

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ELIANA PIRES DOS SANTOS

ANÁLISE E CRIAÇÃO DE VOCALISES:
uma discussão a partir da canção *O Som da Pessoa*, de Gil e Fonteles.

Porto Alegre
2. Semestre
2019

ELIANA PIRES DOS SANTOS

ANÁLISE E CRIAÇÃO DE VOCALISES:
uma discussão a partir da canção *O Som da Pessoa*, de Gil e Fonteles.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul para obtenção do grau de
Licenciada em Música.

Professora Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Luciane da Costa Cuervo

Porto Alegre
2. Semestre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Dos Santos, Eliana Pires
ANÁLISE E CRIAÇÃO DE VOCALISES: uma discussão a
partir da canção O Som da Pessoa, de Gil e Fonteles.
/ Eliana Pires Dos Santos. -- 2019.
46 f.
Orientadora: Luciane da Costa Cuervo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Licenciatura em Música, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Vocalise . 2. Coro. 3. Música Popular Brasileira
. I. Cuervo, Luciane da Costa, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A minha família: meu pai, Elias Rodrigues, minha mãe, Santa Inês dos Santos, minha irmã, Elinês Gomes, e meu cunhado, Moysés Gomes, por todo o suporte e amor. Palavras me faltam para descrever a minha gratidão a vocês.

A minha orientadora, Luciane Cuervo, por perceber a relevância deste trabalho e por todo o suporte durante minha trajetória acadêmica de forma acolhedora. Muito obrigada, de coração.

A Ana Fridman, a qual gentilmente aceitou o convite para ser parte da banca deste trabalho e que contribuiu com ideias para este.

A cada professora e professor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelo ensino das perspectivas musicais e de mundo. Agradecimento especial aos professores Fernando Gualda, Jocelei Bohrer e às professoras Luciana Del-Ben e Luciana Kiefer.

A todos os professores de música que fizeram parte da minha trajetória musical, em especial a Andriara Mumbach, Carlos Rodriguez, Cleusa Kujawinski, Estela Kohlrausch e Hingrid Kujawinski por todo o ensino musical e o de vida.

A todas as minhas e meus colegas que, durante a graduação, me acompanharam e apoiaram em correpetição ao piano e violão, revisaram e ou tocaram minhas composições; pelos cafés, pelas caronas e por toda a amizade, meu profundo agradecimento.

Às alunas e alunos de canto, por toda a troca de experiências musicais e extramusicais. Agradecimento especial a Karine da Rosa por todo o suporte. Obrigada, de coração.

Aos regentes Cosmas Grieneisen, Elisabete Rocha, Marco Gonçalves, Moysés Gomes, Sérgio Lemos e Silas Mendes, que confiaram a mim o trabalho da preparação vocal nos coros que administram.

A Marisa Fonterrada, por disponibilizar informações e materiais da canção O Som da Pessoa.

À querida Maristela Silveira, que produziu o desenho de elementos da fisiologia vocal, ao querido Marcelo Dias que tão prontamente transcreveu a canção original O som da Pessoa, os arranjos, as adaptações e as vocalises compostas e ao querido Jonas Saraiva, que também colaborou com a revisão geral deste trabalho. Obrigada, de coração.

Ao Deus descrito no Salmo 139 nos versos primeiros a dezoito. Nele encontrei a partida e o norte da minha vida.

*Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir*

*Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém*

*A voz de alguém
Quando vem do coração
De quem mantém
Toda a pureza
Da natureza
Onde não há pecado nem perdão*

(Caetano Veloso, 1977)

RESUMO

A partir de uma revisão bibliográfica sobre vocalise e temáticas relacionadas à produção vocal, a presente pesquisa busca compreender as contribuições técnicas e musicais das vocalises no contexto do repertório musical popular brasileiro. Como forma de refletir os estudos teóricos realizados em um exercício prático, a etapa final do trabalho consiste na elaboração de vocalises tendo como base a canção *O Som da Pessoa*, de Gil e Fonteles, arranjada e adaptada para coro por Fonterrada. Como resultados dos estudos realizados, conclui-se que a adaptação ou criação de vocalises devidamente contextualizados ao repertório popular pode ser um recurso que qualifica a performance musical do coro, ao contemplar as especificidades da prática do canto coletivo em aspectos técnicos e estéticos de cada canção. Percebe-se também que há espaço a ser explorado em novos estudos, no que diz respeito à música popular brasileira arranjada para coros, pois há uma lacuna de materiais publicados nesse sentido. Constata-se, ainda, que a qualificação técnico-musical do coro não é exclusiva das vocalises, mas também de todo um conjunto de conhecimentos da produção vocal, das técnicas vocais (se popular ou erudita), além da relação aluno-professor com o compromisso com o ensino e a aprendizagem múltipla (musical, social e psíquica).

Palavras-chave: Vocalise. Coro. Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

Based on a bibliographic review on vocalise and themes related to vocal production, this research seeks to understand the technical and musical contributions of the vocalise in the context of the popular musical repertoire in Brazil. As a way to reflect the theoretical studies carried out in a practical exercise, the final stage of the work consists in the elaboration of vocalises based on the song *O Som da Pessoa*, by Gil and Fonteles, arranged and adapted for choir by Fonterrada. The study concluded that the adaptation or creation of vocalises properly contextualized to the popular repertoire can be an expedient that qualifies the musical performance of a choir, by contemplating the specificities of collective singing regarding the technical and aesthetic aspects of each song. Additionally, there is a space to be explored by new studies in regard to brazilian popular songs arranged for choir, since there is a lack of materials published in this sense. It becomes evident that the technical-musical qualification of a choir is not an exclusivity of vocalises, but also of a whole body of knowledge in vocal production, vocal techniques (whether popular or classical), as well as of the relationship of students and teachers with the commitment to teaching and multiple learning (musical, social and psychic).

Key words: Vocalise. Choir. Brazilian popular music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Órgãos envolvidos na fonação.....	18
Figura 2 - Transcrição da canção original.	28
Figura 3 - Transcrição da canção original.	29
Figura 4 - Exemplo do primeiro compasso do arranjo.....	30
Figura 5 - Vocalise com intuito ao treino do ritmo, dicção e à memorização da melodia.....	32
Figura 6 - Vocalise com as notas do primeiro compasso.	33
Figura 7 - Vocalise com vistas a treinar a percepção de intervalos conjuntos e as dinâmicas musicais.	33
Figura 8 - Vocalise com objetivo de treinar melodia, vogais, intensidade e cânone..	34

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1. 1 A VOZ NA MINHA VIDA.....	9
1. 2 PROBLEMÁTICA DA PESQUISA	12
1. 3 OBJETIVOS	12
1. 4 JUSTIFICATIVA	13
2 METODOLOGIA	14
3 CONCEITO DE VOCALISE	16
3. 1 MECANISMOS DA PRODUÇÃO VOCAL	17
3. 2 EDUCAÇÃO E SAÚDE VOCAL	19
3. 3 TÉCNICAS E EXPRESSÕES MÚSICO-VOCAIS	20
4 ASPECTOS GERAIS DA CANÇÃO O SOM DA PESSOA	26
4. 1 ANÁLISE DO ARRANJO ATRIBUÍDO A FONTEERRADA	29
5 PROPOSTAS DE VOCALISES	32
5. 1 PRIMEIRO VOCALISE – NOTA PEDAL	32
5. 2 SEGUNDO VOCALISE – <i>LEGATO</i>	33
5. 3 TERCEIRO VOCALISE – PLANO DINÂMICO	33
5. 4 QUARTO VOCALISE – PROPOSTA DE REPETIÇÃO.....	34
5. 5 REFLEXÕES SOBRE AS VOCALISES CRIADAS	34
6 CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	39
ANEXO I	43
ANEXO II	44
ANEXO III	45
ANEXO IV	46
ANEXO V	47

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão do Curso (TCC) de Licenciatura em Música do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) é resultado de uma trajetória de estudos e interesses no campo da educação musical e canto que iniciou ainda antes do meu ingresso na faculdade. Desse modo, faz-se interessante, inicialmente, delinear um panorama acerca de escolhas pessoais e experiências que caracterizam o meu perfil e explicam também as demandas que surgiram nos primórdios dos interesses da pesquisa envolvendo a voz cantada.

Partindo dessa introdução, na qual serão apresentadas as origens de interesse pela temática abordada, proponho uma problemática de pesquisa e a relevância da proposta por meio da justificativa, apresentando também os objetivos do trabalho. Na metodologia, exponho as escolhas metodológicas realizadas, baseadas na pesquisa qualitativa em educação musical, por meio da revisão bibliográfica, conceituo os termos discutidos e articulo os autores que vêm se dedicando a questões como vocalises, fisiologia da voz, higiene vocal e técnicas vocais. Na etapa seguinte, será apresentada a canção popular escolhida e o arranjo analisado, bem como as vocalises elaboradas. Por fim, teço considerações finais que visam alinhar os estudos teóricos e achados das produções realizadas no contexto da canção *O som da pessoa*.

1. 1 A VOZ NA MINHA VIDA¹

Desde a minha infância, a vivência musical faz parte do meu cotidiano. Lembro-me de que minha mãe e meu pai me levavam à igreja e, nesse ambiente, eram realizadas atividades educativas religiosas direcionadas ao público infantil. Dentre elas, estava o canto coral.

Aos sete anos, eu, minha irmã e meus pais nos mudamos da cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul (RS), para a capital do Estado. Apesar dessa mudança, a prática vocal continuou permeando minha vida, somada ao meu primeiro contato com o violino, que se deu por volta dos nove anos de idade.

¹ Este tópico do trabalho é propositalmente escrito em primeira pessoa do singular, dada a intenção de demonstrar aspectos pessoais da autora relacionados à temática.

