizar musicalmente a obra que se está criando.”

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Ceição Barros. *Canto Coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. *Higiene Vocal para o Canto Coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BRETANHA, Célia. Técnica Vocal. In: MATHIAS, Nelson. *Coral: um canto apaixonante*. Brasília: MusiMed, 1986. p. 36-61.
- COELHO, Helena Wöhl. *Técnica Vocal para Coros*. 4. ed. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.
- GALVÁN, Janet. O Som Coral. Workshop apresentado no VII Curso Internacional de Regência Coral, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 5-8 set. 2001. Rio de Janeiro: Oficina Coral do Rio de Janeiro, 2001.
- GOULART, Diana; COOPER, Malu. *Por Todo Canto: coletânea de exercícios de técnica vocal*. Rio de Janeiro, 2000.
- GUTHMILLER, John Harold. Os objetivos da vocalização: desenvolvendo vozes saudáveis e o potencial para uma execução expressiva. Tradução de Edson Carvalho. *Canto Coral*, Brasília: Associação Brasileira de Regentes de Coros, ano I, n. 1, p. 32-33, 2001. Publicado originalmente em *Choral Journal*, p. 13-15, fev. 1986.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JUNKER, David B. *Condições de ensaio e atitudes para com metodologia coral de regentes corais brasileiros: análise de pesquisa e recomendações*. [Brazilian Choral Directors' Rehearsal conditions and attitudes toward choral methodology: survey analysis and recommendations]. 1990. Tese (Doutoramento) – University of Missouri, Columbia, MO, USA. *Dissertation Abstracts International*.
- _____. O Movimento do Canto Coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica. *Canto Coral*, Brasília: Associação Brasileira de Regentes de Coros, ano I, n. 1, p. 39-41, 2001.

MATHIAS, Nelson. *Coral: um canto apaixonante*. Brasília: MusiMed, 1986.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. *The Choral Experience: Literature, Materials, and Methods*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1992.

SUND, Robert. *Preparação e Ensaio*. Workshop apresentado no VI Curso Internacional de Regência Coral, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 6-9 set. 2000. Rio de Janeiro: Oficina Coral do Rio de Janeiro, 2000.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. Porto Alegre: Movimento, 1979.

ANEXO

Observações da técnica vocal na prática de ensaio

A. Coro de Câmara da Pró-Arte (Carlos Alberto Figueiredo)

1. Exercícios corporais:

- aquecer o corpo ora pulando com os joelhos para frente, ora com os joelhos para os lados;
- soltar as pernas, os quadris e os braços;
- alongar os braços para cima e alongar os braços para os lados como se estivesse empurrando uma parede de cada lado. Nessa posição, soltar os punhos, os antebraços e as mãos, depois os cotovelos e os ombros;
- pender a cabeça para frente, para trás e para os lados, e depois girá-la 360°;
- soltar o ar todo (expirar) curvando e encolhendo o corpo, depois deixar o ar entrar (involuntariamente, sem puxar) retomando a postura;
- pender o corpo para frente e para trás com os pés paralelos e os joelhos soltos, e depois girar o corpo, mantendo os pés fixos na mesma posição;
- trocar o peso do corpo entre os pés.

2. Exercícios de ressonância e de posição de boca/mandíbula/língua:

- vocalise com “n” (língua atrás dos dentes com a boca semi-aberta); com “l” passando para “lu” e “lo” (todos os cantores devem manter a mesma posição de boca e a “cor do “u” e do “o”, e movimentar a cabeça para os lados; com “br” passando para “a”, para “é” (boca mais vertical), para “ê”, para “i”, para “ô”, para “ó” (as vogais devem soar puras, cada uma com sua posição de boca/mandíbula/língua específica, e o apoio do diafragma não deve ser afrouxado);

Observação: não se deve emitir a sílaba tônica mais forte nem juntar as sílabas em grupinhos de 3, mas tentar a linearidade.

