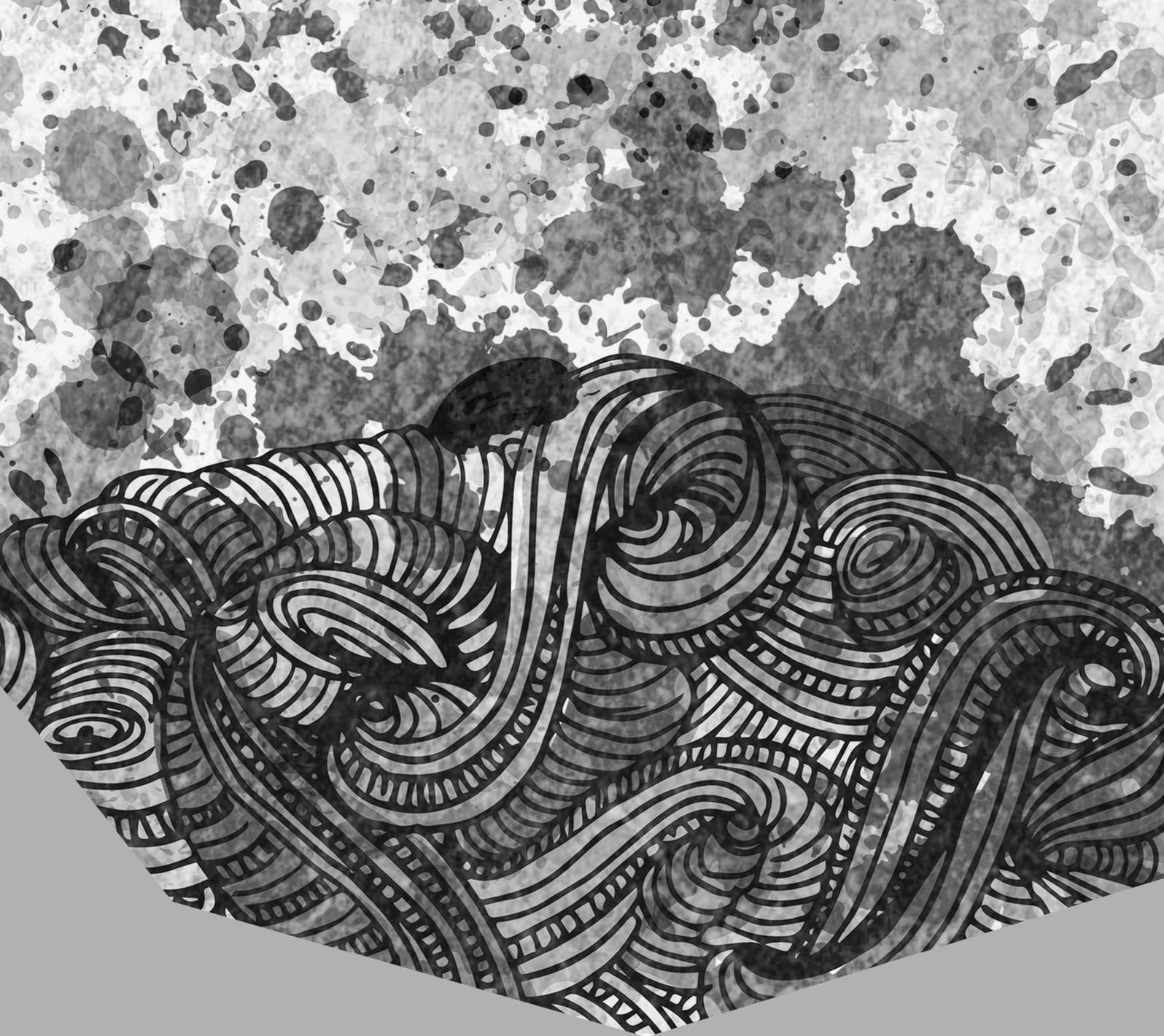




# HUMANIDADES, CULTURA E ARTE

GIOVANNA ADRIANA TAVARES GOMES  
(ORGANIZADORA)

Atena  
Editora  
Ano 2019



# HUMANIDADES, CULTURA E ARTE

GIOVANNA ADRIANA TAVARES GOMES  
(ORGANIZADORA)

Atena  
Editora  
Ano 2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Geraldo Alves  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

### Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí  
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
H918	Humanidades, cultura e arte [recurso eletrônico] / Organizadora Giovanna Adriana Tavares Gomes. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-753-6 DOI 10.22533/at.ed.536191111  1. Artes. 2. Cultura. 3. Humanidades. I. Gomes, Giovanna Adriana Tavares.  CDD 909
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## APRESENTAÇÃO

Trata-se da coletânea de artigos com temáticas diversas envolvendo pesquisas de extrema importância para as humanidades, cultura e arte. Destaque para os seguintes conteúdos como: Educação, violência, ensino, música, dança, cinema, resistência, performances, espetáculos, teatro, poesia, imagens, desenhos, arte contemporânea entre outros títulos. Sem dúvida uma obra “plural” com textos de escritas primorosas e muita criticidade. A proposta do E-book vai ao encontro de reflexões fundamentais para o “tempo” que estamos vivendo. O discurso social se faz presente na percepção dos valores atribuídos nos textos, quando influenciados pela afetividade e experiências de seus autores. Ressalta os espaços louvados, e determina uma característica tipofilica da relação dos indivíduos com o meio. A sociedade contemporânea é marcada pela pluralidade e pela diversidade, que se funde em produções culturais híbridas. A partir desse entendimento, é preciso então considerar que todos os aspectos do indivíduo em sua relação com o ambiente, com a sociedade e consigo mesmo, serão mediados por elementos simbólicos, sejam no âmbito da reflexão ou da ação, do pensamento e do sistema de crenças ou do comportamento e das atitudes ou da cultura. Nesse sentido, pensar a apropriação que uma dada sociedade faz de um determinado ambiente é pensar, além dos elementos concretos dessa apropriação, pensar, sobretudo, os elementos simbólicos e subjetivos que justificaram, ou que motivaram aquela apropriação, em sua forma e função.