Vim a ter aulas desse instrumento com Regiane Cruzeiro, a qual fazia parte da mesma comunidade evangélica que eu. Nessa época, meus pais presentearam-me com um violino, além de custearem as aulas particulares. Os encontros musicais semanais com essa professora eram também uma iniciação à música, compreendendo noções de leitura, solfejo e escrita musical, que, para mim, foram uma experiência lúdica e acolhedora.

Anos se passaram e, na adolescência, comecei a ter aulas de canto sob orientação da pianista e regente Hingrid Kujawinski. Eu ficava pensativa e curiosa sobre como o meu corpo respondia às orientações relacionadas à técnica e produção vocal. Vislumbrando um futuro profissional na área da música, os anos 2012 e 2013 foram seguidos por estudo de teoria musical, canto lírico, além de aulas preparatórias para o ingresso na UFRGS, o que demandou mais de uma tentativa.

Meus pais seguiram custeando as aulas de música (teoria e instrumento), além das do curso pré-vestibular, durante esses dois anos. Sem esse auxílio, o meu ingresso na universidade poderia demandar mais tempo, pois estudei em escola pública e não tive acesso à linguagem musical de forma regular.

O fato de não haver aulas de música em todas as escolas públicas (WOLFFENBÜTTEL, 2017), mesmo existindo uma lei² para tal, implica que a chance de aprovação num teste específico de conhecimentos de música no Ensino Superior é dificultada para quem não possui acesso alternativo. Em geral, dá-se por meio de participação em projetos sociais, conservatórios públicos de música, instituições de ensino particulares, aulas ou escolas privadas. Ou seja, não há acesso universal, e os caminhos alternativos dependem de um conjunto de fatores que precisam ser combinados de forma favorável.

Essa constatação levanta uma problemática, dentre outras possíveis: se o aluno não faz parte de algum espaço de ensino e aprendizagem musical gratuito ou não tem condições financeiras para o acesso a essa linguagem, o ingresso em nível superior em música torna-se excludente. Por isso, a prova de habilitação específica em música é questionada, visto que se torna um obstáculo a mais, como ocorreu parcialmente comigo.

Um ano antes de ingressar no curso de Licenciatura em Música (UFRGS), comecei a trabalhar na preparação vocal do coro *Vozes de Gratidão*, pertencente à

² Lei 11.769, de 18 de agosto de 2008.

comunidade evangélica de que participo e, desde então, tenho colaborado como preparadora vocal de coros de instituições evangélicas, universitárias, públicas e de grupos vocais amadores, sendo que todos esses espaços estão situados em Porto Alegre, RS.

Na graduação, além de participar das atividades da extensão, fui selecionada como monitora das atividades de ensino *Canto Coral*, *Seminário em Práticas Interpretativas* e *Práticas Vocais para a Educação Musical I*. Nessas atividades, pude exercitar a prática pedagógica em canto, na observação do desenvolvimento das estratégias metodológicas dos docentes e da turma, bem como na mediação entre estudantes e professores.

Também a partir dessa experiência, atuei como monitora voluntária no projeto *CriatividARTE*, sob condução da professora Dr.^a Luciane Cuervo, desenvolvido junto a crianças de uma escola pública estadual em Porto Alegre. Essa atuação e parceria foram registradas num relato de experiência³ apresentado em congresso da área de educação musical. Foi a primeira vez que tive contato com esse público numa esfera coletiva pública e pude perceber o fundamental papel da educação musical na formação daquelas crianças atendidas. Também observei que a técnica vocal pode ser encarada como um conteúdo natural e lúdico, visando à integração de diferentes perfis de sujeitos e repertório diversificado.

Outra experiência muito marcante foi a participação no evento internacional *Músicos en Congreso*, com a temática *Será que la Canción Llegó hasta el Sol*, na cidade de Santa Fé, Argentina, que agregou conhecimentos sobre as vivências musicais coletivas por meio do corpo e da voz, entre outras interfaces. Além disso, foram apresentadas reflexões de pesquisadores sobre as canções folclóricas da cultura argentina e da música popular brasileira, que é muito valorizada no meio acadêmico argentino.

Eu senti a necessidade de aprofundar os meus estudos na técnica vocal popular, visto que a minha formação, até então, era predominantemente no campo erudito, e eu estava me deparando com uma escassez de produções e publicações sobre conhecimentos técnicos em repertórios populares brasileiros, latino-americanos e norte-americanos. Desse modo, também para atender às demandas técnicas que

³ Relato de experiência com crianças do Ensino Fundamental de Porto Alegre apresentado no V Fórum Permanente de Ensino de Música na Educação Básica, na cidade de Petrolina, em 2018.

os alunos traziam para as aulas (individuais e coletivas), passei a me interessar cada vez mais por estratégias de estudo e prática desse repertório, buscando aprofundar meus conhecimentos nessas canções.

Esse percurso mostra como a música, em especial o canto, sempre fez parte das minhas vivências. Por isso, considero natural a chegada a essa temática de pesquisa, a qual faz parte da minha vida pessoal, acadêmica e profissional. Nesse contexto, vinha me desafiando a pensar como as vocalises, construídas a partir do repertório musical sobretudo de canções e arranjos populares, são pouco produzidas ou difundidas e merecem mais atenção.

1. 2 PROBLEMÁTICA DA PESQUISA

Inicialmente este trabalho foi pensado como um estudo comparativo entre uma obra do repertório erudito e outra do popular. No entanto, optei pelo aprofundamento da canção popular, tendo em vista a constatação das lacunas nas discussões dessa área. Desse modo, foi escolhida a música *O Som da Pessoa*, dos compositores Gilberto Gil e Bené Fonteles, com arranjo atribuído à educadora musical Marisa Fonterrada.

O tema dessa investigação, portanto, pode ser proposto na busca em responder ao seguinte questionamento:

Como a criação de vocalises a partir do repertório popular pode qualificar o processo técnico-musical da prática coral?

1. 3 OBJETIVOS

Como objetivo geral do trabalho, tenho o de: *Discutir de que forma a criação de vocalises a partir do repertório popular pode qualificar o processo técnico-musical da prática coral.*

Os objetivos específicos, derivados do objetivo geral, são:

- a) Realizar uma revisão bibliográfica sobre o tema *vocalises*.
- b) Analisar elementos basilares relacionados à produção vocal.

- c) Conceber vocalises a partir da análise da música *O Som da Pessoa*, dos compositores Gilberto Gil e Bené Fonteles, com arranjo atribuído a Marisa Fonterrada.

1. 4 JUSTIFICATIVA

A preparação vocal por meio da técnica vocal e a utilização de vocalises é parte integrante dos contextos das aulas e projetos individuais e coletivos do instrumento voz, assim como em coros, grupos teatrais, entre outros espaços e grupos.

Pesquisas sobre a educação vocal apresentaram um aumento em dissertações brasileiras, em 2011 e 2012, como apontam Miguel *et al.* (2015). Mas, ainda assim, as vocalises, referidas e elaboradas a partir do repertório popular, carecem de estudos, produções e de publicações. Acima de tudo, merecem atenção na prática coral no Brasil.

Conforme defende Martinez (2000), os exercícios vocais podem ser concebidos ou mesmo adaptados de acordo com o contexto no qual estão inseridos. Segundo alerta o autor, contudo, os critérios norteadores devem ser baseados nas demandas e nos níveis de dificuldade apresentados pelo repertório musical.

Ao reconhecer a extrema importância do indivíduo como um todo, e o coralista como parte integrante de um grupo que busca uma unidade, este trabalho se justifica no sentido de promover a discussão sobre a vocalise enquanto técnica vocal e expressividade musical. Visa colaborar, também, com a discussão da temática num campo ainda em crescimento, no sentido de abordar vocalises especialmente contextualizados no repertório da canção popular brasileira.

Busca contribuir, assim, com a qualificação das práticas pedagógicas em música de professores e preparadores vocais que atuem em contextos semelhantes. Além disso, o fato de não haver acesso universal à educação musical nas escolas, como discutiu Wolffenbüttel (2017) em seu levantamento, leva a entender que há um público adulto em grande escala que não teve acesso à linguagem musical. Assim, ressalta-se a importância de promover novas ações de ensino e aprendizagem músico-vocal e de repertório facilitado.

2 METODOLOGIA

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

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

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

Desse modo, a temática foi embasada na literatura especializada, por meio de livros, artigos e revistas acadêmicas das áreas de música, educação musical e fonoaudiologia, relacionada à prática e produção vocal, com ênfase no canto popular, compreendendo a faixa etária de jovem adulto iniciante.

Além do conceito de vocalise, foi também pesquisado um aspecto mais amplo da produção vocal, seja a respeito de questões biológicas – como a fisiologia da voz, por exemplo –, seja em sua interface cultural, quando se discute o legado do *bel canto* e a necessária ruptura para o encontro de uma estética própria da canção popular.

Como segunda etapa dos procedimentos metodológicos da investigação, foi analisada a canção *O Som da Pessoa*, dos compositores Gilberto Gil e Bené Fonteles, a qual foi elaborada em 1980, tendo sua primeira gravação em 1999. De forma específica, foi escolhido um arranjo, o qual, nas descrições dos vídeos do site *YouTube*, é conferido a Marisa Fonterrada, dedicado ao público infantil, por sua vez inspirado no arranjo do maestro Samuel Kerr.