- vocalises com “br”, “v”, “u”, para ligar uma nota na outra, como se fosse elástico (não se deve marcar cada nota nem pular de uma nota para outra ou fazer glissando, deve-se ter a sensação de linha horizontal). É bom lembrar que a voz e as cordas vocais não são dispostas como as teclas do piano, em que as notas graves se sucedem, ‘descendo’, para a esquerda, e as notas agudas se sucedem, ‘subindo’, para a direita. Para emitir notas agudas ou graves, deve-se pensar horizontalmente, como se a escala fosse linear, e não subisse ou descesse, como se todos os sons estivessem na mesma linha horizontal. É como se um som (uma nota) entrasse no outro e puxasse o outro, e não como se fosse desconectado do outro, como se os sons seguissem o fluxo.

Observações: deve-se pensar sempre na pressão do ar, pois é ela que será modificada a cada som diferente, e não o timbre, e caminhar no fluxo quando se muda de vogal (linha horizontal); não se devem relaxar os músculos da face, eles devem ficar sob a forma de um sorriso);

- vocalises passando de uma vogal para outra na nota mais aguda (primeiro a troca de vogal na mesma nota mais aguda, depois a troca de vogal antes de cantar a nota mais aguda).

Observação: não se deve ‘pular’ de uma nota para outra e não se devem mudar o timbre e a intenção).

- vocalises com saltos de quinta e/ou de oitava, mantendo a linearidade entre uma nota e outra.

Observação: não se deve ‘saltar’ de uma para outra, mas cantar como se uma nota saísse da outra, fosse ‘puxada’ pela outra.

– outros tipos de vocalises

1	3	5	8	5	3	5	3	1	Graus da escala
nê	ê	ê	ô	nê	ê	ê	ê	ô	Sons utilizados

Observação: deve-se manter a mesma energia na volta da 8^a para a 5^a (não se deve deixar a energia ‘morrer’ e ‘quebrar’ a linearidade do som).

A regente atenta sempre para que se caminhe com o som, de modo que ele não fique pesado, ‘puxando’ a afinação para baixo; para que o som seja pensado como se fosse flexível, elástico, como se fosse uma linha horizontal; para que a respiração e seus exercícios específicos sirvam para fazer o som caminhar, e não para cortar o fraseado.

C. *Brasil Ensemble (Maria José Chevitarese)*

Como disse a regente, até o tempo em que foi observada a prática da técnica vocal, a preparadora estava trabalhando as questões de respiração e posição de boca/mandíbula/língua. Os exercícios foram feitos com os cantores de pé, dando-se atenção à postura e aos movimentos corporais.

1. Exercícios de respiração com movimentação corporal

- inclinação do corpo para frente, com os braços pendidos: a cada inclinação para frente, inspira-se puxando o ar com força;
- movimentação da cabeça para os lados, para frente e para trás: a cada movimento, faz-se uma inspiração forte e curta);
- balanço das pernas para frente e para trás: a cada movimento, faz-se uma inspiração forte e curta;

- caminhada pela sala de frente e de costas com os braços cruzados no peito e as mãos nos ombros, em movimento de um lado para o outro: a cada passo, faz-se uma inspiração forte e curta.

Observação: respiração sempre nasal, curta e audível, com maior ênfase na inspiração, num ritmo rápido ditado pela preparadora.

2. Exercícios de posição de boca/mandíbula/língua:

- soltar a mandíbula (sem forçar a abertura) e a língua, em seguida, encaixá-las no lugar correto inclinando a cabeça para frente (com o queixo encostado no peito) e para trás. Conservar os ombros abaixados;
- girar a mandíbula, como se fosse estalá-la;
- dizer, com as mãos na cabeça e ombros abaixados, “a_ô_i”, “a_ô_e”, “a_ô_ó”, “a_ô_u”, prestando sempre atenção para a diferença entre as posições de boca/mandíbula/língua para cada vogal;
- dizer as seguintes palavras abrindo mais a boca no sentido vertical na sílaba tônica: “a-ra-ra”, “a-ra-me”, “a-ra-do”, “pen-sa-va”, “não fa-la” etc.

Observação: a preparadora sugere que os cantores se olhem no espelho nesses exercícios.

3. Exercícios de ressonância com as consoantes m, n, j, l, z:

- bater levemente e/ou massagear o rosto e o corpo, uns nos outros, emitindo o som de cada consoante, sem altura definida.

4. Exercícios de impulso e apoio:

- de 2 em 2, um em frente ao outro: juntar as palmas das mãos de um com as das mãos do outro, fazendo força para empurrar o outro – impulso no diafragma –, e depois soltar as