Giovanna Adriana Tavares Gomes

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
“A VIDA PELA FLOR” COMO FORMA DE ESTUDO NA CLARINETA: ASPECTOS TÉCNICOS E COMPARATIVOS AO MÉTODO KLOSÉ	
Daniel Souza de Araujo Johnson Joanesburg Anchieta Machado	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911111</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>10</b>
A ARTE DA XILOGRAVURA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI: REFLEXOS NO <i>AUTO DE INÊS PEREIRA</i> (1523), DE GIL VICENTE (C. 1465-1537)	
Denise Rocha	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911112</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>23</b>
A MONTAGEM DE “A HISTÓRIA DO SOLDADO”, DE IGOR STRAVINSKY, EM GOIÂNIA/GO: A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA, ENCENAÇÃO E MITO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO	
Saulo Germano Sales Dallago	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911113</b>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>33</b>
A PROFISSIONALIZAÇÃO DO EDUCADOR NO ENSINO DE MÚSICA	
Eliane Hilario da Silva Martinoff	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911114</b>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>45</b>
AGRESSIVIDADE E VIOLÊNCIA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO: A COREOGRAFIA SOCIAL DO FEMININO ENTRE NÓS	
Beatriz Torres Lorangeira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911115</b>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>55</b>
AS IMAGENS DA HISTÉRIA PELA ÓTICA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN E A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM GROTESCA NO TEATRO	
Melize Deblandina Zanoni	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911116</b>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>67</b>
CORAL CÊNICO DO CAMPUS DO MUCURI	
Danilo Pereira Bispo Sharon Doty da Cruz Soares Maria Clara Costa Ramos Marcela Costa Souza Veiga Wandouglas Gonçalves Batista André Luiz Nascimento Dias Vanessa Juliana da Silva Valéria Cristina da Costa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911117</b>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>76</b>
DESENHO DEPOIS DO DESENHO: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO DESENHO NA ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU ENSINO	
Italo Bruno Alves	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911118</b>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>83</b>
DIÁRIOS: ESCRITAS DE SI COMO REFERÊNCIA DE IDENTIDADE	
Adriana de Oliveira Tavira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911119</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>94</b>
DO ENSINAR E DO APRENDER TEATRO NA SALA DE AULA: CRIANDO E IMPROVISANDO NO COLÉGIO ESTADUAL ODORICO TAVARES	
Ana Lucia Ribeiro da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911110</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>118</b>
FOTOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO - A PALAVRA COMO PARTE DA MATERIALIDADE DA OBRA	
Mari Gemma De La Cruz	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911111</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>129</b>
MOTIVAÇÃO: UM RETRATO DO PERFIL DOS ALUNOS DO BALÉ POPULAR DO TOCANTINS	
Giorgya Lima Justy de Freitas	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911112</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>135</b>
MUDANÇAS NA RELAÇÃO ENTRE RAZÕES MATEMÁTICAS E INTERVALOS MUSICAIS: ASPECTOS HISTÓRICO/CULTURAIS	
Oscar João Abdounur	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911113</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>147</b>
NO HORIZONTE DA PALAVRA: A POÉTICA DE VIRGÍLIO DE LEMOS	
Camila de Toledo Piza Costa Machado	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911114</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>153</b>
O ENSINO DA MÚSICA NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE BELÉM COMO ELEMENTO QUE EMERGE DA CULTURA	
Raquel dos Anjos Veiga	
<b>DOI 10.22533/at.ed.5361911115</b>	

<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>165</b>
O ESPAÇO CULTURAL GOIANDIRA DO COUTO NA PERSPECTIVA DE USO COMO EMPREENHIMENTO TURÍSTICO PARTICULAR	
Washington Fernando de Souza Giovanna Adriana Tavares Gomes	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111116</b>	
<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>178</b>
O PALCO E SEUS PROBLEMAS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA PARA DIMINUIR A ANSIEDADE PRÉ-PERFORMANCE E AUXILIAR NO ESTUDO DE UMA OBRA MUSICAL	
Daniel Souza de Araujo Francisco Vanderlei Alves dos Santos Ana Clara Vieira Amaral Brenno Menezes Faleiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111117</b>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>190</b>
OS ESPETÁCULOS LÍRICOS E A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL DAS ELITES DE SÃO LUÍS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	
João Costa Gouveia Neto Alexandre Guida Navarro Cesar Augusto Castro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111118</b>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>199</b>
PARA ALÉM DO SAMBA DA LEGITIMIDADE: SAMBISTAS FORA DO COMPASSO DO “ESTADO NOVO”	
Adalberto Paranhos	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111119</b>	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>214</b>
QUESTÕES RELATIVAS À PRESERVAÇÃO DOS MÉTODOS CONSTRUTIVOS UTILIZADOS PELO ARTISTA ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO	
Vanessa Magalhães Pinto	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111120</b>	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>223</b>
RECURSOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS DA <i>ÉCOLE DE GARCÍA</i> NA PERFORMANCE VOCAL MODERNA	
Luiz Henrique Ramos Ribeiro	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111121</b>	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>236</b>
REVISITANDO OS LUGARES DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA, DO ESQUECIMENTO: RICOUER, UM CLÁSSICO DA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	
Izaias Euzébio Amâncio	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111122</b>	

<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>244</b>
TRANSBORDAMENTO DO CORPO SEGUNDO O FILME HANAMI – CEREJEIRAS EM FLOR	
Andréia Hiromi Toma	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111123</b>	
<b>CAPÍTULO 24</b> .....	<b>256</b>
UM ESTUDO DA COMUNICAÇÃO NA <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL, AS INTERAÇÕES ENTRE OS PARTICIPANTES	
Cláudia de Araújo Marques	
Vitor Barbosa Finco	
Thamyres Alves do Nascimento Finco	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111124</b>	
<b>CAPÍTULO 25</b> .....	<b>267</b>
VINTE E CINCO PEÇAS DE JOSÉ URSICINO DA SILVA (MAESTRO DUDA) TRANSCRITAS E ADAPTADAS PARA TROMBONE SOLO E PIANO	
Daniel Victor Silva de Freitas Lima	
<b>DOI 10.22533/at.ed.53619111125</b>	
<b>SOBRE A ORGANIZADORA</b> .....	<b>279</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>280</b>

## RECURSOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS DA *ÉCOLE DE GARCÍA* NA PERFORMANCE VOCAL MODERNA

### Luiz Henrique Ramos Ribeiro

Bacharel em Música (Habilitação em Piano) pela EM-UFRJ e Mestre em Música (Processos Criativos) pelo PPGM-UFRJ.  
Rio de Janeiro – RJ

**RESUMO:** No presente trabalho, são apresentados alguns dos principais conceitos técnicos da *École de Garcia* e seus diálogos com autores diversos, tendo em vista a sua grande relevância para o desenvolvimento da técnica vocal a partir século XIX. Pretendendo apresentar uma discussão isenta sobre os termos, optou-se por comparar trechos selecionados do tratado de Garcia com outros autores de referência do século XIX e, para buscar uma aproximação com as práticas vigentes, também foram consultados autores atuais. Conceitos técnicos são confrontados com o objetivo de delimitar suas diferenciações e/ou semelhanças. Igualmente, não é feito um juízo de valores sobre quaisquer conceitos apresentados, pois entende-se que o *performer* deve dispor de todas as informações necessárias para a sua construção técnico-interpretativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance musical, expressão musical, técnica vocal, canto lírico

### *ÉCOLE DE GARCÍA* AND ITS TECHNICAL-EXPRESSIVE RESOURCES IN CURRENT

### VOCAL PERFORMANCE

**ABSTRACT:** In this work, some of the main technical concepts of *École de Garcia* and their dialogues with several authors are presented, considering their great relevance for the development of vocal technique from the nineteenth century. Intending to present an exempt discussion on the terms, it was decided to compare selected excerpts from the Garcia's treatise with other reference authors of the nineteenth century and, to search for an approximation with actual practices, current authors were also consulted. Technical concepts are confronted with the objective of delimiting their differentiations and similarities. Also, it is not made a value judgement about any concepts presented, since it is understood that the performer must have all the information necessary for thier technical and interpretative construction.

**KEYWORDS:** Musical performance, musical expression, vocal technique, classical vocal training

Considerado por Stephen Austin (2010b, p. 213) como um “inestimável recurso para a compreensão da prática da performance do período”, o *Traité complet de l'art du chant*, escrito em duas partes por Manuel Garcia *fiis* em 1840/1847, é uma obra essencial para

entendermos o essencial da técnica e expressão vocais propostas pelo autor e suas influências em grande parte da Europa da segunda metade do século XIX. No presente trabalho, nos limitaremos à primeira parte do seu tratado, que aborda a questão técnica no canto, e seus diálogos com outros autores.

Dois tópicos de grande destaque, apresentados por Garcia no capítulo *Études physiologiques sur la voix humaine*, são os conceitos de *registro vocal* e *timbre*. Independentemente das características individuais de cada voz, o autor divide a voz humana em três registros: registro de peito (*poitrine*), registro médio (*fausset*) e registro de cabeça (*tête*); e assinala dois principais timbres: o timbre claro (*clair*), configurado pelo não abaixamento da laringe e pelo abaixamento do véu palatino; e o timbre escuro (*sombre*), configurado pelo abaixamento da laringe e levantamento do véu palatino. De acordo com o autor, o timbre *claro* será favorecido pelas vogais [ɑ], [ɛ] e [ɔ], abertas à *l'italienne*, enquanto as vogais [e] e [o] fechadas à *l'italienne* e a vogal [u] auxiliarão na realização do timbre *escuro*. Os timbres se consistem nas “características próprias e infinitamente variáveis que podem ter cada registro, cada som, independentemente da intensidade” (GARCIA, 1840, p. xiii). O registro de peito equivale à região grave da voz, possui maior energia sonora em relação ao registro médio, que por sua vez corresponde à região central da voz e é considerado o mais velado dos três registros, ou seja, com menor energia sonora, enquanto o registro de cabeça (voz mista ou *mezzo petto*, para as vozes masculinas) refere-se à região aguda da voz. Citamos abaixo a definição do conceito *registro*, conforme Garcia (1847, 1ª parte: 6):

Pela palavra registro, nós entendemos uma série de sons consecutivos e homogêneos indo do grave ao agudo, produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo princípio mecânico, e dos quais a natureza difere essencialmente de uma outra série de sons igualmente consecutivos e homogêneos, produzidos por um outro princípio mecânico. Todos os sons pertencentes ao mesmo registro são, por consequência, da mesma natureza; quaisquer que sejam, aliás, o timbre ou a força a que são sujeitos.

Verificamos, em *Bel Canto: a theoretical & practical vocal method*, de Mathilde Marchesi (1970, p. xiv), definição análoga à de Garcia, porém acrescida da informação de que cada registro afeta as cavidades de ressonância de formas distintas.

Na busca por uma aclaração moderna sobre o conceito de registro vocal, recorreremos a Johan Sundberg (2015, pp. 308-309), professor emérito de acústica musical do Instituto Real de Tecnologia, em Estocolmo, que, por sua vez, manifesta-se da seguinte maneira:

*Registro vocal*: qualidade vocal associada a diferentes modos de vibração das pregas vocais. Não deve ser confundido com o conceito de extensão fonatória. Os registros são, em princípio, independentes da articulação, ou seja, das frequências dos formantes. O registro vocal abrange uma série de tons adjacentes que apresentam qualidade vocal semelhante e são produzidos com um padrão de vibração das pregas vocais equivalente. Na voz falada, os registros amplamente

aceitos são: (1) registro de pulso ou basal, frequente em finais de frase, em emissões cuja frequência de fonação é baixa; (2) registro modal ou de peito, habitualmente utilizado na fala normal; e (3) registro de falsete. Para as vozes femininas, os termos registro médio ou misto, e registro de cabeça também têm sido empregados para designar os registros comumente utilizados, respectivamente, nas regiões média e mais aguda da extensão fonatória da voz falada. Uma grande variedade de outros termos pode ser utilizada para designar diferentes registros nas vozes femininas e masculinas, ainda que muitos deles não apresentem um devido embasamento científico. Existem regiões de interseção (*overlapping*) entre os diferentes registros e elas variam de indivíduo para indivíduo. A região de interseção entre os registros modal e de falsete costuma localizar-se entre 250 Hz (Dó 3) e 350 Hz (Fá 3) para vozes masculinas, enquanto a região de interseção entre os registros de peito e médio das vozes femininas costuma localizar-se um pouco acima desses valores. Já as fronteiras entre os registros médio e de cabeça nas vozes femininas situam-se ao redor de 700 Hz (Fá 4). Nas vozes masculinas, a fonte glótica no registro de falsete apresenta fase fechada curta, fechamento de glote geralmente incompleto e pulso glótico amplo e arredondado. O registro modal, por sua vez, tende a apresentar fase fechada mais longa e claramente demarcada, e pulso com picos delineados. As características da fonte glótica nas vozes femininas ainda não estão completamente descritas na literatura.

Sobre a relação entre timbres e registros, Garcia (1840, pp. xiii-xiv) afirma que os timbres suscitarão os seguintes efeitos nos registros vocais:

- a) O timbre claro confere brilho ao registro de peito, enquanto o timbre escuro arredonda e dá vigor ao som. Porém, em exagero, o timbre claro torna o registro de peito demasiado estridente, enquanto o timbre escuro, no seu excesso, abafa o som;
- b) O efeito dos timbres no registro médio, embora presente, não é tão marcante como no registro acima citado;
- c) No registro de cabeça deve predominar o timbre escuro, de forma a manter sua emissão pura e límpida, equiparando-o aos sons de uma harmônica.

Sabendo que, para Garcia, os timbres estão intrinsecamente conectados a aspectos fisiológicos da faringe e da laringe, especificamente na atividade da sua musculatura extrínseca, e cientes de que para a produção efetiva da voz, são necessárias contrações, em conjunto, dos músculos laríngeos intrínsecos e extrínsecos (PETER; PINHO, 2001, p. 171), sendo a musculatura extrínseca responsável pelos movimentos das cartilagens laríngeas e a musculatura intrínseca responsável pelos ajustes mais finos das pregas vocais (PETER; PINHO, 2001, p. 166). Acrescemos à nossa ligeira investigação o fato de os músculos infra-hióideos (esternotireóideo, esternoióideo, tireóideo e omoióideo) serem os responsáveis pelo abaixamento de toda a estrutura laríngea e pela ampliação da região glótica (o espaço entre as pregas vocais é chamada glote), sendo o esternotireóideo o músculo de maior atuação na expansão da região glótica e agindo como fixador da laringe, prevenindo sua elevação durante o canto (PETER; PINHO, 2001, p. 171).

Não obstante, Lilli Lehmann atenta para a ausência de significado de tais termos unicamente sob a luz da ciência, posto que os conceitos aqui examinados são

fundamentalmente subjetivos, ou seja, são dependentes do prévio direcionamento e parecer sinestésico do cantor, que estabelecerá a relação entre o mecanismo e a sensação sonora, criando, assim, um significado singular para cada conceito. Lehmann (1993, p. 17) alega que

A ciência já explicou todos os processos dos órgãos vocais em suas funções principais, e muitos métodos de canto foram baseados em fisiologia, física e fonética. Até certo ponto, as explicações científicas são absolutamente necessárias ao cantor, desde que estejam restritas às sensações do canto, fomentem a compreensão do fenômeno e evoquem uma imagem inteligível para as sensações da voz até então inexplicáveis ou para as geralmente mal compreendidas como “cheio”, “brilhante”, “escuro”, “nasal”, “cantar na frente”, etc. Elas não têm nenhum significado sem os ensinamentos práticos das sensações sobre as quais cada cantor tenha direcionado sua atenção com a consciência do objetivo visado, e com a competência para correlacioná-los com os fatos da ciência.

Em conclusão, Richard Miller (2004, p. 81), mais recentemente, ratifica o caráter subjetivo e, por conseguinte, impreciso dos conceitos relacionados às sensações individuais, conduzindo-nos novamente ao questionamento sobre a viabilidade do ensino da voz somente por sinestesia:

Grande parte da terminologia subjetiva dirigida à percepção da ressonância é menos que utilitária, porque a percepção da sensação é uma questão altamente individual. “Colocação frontal” é um desses termos. A vibração por simpatia durante o canto varia muito de pessoa para pessoa; esperar que todos experimentem a mesma coisa é insensato. Não é possível literalmente posicionar o tom. Ainda assim, as sensações de alguns cantores são percebidas em partes específicas do corpo, sendo uma delas a região chamada máscara. No entanto, sensações de máscara semelhantes podem ser geradas por vários meios físicos, alguns desejáveis, outros não. Certas formas de vibração por simpatia na máscara são, na verdade, produto de timbres indesejáveis. Problemas, muitas vezes, são intensificados quando é dito ao cantor para posicionar o tom. As respostas às solicitações de colocação do tom frequentemente geram ruídos secundários indesejados, nasalidade, distorção faríngea, controle localizado e timbre aspirado. Uma vez que o tom que exibe o equilíbrio ideal de ressonância foi identificado, então será apropriado pedir ao cantor para descrever as diferenças reconhecíveis entre os vários tipos de sensação experimentados, incluindo a sua localização.

Para a união dos registros, Garcia (1840, p. 12) sugere que o processo se dê a partir do registro de peito, então unindo os registros subsequentes após seu domínio. O autor enfatiza a importância desse registro proclamando que “o registro de peito é a base essencial da voz da mulher, assim como do homem e da criança. Esse registro é penetrante, cheio de brilho” (GARCIA, 1840, p. xi). Seguindo o mesmo pensamento, Carlo Bassini (1886, p. 7), cujo método fora claramente influenciado por Garcia (AUSTIN, 2010a, p. 592), igualmente declara que o “registro de peito é a base da voz de ambos os sexos.” Garcia (1924, p. 8) também frisa que tanto o registro de peito quanto o registro médio devem ser emitidos com toda a energia possível. O mesmo método de desenvolvimento vocal é similarmente proposto pelo tenor inglês William Shakespeare, em *The Art of Singing* (1909, p. 33):

O quão alto alguém deve cantar no registro de peito? O máximo que puder com a garganta aberta e com a respiração sob controle; o máximo que puder com liberdade de língua e mandíbula; o máximo que conseguir emitir uma nota sem quebrá-la e continuar a manter o *legato* de uma nota para qualquer outra.