Fonterrada, sabendo da atribuição do arranjo escolhido, afirmou, via *WhatsApp*, para a autora desse trabalho, que:

[...] esta versão que você me enviou praticamente é o que fiz, mas penso que há uma diferença no ritmo: quem copiou tirou as mudanças de compasso. Mas canto coral é assim: cada um que usa vai mudando, em função do coro que rege e de seu gosto pessoal. (Fonte: Marisa Fonterrada, 2020)

A escolha da canção e do arranjo se deu pelos potenciais aspectos musicais e didáticos – tais como: ritmo sincopado, espectro modal e sentidos da letra em rica

metalinguagem (... *toda pessoa soa, toda pessoa boa, toda pessoa boa soa bem*) –, além do caráter acessível, sem perder o valor artístico e estético que Gil, Fonteles, Kerr e Fonterrada implementaram.

O arranjo elencado para análise e criação de vocalises possui, como dito, potencial didático e natureza acessível, pois o ritmo e a harmonia podem ser facilmente executados por grupos de adultos iniciantes, cuja formação é corrente na prática de preparação vocal no Brasil.

A partir da análise desses arranjos, cada vocalise proposto foi delineado de acordo com objetivos a serem alcançados, ainda que esteja claro que essa divisão possui caráter didático, considerando que a prática vocal coletiva é dinâmica e passível de transformações e adaptações.

Os critérios para a criação de vocalises foram construídos a partir dos pontos basilares de trabalho de técnica vocal no contexto coral, como: aproximação da melodia com a letra, ritmo e prosódia, treinamento áudio-perceptivo dos intervalos musicais, afinação, caráter modal, além da memorização musical.

Para a notação musical desses exercícios, foi utilizado o programa *MuseScore*⁴, de acesso gratuito; as transcrições dos exercícios, da canção e dos arranjos foram realizadas pelo músico colaborador Marcelo Dias. Cabe registrar que os materiais originais, inclusive manuscritos dos arranjos, foram gentilmente cedidos pela educadora musical Marisa Fonterrada – a qual generosamente cedeu a produção para análise neste trabalho e manteve-se disponível para comunicação pessoal com a autora desse estudo.

⁴ Software de criação e elaboração de partituras disponível no link <https://musescore.org/pt-br/download>

3 CONCEITO DE VOCALISE

Os estudos desse trabalho iniciaram pelo entendimento do conceito de vocalise, cujo termo tem origem na língua francesa. Sadie (1994, p.1005) define esse termo como “um exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais”.

Chaves (2012, p.12) entende que as vocalises possibilitam ao cantor adquirir desenvolvimento nas exigências técnicas e interpretativas do repertório musical e que são: “compilações organizadas de maneira didática, ou seja, progressivamente em relação à dificuldade”.

As vocalises se dão por meio de melodias ascendentes e ou descendentes que são construídas a partir de uma relação intervalar a qual pode permanecer estática (uníssono), pode estar perto (grau conjunto) ou distante (disjunto). Outras variações e combinações envolvem ritmo, andamento, por exemplo, *adagio* (lento), *moderato* (moderado) e *presto* (rápido), dinâmica *f* (forte), *p* (piano), entre outros materiais musicais.

Segundo Costa (2013), vocalise é:

[...] um fragmento musical que tem por objetivo o aquecimento da voz para a atividade ou busca desenvolver algum aspecto daquilo que queremos cantar. Comumente é uma pequena escala, entoada repetidamente, subindo e/ou descendo de meio em meio tom. (COSTA, 2013, p. 81)

Goulart e Cooper (2002, p.11) acreditam que compor pequenas frases musicais que atendam às necessidades técnicas que se buscam e com o estilo popular diminui “a imensa distância que existe entre a técnica vocal tradicional e o repertório de música popular [...]”.

Para além das questões técnicas da voz cantada, as vocalises podem auxiliar na percepção da melodia e, por conseguinte, em uma memória musical e uma capacidade de conscientização da forma e da produção vocal. Segundo Mársico (1979, p. 35), “[...] a reprodução de sons que o ouvido percebe e que são conservados na mente, quando concretizada através do canto, envolve dois aspectos: o auditivo e o vocal”.

Crê-se que as vocalises são meios de despertar e estimular a qualidade vocal, percepção musical, bem como a criatividade no canto e na corporeidade.

3. 1 MECANISMOS DA PRODUÇÃO VOCAL

No contexto deste trabalho, é importante discutir os principais aspectos da produção vocal, de modo a promover uma abordagem mais ampla sobre o tema elencado.

O corpo humano é um instrumento musical que envolve uma gama de mecanismos. Cuervo e Maffioletti (2016) exemplificam alguns componentes dessa engenharia:

Do ponto de vista fisiológico, a voz humana é produzida por um conjunto de órgãos, músculos, ligamentos, cartilagens e ossos, articulada pelo sistema nervoso, respiratório e digestivo. Sua representação máxima está focada nas pregas vocais (ou cordas vocais), localizadas na laringe. (CUERVO; MAFFIOLETTI, 2016, p. 30)

Marsola e Baê (2000) assim como Behlau e Pontes (2001) explicam que a produção vocal se dá pela entrada (inspiração) e a saída de ar (expiração) dos pulmões; esse movimento faz com que os músculos abdominais e costelas se movimentem. Na expiração, o ar é ejetado de dentro do corpo para fora, passando pela traqueia, laringe e cordas vocais.

Ocorre, então, a vibração das cordas vocais na laringe, quando estas são unidas com a saída de ar dos pulmões, que propicia o apoio vocal (a sustentação). Após essa passagem de ar, há a formação das vogais e a sua articulação unida a das consoantes por meio dos lábios, língua (articuladores da fala), além da amplificação natural por meio das cavidades de ressonância (faringe, pulmões, ossos etc.).

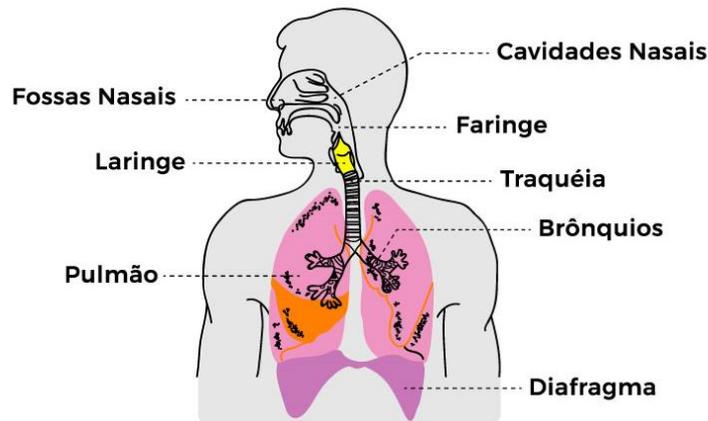
Guerra [s.d.] caracteriza a emissão das cordas vocais, mencionando que:

[...] o som emitido pelas cordas vocais é muito pouco definido parece-se quase com ruído, pois contém quase todas as frequências usadas na fala com igual peso. É a cavidade ressonante, constituída pelas cavidades oral e nasal, que vai transmitir selectivamente as frequências presentes no som emitido pelas cordas vocais. (GUERRA, s.d., p. 7)

Em seu estudo, Gusmão *et al.* (2010) apontam que a cavidade nasal é uma sensação sonora e que erroneamente é atribuída à cavidade de ressonância. Os autores explicam que: “as sensações vibratórias percebidas na face nada mais é do que a conversão de energia aerodinâmica em energia acústica; e não um som ressoado na cavidade nasal e seios paranasais” (GUSMÃO *et al.*, 2010, p. 48).

A seguir, uma representação dos órgãos presentes na produção vocal, criada para este trabalho pela artista colaboradora Maristela Silveira.

Figura 1 - Órgãos envolvidos na fonação.



Fonte: Elaborada por Maristela Silveira sob orientação técnica de Eliana dos Santos (2019).

Segundo Behlau e Pontes (2001), o processo da respiração que precede o comando cerebral é o ponto de partida para a voz falada e cantada. Através dos direcionamentos cerebrais e de como o corpo reage, ocorre a sustentação da voz, a dicção por meio dos articuladores da fala, a amplificação e projeção natural da voz por meio das cavidades de ressonância que podem ser exploradas pela manipulação e criatividade interpessoal.

Esses autores apontam também para as diferentes interfaces do cantor:

A voz conta uma série de dados inerentes a três dimensões do indivíduo [...] as informações contidas na dimensão biológica dizem respeito aos nossos dados físicos básicos, tais como sexo, a idade e condições gerais de saúde; as informações contidas na dimensão psicológica correspondem as características básicas da personalidade e do estado emocional do indivíduo durante o momento da emissão; já a dimensão sócio educacional oferece dados sobre os grupos a que pertencemos, quer sejam sociais ou profissionais. (BEHLAU; PONTES, 2001, p. 15)

Os argumentos de Cuervo e Maffioletti (2016) convergem com as ideias de Behlau e Pontes (2001) quando afirmam que cada pessoa possui uma voz singular que reflete os aspectos da educação e vivência familiar, da vida escolar e social, articulando aspectos biológicos e culturais. A voz falada ou cantada, assim, manifesta aspectos da personalidade, das emoções, do discurso e da mensagem que se quer passar.

As técnicas vocais estão relacionadas a fisiologia, anatomia, funcionalidade da fonação e respiração para o canto. Nesse sentido, constata-se que a voz é resultado de ampla e diversa combinação de diferentes órgãos e mecanismos, e que possui o seu centro sonoro nas pregas vocais, popularmente conhecidas como cordas vocais.

Conforme defendem Fucci Amato (2007) e Cuervo e Maffioletti (2016), a realização da técnica vocal também é uma ação de formação e educação vocal, pois promove a conscientização sobre o funcionamento do próprio corpo e ações de saúde e qualidade vocal.

3. 2 EDUCAÇÃO E SAÚDE VOCAL

Conhecer os aspectos básicos da educação e saúde vocal pode apoiar a construção da produção consciente da voz cantada, otimizando seus recursos naturais, bem como evitando os abusos vocais, maus hábitos cotidianos e a falta de cuidados com a voz (falada e cantada), que podem trazer danos em longo prazo.

A higiene vocal se insere nos comportamentos com objetivos de cuidar da voz, promovendo um instrumento corporal e vocal saudável. Behlau e Pontes (2001, p. 21) explicam que esse termo “consiste de normas básicas que auxiliam a preservar a saúde vocal e a prevenir o aparecimento de alterações e doenças”.

Falar e ou cantar por muito tempo pode causar o cansaço vocal, principalmente se não for acompanhado por um aquecimento e desaquecimento da voz, que promovem resistência vocal. Embora o aquecimento vocal seja conhecido e praticado em aulas de canto e práticas corais de modo geral, o desaquecimento ao final das práticas não é tão trabalhado. Conforme descrevem Behlau e Madazio (2015, p. 65): “Desaquecer a voz significa trazer a voz para os ajustes naturais da emissão, ou seja, para o padrão usado no dia a dia [...]”.

O hábito de fumar, por exemplo, provoca diversos prejuízos à voz, como pigarro, ressecamento, perda de sensibilidade, além de propiciar câncer na laringe e em outros órgãos. Conforme estudo de Pinto *et al.* (2014), é necessário analisar:

[...] a inter-relação entre os fatores biológicos, sociais, ambientais e hábitos como pigarrear na produção da voz, visto que as características vocais são influenciadas por diferentes parâmetros, ressaltando a necessidade da compreensão da etiologia multifatorial na avaliação e no tratamento do sujeito fumante e do não fumante. (PINTO *et al.*, 2014, p. 66)

Preocupando-se com os aspectos acústicos da voz, os autores alertam que o hábito de fumar é fator negativo na qualidade vocal, causando uma espécie de “efeito cascata” ao acentuar outros fatores associados, como uso profissional da voz de modo exaustivo e os refluxos gástrico-esofágicos (PINTO *et al.*, 2014).

A ingestão sistemática e acentuada de bebidas alcoólicas em períodos anteriores ao cantar ou mesmo ao longo da vida, enfim, também pode causar esse refluxo, além da desidratação, entre outros problemas, como apontam Baê e Marsola (2000).

Sobre saúde e repouso vocal, Behlau e Pontes (2001) aconselham que o ideal é procurar dormir em média oito horas por noite para o corpo e a mente recuperarem as energias gastas no dia e promover repouso vocal, pois, caso contrário, pode haver a fadiga vocal (voz rouca, fraca). Os autores ainda explicam que outras problemáticas que envolvem uma saúde vocal comprometida estão relacionadas a uma alimentação não balanceada, por não fornecer os nutrientes necessários à vida ou sobrecarregar os órgãos digestivos com gorduras, açúcares, alimentos ácidos entre outros elementos (BEHLAU; PONTES, 2001).

Outra informação que Behlau e Pontes (2001) complementam é sobre a poluição sonora e ambiental e suas consequências para a voz. Além de serem prejudiciais ao planeta Terra por propagarem ruídos e poluentes no ar, como monóxido de carbono, chumbo, óxidos de nitrogênio, entre outros componentes, os diferentes tipos de poluição ocasionam danos auditivos (como zumbidos, lesões, perda auditiva temporária ou permanente), causam irritação à mucosa das vias aéreas (nariz, boca) e originam tosses, pigarros etc. Dependendo do caso, podem desencadear problemas respiratórios mais graves, como a pneumonia.

Nesse sentido, um trabalho como este proposto pode corroborar numa prática vocal qualificada e na manutenção da saúde vocal, ao se debruçar sobre aspectos técnicos, expressivos e de saúde, bem como contextualizar esse conteúdo à educação musical.

3. 3 TÉCNICAS E EXPRESSÕES MÚSICO-VOCAIS

No contexto da técnica vocal, do ensino e da aprendizagem músico-vocal, aconselha-se a não perder o foco na expressividade. Acredita-se que se aprende música “fazendo música”, assim como se aprende a falar (falando), caminhar

(caminhando), ou seja, numa perspectiva prática que antecede à teoria, como aponta Swanwick (1994, 2003).

Quando se aprende a falar, é comum a pronúncia de pequenas sílabas como BA, ME, BRR e sonoridades como balbucios e glissandos, sons que serão unidos a outras sílabas que formam palavras. Nesse sentido, Swanwick (1994, 2003) defende que se deve aprender música fazendo música: percebendo a música, manipulando os instrumentos, tomando decisões musicais em relação aos materiais musicais (ritmo, melodia, harmonia etc.) e aos de expressão (agógica, dinâmica, caráter musical etc.) numa espécie de tomada de decisões que propicia a autonomia musical do aluno.

Vale ressaltar que o papel do professor na aula de música é estimular essa criatividade e não restringir por meio de metodologias que abordem o fazer musical monótono. Segundo Swanwick (1994):

[...] o ensino de instrumento deve ser um ensino musical, e não simplesmente uma instrução técnica. Não faz nenhum sentido ensinar música exceto se acreditarmos que esta seja uma forma do discurso humano, e que o aluno iniciante estará sendo iniciado neste discurso desde a primeira aula e não estará apenas conhecendo a "pausa de semibreve". Restringir a análise a um nível técnico superficial, sem uma resposta intuitiva do aluno não leva a nada. Talvez seja esta a razão pela qual muitos alunos de instrumento desistam da música. (SWANWICK, 1994, p. 4)

Partindo desse pressuposto, aconselha-se que a metodologia dos preparadores vocais não deva ser resumida a vocábulos entoados com notas musicais, sem um objetivo expressivo e comprometido com o aluno. Crê-se que a preparação vocal também é uma forma de expressão e criatividade musical.

Em estudo com bebês, Ilari (2002) constata que eles são ouvintes musicais ativos, pois percebem os estímulos musicais, seja de forma terapêutica ou de entretenimento. A pesquisadora incentiva os educadores a convocar os responsáveis (mãe, pai etc.) à participação musical e vocal para com os bebês, de modo a direcionar a aprendizagem musical, além de propiciar “ambientes sonoros dentro de casa, durante a rotina da criança” (IIARI, 2002, p. 88).

No que tange às técnicas vocais, há diferentes maneiras de cantar, por isso, há muitas técnicas aplicadas em contextos diferentes.

Para Martínez, Mario Daniel e Arellano, Cecilia Mercedes (2018), a técnica remete a movimentos mecânicos, à sistematização de uma ação, a procedimentos que desencadeiam habilidades. Os autores acrescentam que estudar a percepção

musical por meio da técnica vocal qualifica o cantor nos seguintes aspectos: “resistência, possibilidades interpretativas e o domínio da afinação” (MARTÍNEZ, MARIO DANIEL; ARELLANO, CECILIA MERCEDES, 2018, p. 117).

O canto popular possui características diferentes do canto lírico. Martínez, Mario Daniel e Arellano, Cecilia Mercedes (2018) explicam algumas particularidades desses gêneros vocais. No canto lírico, focaliza-se a uniformidade das trocas dos registros vocais (regiões de passagem), além de um grande controle da expiração, bem como da projeção (volume). Já na técnica popular, a voz mista e de peito são mais utilizadas que a de cabeça nas vozes de soprano, mezzo soprano e contralto. Nas outras três classificações vocais (baixo, barítono e tenor) a voz média para a aguda alcançando o falsete é a mais corrente (MARTÍNEZ, MARIO DANIEL; ARELLANO, CECILIA MERCEDES, 2018).

Em concordância, Castro (2002) descreve que:

[...] em geral, no canto popular, ao contrário do que ocorre no canto erudito, o cantor [...] vai possivelmente explorar as diferenças, as quebras entre registros de ‘peito’ e ‘cabeça’, pois não há o desenvolvimento de uma voz timbristicamente uniforme, em toda a tessitura; as mulheres enfatizarão o registro de peito assim como os homens ficarão livres para utilizar o falsete; os agudos podem ser ‘abertos’; a enunciação é geralmente mais importante do que a qualidade da emissão; a classificação vocal é prescindível, já que o cantor pode adequar livremente à sua voz a tonalidade da obra; com a presença do microfone, não há necessidade da presença do ‘formante do cantor’; há uma busca de coloquialidade; o vibrato é opcional e depende do gênero; a posição da laringe é bastante variável, assim como na fala, sendo em alguns estilos predominantemente elevada. (CASTRO, 2002, p. 13)

Cabe mencionar que ambos os estilos vocais (popular e erudito) possuem características peculiares que os definem.

Pode-se notar que a projeção vocal lírica visa a uma performance geralmente em caráter acústico natural, sem amplificação. Isso não é corrente nas performances vocais populares, nas quais o uso do amplificador, tal como a caixa de som e o microfone conectado a ela, são mais presentes.

No canto popular, há mais espaço para personalização da voz, pois um intérprete pode possuir características marcantes, como voz rouca, pouca capacidade de intensidade etc., e ainda assim ser considerado competente em seu gênero musical. Em paralelo, no canto lírico, há uma série de modelos a serem seguidos, muito menos flexíveis, e com menor abertura para improvisação e personalização da performance em alguns aspectos técnicos.

Como Goulart e Cooper (2002) argumentam, o importante é o cantor encontrar no seu canto conforto. Como explicam Behlau e Madazio (2015), torna-se essencial a busca do aluno – em relação aos anseios vocais que ele busca desenvolver, por meio de um professor de canto especialista.

Piccolo, citado por Mariz (2016), acredita que, para acessar as possibilidades técnicas do canto popular, os professores devem buscar metodologias de caráter prático diferentes do modelo vocal erudito, estimulando nos alunos a pesquisa das qualidades e dos gestos vocais históricos da Música Popular Brasileira (MPB), assim como experimentando a criação de seus próprios gestos de expressão (PICCOLO, *apud* MARIZ, 2016).