Outro tópico de grande importância é o conceito de *respiração*. Do ponto de vista da anatomofisiologia, podemos definir respiração como o processo de troca de gases (oxigênio e dióxido de carbono) necessário para a sobrevivência do indivíduo, constituído pelos movimentos de inspiração e expiração. Esse processo, causado pela diferença de pressão atmosférica entre o interior dos pulmões e o ambiente externo, é controlado principalmente pelos músculos intercostais, abdominais e pelo diafragma (SUNDBERG, 2015, pp. 51-53).

No canto lírico, a ideia de respiração está essencialmente relacionada à noção de *appoggio*, que “faz referência à sensação de ‘suporte’ dos músculos respiratórios para a atividade fonatória. Em termos fisiológicos, o apoio parece estar associado ao controle apropriado da pressão subglótica” (SUNDBERG, 2015, p. 29). Em *Hints on Singing*, Garcia (1894, p. 4), quando questionado sobre como a respiração deve proceder, instrui que

No primeiro impulso de se emitir um som, o diafragma achata, o abdome se projeta levemente para fora, e o ar é introduzido pelo nariz, pela boca ou por ambos simultaneamente. Durante essa inspiração parcial, chamada *abdominal*, as costelas não se movem, nem se atinge a capacidade pulmonar total, que para ser obtida deve o *diafragma se contrair completamente*. Então, e não mais que então, as costelas se expandem, enquanto o abdome é puxado para dentro. Essa inspiração – na qual os pulmões têm livre ação em todas as direções – quando completa, é chamada *torácica* ou *intercostal*. Se as costelas inferiores forem impedidas de se expandir, por qualquer tipo de compressão, a respiração se torna esternal ou *clavicular*.

Julgamos pertinente aliar ao conceito de *respiração* à orientação de Garcia (1894, p. 12) sobre a preparação necessária para emitir um som, ou seja, a postura a ser adotada e a disposição da boca no ato de cantar, seja em performance ou em estudo. Garcia (1894, p. 12) apresenta sua proposta de postura adequada ao cantar alegando que “o corpo deve estar ereto, bem firme sobre os pés, e sem qualquer outro apoio; os ombros para trás, a cabeça erguida, a expressão do rosto tranquila.” Marchesi (1970, p. xi), igualmente, denota sugestões posturais equivalentes:

A postura do aluno, ao cantar, deve ser a mais natural e simples possível. O corpo deve ser mantido ereto, a cabeça erguida, os ombros jogados adequadamente para trás, sem esforço, e o peito livre. A fim de dar a perfeita liberdade para os órgãos vocais enquanto canta, todos os músculos que cercam essas partes devem estar completamente relaxados.

A concepção de Garcia a respeito de postura corporal pode ser notada de antemão nas bases da *École de Garcia*, fundada por Manuel Garcia *père*, e presente na obra *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)* (GARCIA, 1835, p. 5):

Ao cantar, devemos estar bem equilibrados; com braços e ombros para trás, de modo que o peito bem livre propicie um curso livre para a voz, que será mais clara, mais forte e mais nítida; essa postura corporal também é a mais nobre e elegante.

Quanto à disposição da boca que deve ser aplicada ao cantar, Garcia (1840, p. 9), citando Pier Francesco Tosi (1723, p. 16) e Giambattista Mancini (1774, p. 68), aconselha que sua forma deve assemelhar-se a um breve sorriso, discorrendo acerca das falhas que podem ser originadas por um mal posicionamento da boca:

Os antigos mestres conferiram grande importância à forma como seus pupilos dispunham a boca. O tubo por onde flui o som se finda somente nos lábios, a mais acertada configuração deste tubo perderia todo o seu sentido se o aluno dispusesse mal a sua boca. As bocas abertas em forma oval, tais como peixes, produzem sons de caráter triste e resmungado; aquelas cujos lábios avançam afunilados entregam uma voz pesada e bramida; bocas muito abertas, que expõem demasiadamente os dentes, fazem o som áspero; aquelas cujos dentes são cerrados formam sons guturais. Há apenas uma maneira razoável de mover os lábios: é o movimento de aproximar ou distanciar suas extremidades. Visto que a separação dos dentes é invariável, é evidente que não podemos aprimorar o resultado sonoro a não ser pelo afastamento dos cantos da boca; neste caso, os lábios são pressionados contra os dentes e a voz é valorizada significativamente. Se tentamos fazer a expansão da boca pelo afastamento vertical dos lábios, produziremos o efeito contrário à aproximação dos cantos da boca, e, dessa maneira, diminuiremos, na sua extensão, a abertura bucal. Esta disposição da boca tem a desvantagem de emudecer a voz, esmaecer as vogais, refrear a articulação, enrijecer o rosto, etc.

Tosi, primeiramente, em 1723, e posteriormente Mancini, dizem-nos 'que todo cantor deve dispor sua boca como costuma fazer ao sorrir naturalmente, isto é, de modo que os dentes superiores estejam separados perpendicular e medianamente dos inferiores.

Por fim, não podemos deixar de mencionar um dos mais controversos elementos da *École de Garcia* (PACHECO, 2006, p. 96): o *golpe de glote* (*coup de glotte*). Quanto ao ataque dos sons, Garcia recomenda que as pregas vocais estejam aduzidas antes do início do fluxo de ar. Em *Hints on Singing* (GARCIA, 1894, p. 14), o autor orienta que devem ser utilizadas as vogais italianas [a] e [e], como nas palavras *alma* e *sempre*, de forma a trazer todo o metal para a voz, e que as notas devem ser mantidas equalizadas em energia sonora. Uma explicação mais minuciosa de como o golpe de glote deve ser executado pode ser encontrada no *Traité complet de l'art du chant* (GARCIA, 1847, 1ª parte: 25):

Tenha o corpo ereto, tranquilo, bem equilibrado sobre as duas pernas, longe de qualquer ponto de apoio (eu posicione os braços para trás, a fim de não prender o movimento do peito); abra a boca, não na forma oval do o, mas afastando o maxilar inferior do superior, do qual ele deve se separar caindo pelo seu próprio peso, afastando um pouco as extremidades da boca, sem chegar ao sorriso. Este movimento, que comprime fracamente os lábios contra os dentes, abre a boca na proporção justa e lhe dá uma forma agradável. Tenha a língua relaxada e imóvel (sem a elevar nem na raiz nem na ponta); afaste por fim a base dos pilares amigdalianos, e libere toda a garganta. Nesta disposição, inspire lentamente e por longo tempo. Depois de estar assim preparado, e quando os pulmões estiverem cheios de ar, sem retesar o órgão fonador nem qualquer parte do corpo, mas com calma e desembaraço, ataque os sons com toda a limpeza mediante um pequeno

golpe seco de glote, e sobre qual a vogal a bem clara. Este a será formado no fundo da garganta, para que nenhum obstáculo se oponha à saída de som.

É necessário preparar o golpe de glote, fechando-a de forma que detenha e acumule momentaneamente o ar nesta passagem; depois, como se operasse uma ruptura por meio de um gatilho, ela é aberta mediante um golpe seco e vigoroso, semelhante à ação dos lábios pronunciando energicamente a consoante p. Este golpe de garganta se assemelha à ação da arcada palatina executando os movimentos necessários para articular a letra k.

Reproduzimos, inclusive, a interessante definição do golpe de glote feita pelo barítono francês Jean-Baptiste Faure, um dos mais categóricos defensores do seu uso (HAHN, 1990, p. 84). Faure (1886, p. 52), em seu tratado prático *La voix et le chant*, menciona duas maneiras de executar um ataque sonoro: pela expiração ou pelo golpe de glote e discorre acerca das suas vantagens e suas desvantagens:

Existem apenas duas formas de fazer as cordas vocais vibrarem: pela expiração ou pelo golpe de glote. O ataque do som pela expiração apresenta dois inconvenientes que devem ser suficientes para abandoná-lo: ele provoca um grande desperdício de ar e é incompatível com a produção instantânea do som, condição essencial para a sua nitidez e apreciação imediata da sua precisão.

O ataque do som pelo golpe de glote, por sua vez, oferece apenas vantagens: seu objetivo é propiciar às vogais a espontaneidade das consoantes *b, t, d, p*, calando, por assim dizer, as consoantes explosivas aparentes. Antes de atacar o som pelo golpe de glote, deve-se, após a introdução de uma certa quantidade de ar nos pulmões, fechar instantaneamente a laringe e cuidar para que o ar acumulado sob a glote não escape durante a emissão da nota escolhida. É este pinçamento da glote, executado naquele momento, o responsável por dar o caráter explosivo, que em música é nomeado som destacado (*staccato*).

O golpe de glote é, para a voz, semelhante ao toque dos dedos para o piano; de acordo com a força ou a leveza do toque, o som será mais intenso ou mais fraco, mas o ataque tem exatamente a mesma instantaneidade.

Assim como o *pizzicato* do violino e do violoncelo, que deve ser obtido, sob o risco de arranhar a corda, não com a unha, mas com a polpa dos dedos, é necessário que o golpe de glote seja feito claramente, sem, no entanto, que sua aparente rudeza possa lesar as cordas vocais ou brutalizá-las. O exagero no ataque poderia causar secura e achatamento do som.

Segundo Daniela Bloem-Hubatka (2012, p. 18), uma das principais causas para a controvérsia gerada pela sua prática é “o fato de o ouvinte não escutar o golpe de glote. Ele somente ouvirá o tom vocal perfeito sair da garganta do cantor, se esse cantor o empregar da forma correta.” Garcia (1847, 1ª parte: 26), ademais, prevê a possibilidade de um mal entendimento do conceito e sua consequente confusão com o golpe de peito (*coup de poitrine*):

É necessário tomar cuidado para não confundir golpe de glote com o golpe de peito que se assemelha à tosse, ou ao esforço que se faz para expulsar da garganta qualquer coisa que a incomoda. O golpe de peito leva à perda de uma parte muito grande da respiração; ele faz a voz sair aspirada, sufocada, incerta na entoação.

Expostas, embora de modo deveras abreviada, as bases de algumas das principais noções técnicas propostas por Garcia, percebemos seu enfoque no

detalhamento do mecanismo e como suas modificações impactam na produção dos sons vocais, mostrando-se uma valiosa ferramenta para a reflexão e obtenção de um maior controle técnico da emissão, especialmente no tocante ao rendimento da voz.

Em contrapartida, outros tratadistas, contemporâneos a Garcia, apresentam propostas divergentes aos conceitos técnicos sugeridos pelo autor. Um dos mais enérgicos críticos da *École de Garcia* foi Henry Holbrook Curtis, inventor do tonógrafo e foniatra do *Metropolitan Opera* de Nova Iorque, cujas ideias obtiveram maior divulgação pelo tenor polonês Jean de Reszke e do soprano alemão Lilli Lehmann (BLOEM-HUBATKA, 2012, pp. 68-69). Em sua principal obra, intitulada *Voice Building and Tone Placing: Showing a New Method of Relieving Injured Vocal Cords by Tone Exercises*, Curtis defende o ensino da voz guiado, majoritariamente, pelas sensações de vibração das cavidades de ressonância faciais, como exposto nos seguintes trechos:

O autor está, há algum tempo, convencido de que são muitas as falácias obtidas por teorias como os chamados “registros” da voz humana, assim como os absurdos das deduções sobre o modo de vibração das cordas vocais, feitas por fotografias tiradas durante a produção do tom. A teoria do autor, de que os sons harmônicos introduzidos pelo método correto de colocação das notas nos ressoadores faciais induzem um novo plano de vibrações das cordas vocais, foi validada pela recente pesquisa com o estroboscópio feita pelo professor Oertel, de Munique. (CURTIS, 1914, p. v-vi)