Mariz (2016) acrescenta a defesa a um canto popular brasileiro que se desprenda das vertentes do *bel canto*⁵ e dos modelos vocais norte-americanos. Ela acredita em “[...] uma pedagogia orientada pela manipulação consciente do mecanismo fisio-acústico da voz e pelo seu controle técnico; e, por fim, a busca de superação criativa e da descoberta da expressividade artística individual” (MARIZ, 2016, p. 118).

Outro aspecto importante de ser mencionado é que, de modo geral, o canto popular e as práticas corais no Brasil se dão de modo amador, e nem sempre esse público possui acesso a uma técnica vocal adequada, fundamentada e bem estruturada. Nesse contexto, não há garantia de serem trabalhados elementos técnicos e expressivos do repertório, incluindo a saúde e educação vocal para uma produção vocal saudável. Conforme levantamento de estudos teóricos sobre o tema realizado por Ribeiro *et al.* (2012), é possível afirmar que:

[...] grande parte dos corais, tanto de igrejas, escolas e corais municipais, entre outros estabelecimentos, é formada por cantores amadores. Esses, por serem amadores, não obtêm dinheiro ou fama com o canto, fazem geralmente por prazer e lazer. Por isso, é comum que não possuam noções básicas sobre a produção da voz e conseqüentemente não conheçam na totalidade os fatores que contribuem para uma boa saúde vocal. Essa falta de conhecimento pode desencadear em uso excessivo e inadequado da voz, com conseqüentes problemas de atrito vocal, redução das capacidades vocais e desgaste do mecanismo vocal. (RIBEIRO *et al.*, 2012, p. 91)

A preparação vocal nos coros brasileiros, em especial, os tipos citados acima, fica muitas vezes sob a responsabilidade dos regentes, os quais têm conhecimento

⁵ *Bel canto* significa canto belo, estilo vocal emergido dos séculos XVIII e XIX (SADIE, 1994, p. 90).

das técnicas de regência, mas, em alguns casos, deixam a desejar nas técnicas da produção vocal.

Fernandes *et al.* (2001) incentivam os regentes a disporem do seu tempo para aprender as técnicas vocais. Os autores ainda complementam que: “[...] seu relacionamento com a técnica vocal deve ser tão íntimo quanto sua familiaridade com a técnica de regência e com o seu conhecimento geral sobre a música” (FERNANDES *et al.*, 2001, p. 55).

Fucci Amato (2007) entende que o regente também é um educador musical e que, por meio de uma formação abrangente (musical, social, física), viabiliza o desenvolvimento de inteligências múltiplas dos coralistas. Destacam-se os objetivos educativos musicais que a autora propõe nesta concepção de um regente como educador:

[...] informar noções essenciais do conhecimento do aparelho fonador e respiratório e sua utilização com maior eficiência para a vida pessoal e profissional e para o canto: higiene e saúde vocal; criar uma leitura da realidade musical; produzir efeitos colaterais para a mudança e ampliação dos repertórios musicais e das práticas de lazer; entender a música como uma das manifestações de maior beleza do ser humano e divulgá-la com qualidade e seriedade; formar novas plateias. (FUCCI AMATO, 2007, p. 92)

Moreira e Ramos (2014) apontam que, em um contexto de canto coletivo, a preparação vocal traz benefícios tanto para a performance musical como para o aspecto da saúde vocal. Além disso, elas indicam que, por meio de exercícios objetivos, os materiais musicais (intervalos, escalas, arpejos, ritmos) podem ser treinados tendo como base o repertório musical e a preparação vocal como o meio.

Há outras dimensões que a prática vocal, em especial em conjunto, proporciona. Cuervo e Maffioletti (2016, p. 26) descrevem os benefícios de ambos: “Cantar, especialmente em atividades coletivas, promove bem-estar, coesão social, capacidade de expressão e comunicação, linguagem e leitura”.

O ensino e a aprendizagem musical podem envolver os espectros da intuição, manipulação, percepção, criatividade etc. Esses pontos não devem ser inibidos na aula de música ou no aconchego do lar, por exemplo, mas, sim, incentivados nesses espaços.

Desse modo, o conteúdo musical inclui práticas, teorias e técnicas. O presente trabalho concebe a preparação vocal através de vocalises como integrante da aula de música. Nessa linha de pensamento, defende-se uma iniciação à música e educação

músico-vocal, além das aprendizagens múltiplas por meio de estratégias metodológicas lúdicas, sensíveis, interativas e que promovam a reflexão crítica dos sujeitos envolvidos.

4 ASPECTOS GERAIS DA CANÇÃO O SOM DA PESSOA

A canção escolhida como núcleo de discussão deste trabalho foi composta por dois importantes artistas brasileiros: Gilberto Gil e Bené Fonteles. Ambos de formação e atuação eclética, operaram como parceiros nessa e em muitas outras produções.

Gilberto Gil, enquanto cantor, compositor e letrista, certamente é mais conhecido como músico e possui uma voz característica que vem marcando décadas da produção musical brasileira. Mariz (2002) escreve sobre a vida e a obra de vários ícones da MPB, entre eles Gil, o qual nasceu no interior da Bahia, em 1942, onde estudou acordeão, violão e finalizou o curso de música em torno de 1957. O mesmo autor descreve a voz cantada de Gil da seguinte forma: “seu canto era diferente, um pouco à maneira do negro norte-americano Chubby Checker. [...] Por vezes parece um simples cantador do Nordeste [...]” (MARIZ, 2002, p. 228).

A musicalidade de Gil também foi delineada por vertentes internacionais (jazz, música oriental etc.), mas não deixou de valorar os elementos sociais e musicais brasileiros. As canções *Pai e mãe*, *Aquele abraço*, *Oriente* são exemplos de sua grande obra, que reflete a vida, o ser humano, questões sociais e de protesto, como aponta Diniz (2015).

Sua carreira foi marcada com parcerias, como Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, os quais formaram o grupo *Doces Bárbaros*. Dentre essas criações colaborativas, destaca-se a parceria com Fonteles, que se deu também pela organização e publicação do livro *Gil 60 anos – Todas as contas*, uma fotobiografia na qual Fonteles escreve um ensaio, consistindo de textos fundamentais escritos pelo próprio Gil, discografia completa e ensaio textual de Antonio Risério.

Bené Fonteles, nascido em Bragança, no Pará, em 1953, possui consolidada carreira como artista plástico, atuando também como jornalista, escritor, poeta e compositor.

Na condição de artista plástico, ele desenvolveu uma carreira iniciada na década de 70, participando de mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Fonteles (2005) comenta a respeito de suas influências musicais, citando Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga como marcadores de sua vida musical. Sobre seu processo composicional, explica que não teve estudos formais em música, realizando composições de maneira intuitiva. Sobre isso, ele diz:

Não acho uma grande vantagem, mas músicos com que trabalhei, gravei e compus como Egberto Gismonti e Gilberto Gil, acham melhor que eu não saiba mesmo de música em pautas e teorias. Pois talvez, não iria compor segundo eles, com tanta liberdade e ousadias harmônicas e melódicas. Nunca comecei profissionalmente, pois sou um eterno amador em todos os sentidos. (FONTELES, 2005, s/p.)

Esse depoimento mostra que a espontaneidade no fazer musical é elemento essencial nessa prática de cantar, performar, compor, entre outras relações musicais.

Considera-se, assim, um contexto de ensino e aprendizagem musical no qual o professor de música (preparador vocal) tem o papel primordial de estimular a criatividade e autonomia musical nos alunos, conforme discute Green (2012). Ela entende que o estudo formal de música é um aliado na musicalidade de individual e coletiva e não uma barreira da intuição, fluência musical e a “prática de aprendizagem informal” (GREEN, 2012).

Os parceiros Fonteles e Gil organizaram o livro/CD⁶ *GiLuminoso – A po.Ética do Ser*, em 1999, que foi regravado em 2006 pela gravadora *Biscoito Fino*. Nessa obra, há uma compilação de poemas, ensaios e fotografias desse artista, compostas entre os anos 60 e 80.

A canção *O Som da Pessoa*, em sua versão original, pode ser escutada neste [link](#)⁷. Nessa performance, percebe-se um ritmo marcado no violão, enquanto a voz, realizada pelo próprio Gil, é articulada de forma a ressaltar a dicção e consoantes e vogais, quase como um canto rezado. Embora artisticamente rica, possui um potencial didático, considerando o conteúdo: a letra curta, de fácil memorização, se desenvolve por metalinguagem sobre a voz. A canção possui duração curta, de aproximadamente um minuto e meio, facilitando também a memorização da melodia e da canção de modo geral.

A letra original, portanto, explora a metalinguagem abordando o som, a pessoa e a voz. Essa personalidade, gerada e retroalinhada pelo som da pessoa e sua musicalidade, molda-se nos diferentes seres contidos na voz. Nessa metáfora, a pessoa boa “soa bem”, e cada pessoa possui o seu som característico, que mostra ao mundo a sua personalidade através da voz. A letra também defende a ideia de que todos possuem seu som, o som único da sua própria voz.

⁶ http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI02114

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=2cH4olwK3rU>

Em concordância com a concepção pedagógica e filosófica deste trabalho, que crê que toda pessoa pode cantar, pois todos possuem sua musicalidade.