O tom deve ser leve e livre, e direcionada para a frente do rosto, na base das narinas. Se for direcionado apenas para os dentes, faltará esse reforço adicional dado pela ressonância do nariz. (CURTIS, 1914, p. 166)

Quanto ao conceito de *registro*, Curtis descreve a existência de quatro deles: registro de peito, registro médio, registro de cabeça e registro de *falsetto*. Contudo, diferentemente de Garcia, que denomina *falsetto* o registro médio da voz, Curtis (1914, p. 117) utiliza o termo para se referir à região acima do registro de cabeça, desenvolvida em vozes altamente treinadas. Sua orientação para a união dos registros é o oposto da proposta feita por Garcia:

Nenhuma voz pode ser danificada por levar o registro de cabeça muito para baixo, mas quase toda voz será arruinada ao forçar os registros mais graves para cima. O grande empecilho dos barítonos é o ré 2; eles particularmente amam urrar um ré 2 aberto, e isso geralmente é a causa da sua ruína. A perfeição no canto só é alcançada quando você é capaz de cantar toda a sua extensão sem fazer sua audiência ciente de que há qualquer alteração na qualidade dos registros. (CURTIS, 1914, p. 162)

A voz deve ser treinada a partir do *registro de cabeça abaixo* – ou seja, o timbre do tom de cabeça deve predominar na escala, e deve ser trazido para as notas mais graves possíveis. (CURTIS, 1914, p. 170)

É salientada também, na obra de Curtis (1914, pp. 162-163), a predileção do autor pelo emprego do timbre nominado escuro por Garcia:

Quanto mais um tom possa ser emitido para simular uma qualidade fechada, mesmo que cantado no mecanismo de peito, melhor o resultado [...]. Dentre as melhores cantoras, Farrar e Fremstad fizeram seu mais acentuado progresso adicionando harmônicos nasais aos seus registros elevados durante os últimos dois anos, eliminando completamente a tendência de clarear as notas agudas.

Sua grande crítica, entretanto, é relacionada ao golpe de glote, que é descrito como “a morte da voz; nascido da ignorância, e ensinar ou permitir sua continuidade é um crime” (CURTIS, 1914, p. 159). De forma a combatê-lo, Curtis (1914, p. 142) sugere vocalizes iniciados com as consoantes [m], [p] ou [b], induzindo ao ataque soproso do som:

Percebemos que prefixando uma consoante labial, como M, P ou B, o choque é reduzido ao mínimo, e as cordas vocais não se tocam necessariamente no ataque inicial; portanto, Ma ou Maw devem ser as palavras usadas no estudo, e quase nunca Ah, e nunca E.

Johan Sundberg (2015, pp. 298-299), presentemente, dilucida os variados tipos de ataques vocais e sugere o ataque sincrônico como sendo, atualmente, o recomendado por profissionais e pesquisadores da voz cantada:

Diferentes tipos de ataque vocal refletem diferenças na sincronia entre a adução das pregas vocais e o início do fluxo de ar transglótico. Se as pregas vocais forem aduzidas antes do início do fluxo de ar, o ataque vocal será brusco; esse tipo de ataque também pode ser chamado de “golpe de glote”. Se as pregas vocais forem aduzidas após o início do fluxo de ar, o ataque vocal será soproso ou aspirado. Se o início do fluxo de ar e a adução das pregas vocais forem sincronizados de forma que as pregas vocais estabeleçam contato já nos primeiros movimentos vibratórios, o ataque será suave ou isocrômico; esse tipo de ataque vocal é considerado o mais apropriado entre os educadores e terapeutas vocais.

Retomando o conceito de *respiração*, para Curtis (1914, pp. 63-69), o fôlego ideal (Fig. 1) se dá pela elevação do peito, que deverá se manter fixo durante todo o processo, pela contração do diafragma, pela expansão das costelas e pela contração do abdome, acrescentando que essa forma de respirar favorece, dentre múltiplos benefícios, a formação de harmônicos das cavidades de ressonância e a execução de passagens de grande dificuldade técnica. Essa técnica é intitulada pelo autor como método do peito alto fixo (*fixed high-chest method*), ou respiração dos cantores (*breathing of the singers*).



**FIG. 10.—Fixed high chest or modified inferior costal respiration.**

Fig. 1 - Modelo de respiração proposto por Henry H. Curtis (1914, p. 63)

Finalmente, Curtis (1914, p. 116) desenvolve sua noção de como a coluna de ar oriunda do processo respiratório interfere na produção da voz e na qualidade dos seus harmônicos, comparando o aparelho vocal com os instrumentos de sopro:

Os tons nem sempre são o resultado unicamente da vibração das cordas impactadas pelo ar, mas das vibrações da coluna de ar no tubo vocal e cavidades de ressonância. E assim descobrimos que quanto mais perfeito é o gerenciamento das cavidades de ressonância no aparato vocal, mais facilmente a coluna de ar se subdividirá e mais rica será a voz nos seus harmônicos.

A produção do tom na laringe humana é similar à combinação da produção sonora nos instrumentos de palheta e da flauta transversa, com as cordas vocais da laringe tomando o lugar da língua nas flautas e da palheta nos instrumentos de palheta. A garganta, a boca, e as cavidades superiores auxiliam na formação do tom da mesma forma que os espaços ociosos em tais instrumentos.

Lilli Lehmann, em *How to Sing*, reitera os conceitos de Curtis, repetindo que a emissão ideal se dá pela utilização majoritária do registro de cabeça e que deve ser guiada pela sensação de colocação da voz nas cavidades faciais (LEHMANN, 1993, pp. 42-53) (Fig. 2). Porém, Lehmann (1993, p. 54) contesta a natureza dos registros vocais:

Os registros existem por natureza? Não. Podemos dizer que eles são criados ao longo de anos de fala na região vocal mais fácil para a pessoa, ou adotados por imitação, que então tornam-se um hábito fixo. Se aliados com um funcionamento natural e adequado dos músculos dos órgãos vocais, pode-se criar uma extensão habitual, forte em comparação com as outras, e forma-se um registro único. Esse fato seria naturalmente apreciado apenas por cantores.