A transcrição da canção original encontra-se em anexo neste trabalho (Anexo I), no formato de sua partitura e letra. A letra original é a seguinte:

*A primeira pessoa soa como eu sou
A segunda pessoa soa como tu és
A terceira pessoa soa como ele
e ela também
Qualquer pessoa soa
toda pessoa boa soa bem*

Em relação à análise da canção na sua versão original, percebe-se que a melodia e harmonia estão em diálogo com o sentido da letra e expõem uma primeira ideia. É possível observar que, nos primeiros três pentagramas, os ritmos se repetem com variações nos finais das semifrases. Enquanto o primeiro possui uma semínima ligada ao compasso anterior e colcheias, os outros dois pentagramas têm mínimas, sendo que o último tem mínimas com ligadura de valor. A junção desses três pentagramas pode ser interpretada como sendo uma frase musical completa.

Figura 2 - Transcrição da canção original.

Dm

A pri-me-i-ra pes - so - a so - a co - mo eu sou,_____

5 Dm

a se-gun-da pes - so - a so - a co - mo tu és,_____

9 Gm

a ter-cei-ra pes - so - a so - a co-mo e - le, e - la tam - bém,_____

Fonte: Marcelo Dias (2019).

A partir da análise da construção harmônica e dos desenhos melódicos, entende-se que essa canção está no modo eólio, e que tem a nota Ré como o ponto de partida e chegada.

Figura 3 - Transcrição da canção original.

15

qual-quer pes - so - a so - a to - da pes -

22 Dm E \flat F Gm Dm

so - a bo - a so - a bem...

Fonte: Marcelo Dias (2019).

Considera-se que esses trechos (Figura 3) são contrastantes em relação ao início da canção e conclusivos de uma ideia poética e musical dessa música.

A estruturação musical é uma forma como compositores organizam as frases musicais. Segundo Bennett (1990), a forma Tema e Variações é:

[...] uma das mais antigas formas musicais. [...] Primeiro, ela a apresenta de maneira relativamente simples, direta. Depois, repete-a, tantas vezes quanto o desejar, mas, então, modificada, vestida com outras roupagens, variando-a de diferentes maneiras. (BENNETT, 1990, p. 72)

Desse modo, Gil, na sua interpretação vocal, utilizou-se do motivo rítmico e melódico com variações; além disso, quando essa canção volta *da capo*, há um contracanto da melodia com a letra, que também ressalta uma outra voz que está soando (crê-se que é o próprio Gil cantando o contracanto).

Assim, é possível afirmar que a canção remete todo tempo a ela mesma, à capacidade de cantar que todos têm, e à personalização de cada voz, bem como à concepção de que “toda pessoa boa soa bem”.

4. 1 ANÁLISE DO ARRANJO ATRIBUÍDO A FONTEERRADA

Segundo o educador musical Swanwick (2003, p. 59), a análise musical insere: “[...] tomar uma seção específica da experiência intuitiva ampla e direcionar nosso

foco para o ângulo escolhido”. Desse modo, buscou-se realizar uma análise que atendesse aspectos técnicos musicais a fim de serem concebidos vocalises conectados ao sentido canção.

O arranjo escolhido para a análise é uma adaptação atribuída a Fonterrada, ao qual a autora deste estudo teve acesso quando o cantou nas atividades corais da UFRGS em meados de 2017. Esse arranjo, bem como a adaptação original cedida por Fonterrada, constam nos anexos IV e V deste trabalho.

O arranjo dessa educadora musical para vozes infantis foi produzido entre os anos 1997 e 1998 e inspirado no arranjo para coro misto do maestro Samuel Kerr, que também se encontra em anexo (Anexo II). O arranjo de Kerr para vozes mistas foi elaborado para um evento na cidade de Campos do Jordão, São Paulo, em 1997 (informações cedidas via *e-mail* por Fonterrada).

A criação das vocalises foi pensada a partir das possíveis dificuldades técnicas do repertório contemplando um público adulto iniciante. As síncopes do arranjo escolhido e o caráter modal que, por sua vez, é repetitivo e com variações, podem ser considerados difíceis de serem percebidos e reproduzidos pelo cantor iniciante. Então, as vocalises propostas neste trabalho visam viabilizar a compreensão técnica desse cantor por meio do repertório musical.

A adaptação da melodia no arranjo atribuído a Fonterrada para duas vozes difere-se da original de Gil e Fonteles que foi formada para voz e violão. A sonoridade modal continua em ambas as configurações, porém o cantar de Gil é mais falado e rápido (em semicolcheias), enquanto o arranjo escolhido para a elaboração das vocalises se diferencia nesse aspecto, pois foi acrescentado um ritmo sincopado que traz um balanço à melodia original (figura 4) no início da música, o que não ocorre na gravação original.

Esse exemplo pode ser entendido como um motivo rítmico e melódico, pois aparece novamente no compasso nove que tem o ponto de partida a nota Mi³.

Figura 4 - Exemplo do primeiro compasso do arranjo.



Fonte: Fonterrada.

O arranjo analisado compreende a tonalidade de Bm (Si menor); a extensão fica entre a nota Lá² e Si³; a melodia começa com a tônica do tom e termina com a subdominante; interpreta-se uma sonoridade modal caracterizando o modo eólio.

Predominantemente, a voz do segundo pentagrama imita a voz do primeiro – pode-se interpretar como um cânone, que consiste em cantar a mesma melodia, mas considerando que cada grupo de cantores inicia em momentos diferentes dando a sensação de que o som está girando em circularidade, com vozes sobrepostas. As figuras rítmicas identificadas são: mínima, semínima, colcheia e semicolcheia.

Acessando a plataforma digital *YouTube*, encontra-se esse⁸ arranjo sendo cantado por coro adulto em diferentes formações, níveis técnicos e combinações expressivas.

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=E9I6Q4992_I

5 PROPOSTAS DE VOCALISES

Considerando o contexto de coro misto e compreendendo a faixa etária de jovem adulto iniciante, foram concebidas quatro vocalises que são passíveis de adaptações em diferentes contextos, sendo importante não perder o foco do papel da técnica e do caráter expressivo da interpretação musical, como defende Swanwick (2003).

A partir da análise realizada na canção original, assim como no arranjo atribuído a Fonterrada, foram propostos os critérios principais que nortearam a criação das vocalises. Lembrando que essas denominações possuem caráter didático e alto grau de adaptabilidade em outros aspectos técnicos musicais que possam ser pensados.

- a) Aproximação da melodia com a letra, ritmo e prosódia.
- b) Treinamento áudio-perceptivo dos intervalos musicais.
- c) Afinação.
- d) Caráter modal (que se utiliza de nota pedal, repetição e variação da melodia).

5.1 PRIMEIRO VOCALISE – NOTA PEDAL

Vocalise com objetivo de estimular a precisão rítmica da síncope e treinar a dicção da consoante oclusiva vocal bilabial surda⁹ “Pri” de [...] *A primeira pessoa* [...].

Figura 5 - Vocalise com intuito ao treino do ritmo, dicção e à memorização da melodia.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains two phrases of music: 'Pri - i - i - i - i pri.' and 'Pri - i - i - i - i pri.'. The bottom staff is also in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains two notes: a long note labeled 'Pri.' and a shorter note labeled 'Pri.', connected by a slur.

Fonte: A autora (2019).

⁹ Uma consoante como “p” necessita de uma “explosão” do ar entre os dois lábios. Por isso, é oclusiva bilabial, envolvendo o lábio superior e inferior, que consistem em obstáculos bloqueando o ar.

O próximo passo será cantar esse mesmo padrão com os vocábulos, com os ritmos e as notas dos compassos um e nove, modulando ascendente e descendente como se desejar.

5. 2 SEGUNDO VOCALISE – LEGATO

Vocalise que parte dessa ideia melódica e pode ser adaptado a outros trechos da canção, com ritmo mais ampliado, que apoia a consolidação da linha melódica. Propõe-se a exercitar uma sílaba por semínima em graus conjuntos, trabalhar a fricativa¹⁰ vocal surda sibilante “S” e a ligadura de expressão.

Figura 6 - Vocalise com as notas do primeiro compasso.



Fonte: A autora (2019).

5. 3 TERCEIRO VOCALISE – PLANO DINÂMICO

Vocalise com foco nos intervalos musicais de 2M e 2m (segunda maior e segunda menor) ascendente e descendente, respectivamente, e que sugere o plano dinâmico suave (*p*) e forte (*f*). Foram utilizados os fragmentos do primeiro e segundo pentagrama.

Figura 7 - Vocalise com vistas a treinar a percepção de intervalos conjuntos e as dinâmicas musicais.



Fonte: A autora (2019).

¹⁰ Fricativas vocais consistem nas consoantes que friccionam órgãos como lábios, dentes, língua etc.

5. 4 QUARTO VOCALISE – PROPOSTA DE REPETIÇÃO

Vocalise com base nos compassos quinze ao vinte e cinco, do arranjo atribuído a Fonterrada (Anexo IV), com objetivo de treinar a melodia, as vogais e a intensidade decrescendo, além do cânone como proposta de repetição da melodia.

Nesses trechos, a melodia compreende as notas ré3 a Si3, delineando a melodia na tonalidade de Em7 (Mi menor com sétima). As vogais escolhidas foram às do poema que fazem parte desses compassos: [...] *toda pessoa soa* [...].

Figura 8 - Vocalise com objetivo de treinar melodia, vogais, intensidade e cânone.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time, key of E minor. The first staff begins with a rest, followed by a melodic line with lyrics 'O - a - e - o - a.' and a fermata. The second staff begins with a rest, followed by a melodic line with lyrics 'O - a - e - o - a.' and a fermata. The melody is a simple scale-like sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Fonte: A autora (2019).

5. 5 REFLEXÕES SOBRE AS VOCALISES CRIADAS

A partir do olhar que a autora desse trabalho teve para o arranjo elencado da canção *O Som da Pessoa*, especialmente em relação aos elementos musicais tais como ritmo, melodia, letra e a busca por uma qualificação técnico-musical a partir da memorização musical para uma afinação desejada, entre outros aspectos, foram criadas as vocalises.

As vírgulas escritas nas partituras das vocalises propostas nesse trabalho sinalizam a entrada de ar nos pulmões possibilitando a respiração, assim como a vírgula do texto indica breve pausa na fala. Além disso, indica a modulação, que, no processo do aquecimento vocal, é essencial, visto que propicia ao cantor conhecer

sua tessitura¹¹ e trabalhar a extensão vocal (notas mais agudas e graves além da tessitura).

Sobre a classificação vocal no canto popular Goulart e Cooper (2002) explicam que:

[...] no canto popular o que conta é a identidade ou estilo individual de cada voz, sem a preocupação de classificá-la [...] as classificações não podem ser encaradas como uma camisa de força. Você pode cantar na região que quiser, desde que respeite seu conforto. (GOULART; COOPER, 2002, p. 13)

Além de exercitar a voz e conhecer os aspectos relacionados a ela, acredita-se que cantar esteja diretamente ligado ao corpo. Braga e Pederiva (2008, p. 211) ressaltam que “[...] o corpo humano trabalha em unidade. Músculos, tendões, ossos, órgãos, articulações, sistemas e todo o complexo que envolve a vida de um indivíduo”. As autoras citam ainda que a prática da dança e das artes cênicas auxiliam na desenvoltura da corporeidade para o canto.

Vale ressaltar que a metodologia de ministrar as vocalises propostas nesse trabalho pode se dar de muitas formas. Uma delas é trabalhar o plano dinâmico, o uso do espaço (as vocalises podem ser entoadas caminhando, correndo, dançando, por exemplo), além de estimular o caráter interpretativo dos coralistas em relação aos seus entendimentos sobre letra, música, contexto da canção, entre outras composições possíveis que o fazer musical proporciona.

A afinação, um dos objetivos propostos nas vocalises, pode ser encarada como um fator cultural, com aponto Sobreira (2002), assim como possui como referência o alcance de um modelo de altura esperada. Em um contexto de ensino e aprendizagem musical, na busca por uma afinação desejada, deve ser levada em conta a experiência musical do aluno bem como a do grupo. A possível desafinação do cantor iniciante, caso ocorra, não pode ser uma barreira para o canto e a expressividade individual e coletiva.

Também entende-se que a avaliação vocal feita pelo regente e ou preparador vocal é dinâmica e não deve ser norteadas por prazos e critérios fixos, pois pode haver transformações vocais ao longo da vida. Assim, ela precisa ter caráter diagnóstico da voz, estimulando também o autoconhecimento da própria voz por parte do

¹¹ Tessitura vocal é a gama de notas emitidas com facilidade pelo cantor. A espessura das cordas vocais bem como a construção corporal e idade do cantor são determinantes na classificação vocal do mesmo.

cantor/coralista, devidamente orientado por profissional especialista na área, e não considerada um elemento classificatório no grupo, discriminando quem supostamente não teria uma voz “adequada” para a prática.

Outro fator preocupante é o encaminhamento do sujeito a um naipe de voz que não condiz com o seu registro, o que pode causar até mesmo danos nas pregas vogais. A avaliação e classificação vocal precisam ser encaradas, portanto, como um recurso de apoio ao regente e preparador vocal, assim como ao próprio sujeito cantante, a fim de subsidiar estratégias metodológicas, repertórios e dinâmicas adequadas ao perfil do grupo.

6 CONCLUSÃO

Por meio do referencial teórico, percebeu-se que a criação de vocalises a partir do repertório (popular ou erudito) é um meio de qualificação para o cotidiano coral. O cantor, parte integrante do coro, torna-se eficiente nos aspectos técnico-musicais e de expressão musical na medida em que se apropria dos fundamentos da voz cantada e sabe empregar aspectos técnicos de modo a privilegiar a expressividade musical.

Constatou-se que a qualificação não é exclusiva das vocalises, mas também de todo um conjunto de recursos que envolve o conhecimento da produção vocal, das técnicas vocais e os contextos nos quais estão inseridas. Acima de tudo, essa almejada qualificação se apoia na relação entre professor e aluno, com o compromisso com o ensino e a aprendizagem múltipla, além da aproximação e vivência corporal aliada à produção vocal.

Vale ressaltar que as vocalises propostas nesse trabalho são passíveis de mudanças. O importante é verificar os recursos disponíveis para a aplicação de forma contextualizada ao grupo de pessoas envolvidas, os objetivos do trabalho realizado bem como o repertório a que é proposto.

A essência dessa ideia é promover a adaptação e criação de maneira fluída de vocalises que possam refletir as peculiaridades de cada trabalho desenvolvido, sem rigidez, mas com foco nos aspectos técnicos que se deseja abordar. Como meta global, este trabalho teve como objetivo discursos recursos para qualificar o desenvolvimento técnico-musical abrangente do cantor de coro de modo que não se perca o caráter musical da performance, jamais ressaltando a técnica antes da expressividade, mas vendo-a como uma verdadeira aliada.

Um dos possíveis desdobramentos desta pesquisa poderia consistir na aplicação das vocalises em um contexto prático de canto coral, ação que, por motivos de tempo, espaço e fôlego de um trabalho de graduação, não foi possível exercitar. A partir de uma aplicação prática, também se faz relevante realizar entrevistas, relatórios e estudos procurando conhecer mais sobre essa temática de modo a contemplar a visão e a experiência dos sujeitos ativos – os coralistas.

Outras possibilidades poderiam derivar da improvisação musical do grupo, seja livre ou baseada numa canção, identificando fragmentos melódicos e rítmicos passíveis de adaptações para fins didáticos na etapa da preparação vocal. Há infinitos caminhos a serem explorados no que diz respeito à técnica vocal, principalmente

quando ela não ocorre de forma engessada a um determinado tipo de repertório, de tempo no ensaio e de padrões estéticos limitados a uma escola de canto em específico.

Acredita-se que esse trabalho pode colaborar com estudantes, profissionais e pesquisadores da área que atuam em contextos semelhantes, além de beneficiar os coralistas nos aspectos abordados nessa pesquisa.

Cabe ao educador musical uma condução sensível não somente ao contexto e objetivos almejados pelo trabalho, mas, principalmente, ao perfil do grupo e de seus integrantes, buscando desenvolver estratégias integradas e integradoras, gratificantes e que proporcionem geração de sentido no fazer musical.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Adriana; PEDERIVA, Patrícia. A consciência corporal no âmbito da relação “corpo e voz”. *In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 2008, Salvador. **Caderno de resumos e anais**. Salvador. Disponível em:
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM418%20-%20Braga%20et%20al.pdf Último acesso em: 10/01/2020.
- BRASIL. Lei n. 11.769, de 18 de agosto de 2008. Dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 18 ago. 2008. Disponível em:
 <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm> Acesso em: 01/01/2020.
- BEHLAU, Mara. MADAZIO, Glaucya. (Org.). **Voz: tudo o que você queria saber sobre fala e canto**. Rio de Janeiro: Revinter, 2015. p. 65, 107.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene Vocal: Cuidando da Voz**. 3ª Edição (ampliada e atualizada). Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BENNET, Roy. **Elementos básicos da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- CASTRO, Gabriela Samy de. **O ensino de canto popular: algumas abordagens**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. UNIRIO/CLA, 2002. Monografia de graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- CHAVES, Patrícia Cardoso. **O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone**. UFMG, 2012. 184 p. Dissertação de mestrado em música, Faculdade de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- COSTA, Patrícia. Lá vem o crocodilo... Exercícios vocais para crianças de 7 a 10 anos. **Música na Educação Básica**, Brasília, 2013. p. 79-87. Disponível em:
http://abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed5/artigo6.pdf Último acesso em: 10/01/2020.
- CUERVO, Luciane; MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. Sindô Lê Lê, Sindô Lá Lá, não podemos viver sem cantar! Identidade, educação e expressão através da voz. **Música na Educação Básica**, Londrina, v. 7, nº 7/8, p. 23-35, 2016. Disponível em:
http://abemeducacaomusical.com.br/revista_musica/ed7e8/Revista%20Musica%207_cuervo.pdf Último acesso em: 10/01/2020.
- CUERVO, Luciane Da Costa; DOS SANTOS, Eliana Pires. Educação Musical CriativiARTE: um relato de experiência com crianças do Ensino Fundamental. *In: V FÓRUM PERMANENTE DE ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA*. III Encontro de Educação Musical do Vale do São Francisco, 2018, Petrolina. **Caderno de resumos**, Petrolina.

CULTURAL, Itaú. **Bené Fonteles**. <https://www.escriitoriodearte.com/artista/bene-fonteles> Último acesso em: 16/01/2020.

DINIZ, Sheyla Castro. “Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 2, p. 119-145, 2015.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. **Música Hodie**, v.6, nº 1, p. 51-74, 2001. Disponível em: <http://www.musicaeducacao.ufc.br/Para%20o%20site/Revistas%20e%20periódicos/Artigos/sobre%20práticas%20musicais%20instrumental%20e%20vocal/tecnica%20para%20coros.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

FONTELES, Bené. Bené Fonteles. 01/04/2005. Entrevista concedida à Revista Ritmo e Melodia. Disponível em: <http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/bene-fonteles/> Último acesso em 16/01/2020.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. O canto coral como prática sociocultural e educativo-música. **Opus**, Goiânia, v. 13, nº 1, p. 75-96, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295/273> Último acesso: 10/01/2020.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para a “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista Da ABEM**, Londrina, v.20, nº 28, p. 61-80, 2012. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/104> Último acesso em: 10/01/2020.

GUERRA. Ressonâncias e a produção da voz. [s.l., s.d.], p. 1-9. Disponível em: <http://w3.ualg.pt/~rguerra/Acustica/ressonancia.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

GIL, Gilberto. **Site oficial**. http://www.gilbertogil.com.br/sec_livro_interno.php?id=2 Acesso em: 04/12/2019.

GOULART, Diana; COOPER Malu. **Por todo canto**: método de técnica vocal. São Paulo: G4 Edições LTDA., 2002.

GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realiza-lo: uma revisão descritiva. **Per musí**, Belo Horizonte, nº 21, p. 43-50, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n21/a05n21.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª Edição. São Paulo: Atlas, 2003. Disponível em: https://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india Último acesso em: 03/01/2020.

IIARI, Beatriz Senoi. Bebês também entendem de música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 7, nº 7, p. 83-

90, 2002. Disponível em:

http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed7/revista7_artigo9.pdf Último acesso em: 10/01/2020.

MARISA FONTEERRADA. **O Som da Pessoa, Gil e Fonteles**. Destinatário: Eliana Pires dos Santos. Carapicuíba, São Paulo, 7, 10, 16 dez. 2019, 09 jan. 2020.

MARIZ, Joana. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 2, p. 117-134, 2016.

MARIZ, Vasco. **A Canção popular brasileira**. 6ª Edição (revista e atualizada). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

MÁRSICO, Leda Osório. **A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal**. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.

MARSOLA, Mônica; BAË, Tutti. **Canto uma expressão**: princípios básicos de técnica vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

MARTINEZ, Emanuel. (Colab.). **Regência coral**: princípios básicos. Curitiba: Colégio Dom Bosco, 2000.

MARTÍNEZ, Mario Daniel; ARELLANO, Cecilia Mercedes. **La voz popular**: caminos posibles del canto. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Música Nuestra, 2018.

MIGUEL, Fábio; MOUTINHO, Lucas Gonçalves; ANSELMÍ, Luis Guilherme; JANSON, Silvio Fernando; PEDROZO, Willian Gomes. A pesquisa em técnica vocal, voz e canto em Educação Musical: análise dos resumos das dissertações no Brasil. *In*: XXV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2015, Vitória. **Caderno de resumos e anais**. Vitória. p. 1-9. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/File/3390/964> Último acesso em: 10/01/2020.

MOREIRA, Ana Lúcia; RAMOS, Marco Antonio. Preparação Vocal no coro-infante juvenil: desafios e possibilidades. *In*: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. 2014, São Paulo. **Caderno de resumos e anais**. São Paulo. p. 1-8. Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3082/620> Último acesso em: 10/01/2020.

PINTO, Aline Gomes Lustosa; CRESPO, Agrício Nubiato; MOURÃO, Lucia Figueiredo. Influência do tabagismo isolado e associado a aspectos multifatoriais nos parâmetros acústicos vocais. **Brazilian Journal of Otorhinolaryngology**, v. 80, nº 1, p. 60-67, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bjorl/v80n1/1808-8694-bjorl-80-01-0060.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

RIBEIRO, Vanessa Veis; DOS SANTOS, Angelika Bissolotti; BONKI, Eveline. PRESTES, Tatiane; DASSIE-LEITE, Ana Paula. Identificação de Problemas vocais

enfrentados por cantores de igreja. **Revista CEFAC**, p. 90-96, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v14n1/134-10.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

SADIE, Stanley. **Dicionário de Música Grove**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SOBREIRA, Sílvia. Afinação e desafinação: parâmetros para a avaliação vocal. **Augustus**, Rio de Janeiro, v. 07, nº 71, p. 58-72, 2002. Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/augustus/pdf/ed14/rev_augustus_ed_14_08.pdf Último acesso em: 10/01/2020.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Trad. Fausto Borém. **Cadernos de Estudos – Educação musical**, Escola de Música da UFMG, nº 4/5, p. 7-14, nov. 1994.

_____. **Ensinando Música Musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

VELOSO, Caetano. **Bicho**. Lagos: Philips Records, 1977.

VIANNA, Luiz Fernando. Da Sucursal Do Rio. **Folha de São Paulo**, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0209200612.htm> Último acesso em: 09/01/2020.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música nas escolas públicas municipais do Rio Grande do Sul. **Revista Brasileira de Educação**, v. 22, nº 71, p. 01-21, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v22n71/1809-449X-rbedu-22-71-e227181.pdf> Último acesso em: 10/01/2020.

ANEXO I

Figura 9 - Transcrição da canção original por Marcelo Dias, 2019.

O Som da Pessoa

Transcrição de Marcelo Dias

Gilberto Gil e Bené Fonteles

Dm



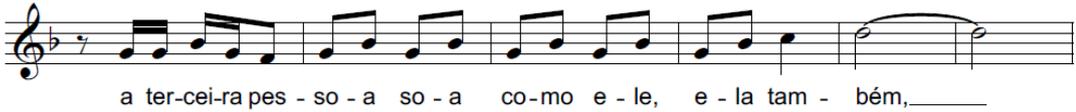
A pri-meí-ra pes - so - a so - a co - mo eu sou, _____

5 Dm



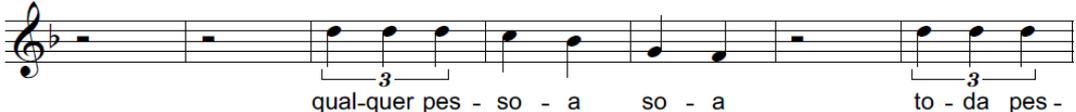
a se-gun-da pes - so - a so - a co - mo tu és, _____

9 Gm



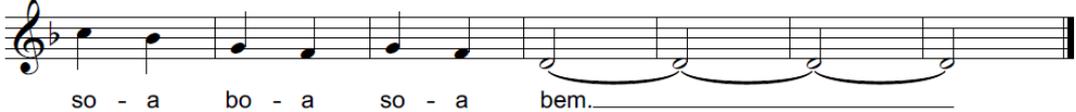
a ter-cei-ra pes - so - a so - a co-mo e - le, e - la tam - bém, _____

15



qual-quer pes - so - a so - a to - da pes -

22 Dm Eb F Gm Dm



so - a bo - a so - a bem. _____

ANEXO II

Figura 10 - Arranjo de Kerr e Fonterrada (1997) da canção *O som da Pessoa*, transcrito por Marcelo Dias, 2019.

O Som da Pessoa

Arranjo de Samuel Kerr e Marisa Fonterrada

Gilberto Gil e Bené Fonteles

Dm Dm/C Dm/B \flat Dm/A Dm Dm/C Dm/B \flat

A pri-me-i-ra pes - so - a so - a co - mo eu sou, — a se - gun - da pes - so - a so - a co - mo tu és,

So - - a, so co - mo eu sou so - - a, so

So - - a, so co - mo eu sou So - - a, so

A pri - mei - ra, A se - gun -

8 Dm/A Gm Gm/F Gm/E \flat Gm/D Gm Gm/F Gm

— a ter - cei - ra pes - so - a so - a co - mo e - le é, e - la tam - bém. — To - da pes

co - mo tu és so - a, so - a, so - a, tam -

co - mo tu so - a, so - co - mo e - le é, e - la tam bém. —

da, so - a, so - a, so - a, tam -

16 Dm Gm Dm Gm Dm Gm

so - a so - a, to - da pes - so - a bo - a, to - da pes - so - a bo - a so - a bem. —

bém, tam - bém, tam - bém, so - a.

To - da pes - so - a so - a, to - da pes - so - a bo - a, to - da pes - so - a bo - a so - a bem.

bém, tam - bém, tam - bém, so - a.

ANEXO III

Figura 11 - Arranjo para duas vozes conferido a Fonterrada e transcrito por Marcelo Dias, 2019.

O Som da Pessoa (contracanto)

Gilberto Gil e Bené Fonteles

Musical notation for the first system, measures 1-4. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The melody is written in a treble clef. The lyrics are: "A pri-mei-ra pes - so - a so - a co - mo eu sou,___". The bass line is written in a bass clef with lyrics: "Ah _____ co - mo eu sou,_".

5

Musical notation for the second system, measures 5-8. The melody is written in a treble clef with lyrics: "a se-gun-da pes - so - a so - a co - mo tu és,___". The bass line is written in a bass clef with lyrics: "ah _____ co - mo tu és,_".

9

Musical notation for the third system, measures 9-12. The melody is written in a treble clef with lyrics: "a ter-cei-ra pes - so - a so - a co - mo e - le é,". The bass line is written in a bass clef with lyrics: "ah _____ co - mo e - le".

13

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The melody is written in a treble clef with lyrics: "e - la tam - bém.____ To-da pes - so - a so - a, to-da pes-". The bass line is written in a bass clef with lyrics: "é, e - la tam bém.____ To-da pes - so - a so - a,".

19

Musical notation for the fifth system, measures 19-22. The melody is written in a treble clef with lyrics: "so - a bo - a, to-da pes - so - a bo - a so - a bem._____". The bass line is written in a bass clef with lyrics: "to-da pes - so - a bo - a, to-da pes - so - a bo - a so - a bem._____".

ANEXO IV

Figura 12 - Arranjo cantado pela autora desse trabalho em meados de 2017. Adaptação de autor desconhecido, porém atribuído a Fonterrada.

O som da Pessoa

Gilberto Gil

1 motivo rítmico e melódico

A. primei-ra pes - so - a so - a co - mo eu sou a se - gun - da pes - so - a so - a co - mo tu és A ter - cei - ra - pes - so - a so - a co - mo e - le e e - la tam - bém to - da pes - so - a so - a so - a bo - a so - a bo - a so - a bem To - da pes - so - a so - a bo - a so - a bem