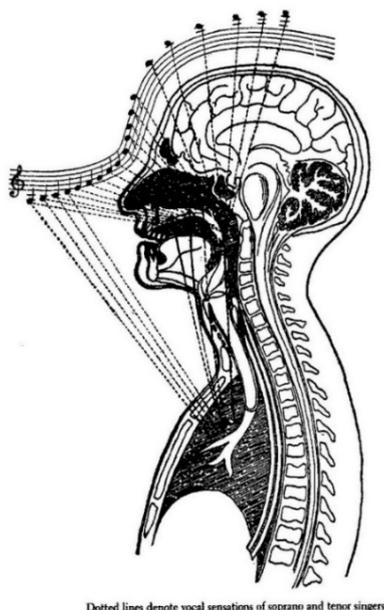


Fig. 2 - Guia de sensações vocais para sopranos e tenores (LEHMANN, 1993, p. 44)

Esse pensamento é parcialmente compartilhado por Richard Miller, autor de inúmeros textos sobre técnica vocal, que transita entre ambas as abordagens técnicas, ora recordando a *École de Garcia* e ora identificando-se com as propostas de Curtis, por exemplo. Em *Solutions for singers: tools for performers and teachers* (MILLER, 2004), obra que, por adotar a forma de questionário e sintetizar a escola técnica proposta previamente em outros textos, se assemelha muito ao formato de *Hints on Singing* de Garcia, o autor deixa evidente a mescla entre escolas, expondo a inviabilidade e os malefícios provocados pelo ensino da emissão vocal exclusivamente guiado pela sinestesia, tendo em vista as diferenças anatômicas entre os indivíduos, porém notabilizando que, na voz, não devem ser feitas divisões entre os registros, prevalecendo o mecanismo leve em sua extensão. Citamos o seguinte fragmento da referida obra que, junto a outros fragmentos anteriormente expostos, exemplificam nossa asseveração:

Sim, eu acredito que tenho razões sólidas para não ensinar separação de registros. O objetivo do bom ensino é unir os registros, não os separar. Entretanto, há alguns professores que afirmam que os registros de homens e mulheres devem ser separados antes de serem devidamente unidos. Douglas Stanley foi um dos pioneiros desse sistema, que ganhou popularidade durante o período antes e durante a Segunda Guerra Mundial. O número de seguidores de Stanley diminuiu consideravelmente ao longo das décadas passadas, em parte devido às experiências grosseiras encontradas por cantores que tentaram levar o “mecanismo pesado” para regiões superiores da escala. Não há nenhum perigo físico em trazer o “mecanismo leve” para baixo. Na verdade, ele desempenha um papel importante na realização de um registro uniforme em toda a voz. As pedagogias tentam fazer uma ponte entre os registros, particularmente no centro da voz, através do uso de padrões melódicos descendentes e ascendentes. A maioria evita a medida extrema de carregar o registro de peito o mais alto possível (isto é, separando os registros). Considerando-se que as melodias vão para cima e para baixo, também é tolice sustentar que apenas padrões descendentes devam ser usados em ensaio.

Observamos, todavia, que as duas abordagens técnicas não somente contrastam em suas premissas, mas referem-se a dois padrões estéticos distintos (FARAH; NEVES, 2012, p. 299). Contudo, ambas as perspectivas técnicas intentam, por meio do estudo do mecanismo, o domínio prático do cantor. Para a aplicação dos conceitos previamente apontados na expressão musical, será notável a relevância do conhecimento mecânico para coadunar a técnica à expressão e, conseqüentemente, para o aprimoramento da performance vocal. Marchesi (1970, p. vii) valida nossa premissa ao assegurar que “é primordial que o mecanismo da voz seja treinado para executar todas as formas rítmicas e musicais possíveis antes de avançar para a parte estética da arte de cantar.”

Por fim, entendemos que embora exista uma grande defasagem em algumas propostas da *École de Garcia*, não é prudente transformá-la em mero objeto de observação passiva. É possível resgatar, ainda que de forma parcial, valiosos recursos práticos daquela tradição e, através do exercício da experimentação, valorizar a expressão vocal moderna à luz da tradição histórica. As mesmas afirmações valem para o acervo histórico de fonogramas, cuja grande defasagem tecnológica não suplanta seu valor de fruição como ilustração das práticas interpretativas dos séculos XIX e XX. Isto posto, sugerimos que o leitor utilize este trabalho como fonte de reflexão das suas próprias práticas e estímulo à experimentação de outras técnicas e recursos expressivos na construção da performance vocal.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, S. F. Carlo Bassini's The Art of Singing, Part 1. **Journal of Singing**, Volume 66, No. 5, pp. 591-598, May-June 2010. National Association of Teachers of Singing, 2010.

AUSTIN, S. F. “On Time” with Manuel Garcia. **Journal of Singing**, Volume 67, No. 2, pp. 213-216, November/December 2010. National Association of Teachers of Singing, 2010.

BASSINI, C. **Bassini's Art of Singing: an analytical, physiological and practical system for the cultivation of the voice.** Editado por R. Storrs Willis. Boston: Oliver Ditson Company, 1884.

BLOEM-HUBATKA, D. **The old Italian school of singing: a theoretical and practical guide.** Jefferson: McFarland & Company, 2012.

CURTIS, H. H. **Voice building and tone placing: showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises.** 3<sup>rd</sup> ed. New York: D. Appleton and Company, 1914.

FARAH, H.; NEVES, M.; O esvaziamento das tradições operísticas do século XIX e a influência da mídia nos novos padrões estéticos. In: VOLPE, M. A. (Org.). **Atualidade da Ópera.** Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

FAURE, J. B. **La voix et le chant.** Traité pratique. Paris: Henri Heugel, 1886.

- GARCIA, M. P. R. **Traité complet de l'art du chant**. Paris: E. Troupenas et Cie., 1840.
- GARCIA, M. P. R. **Traité complet de l'art du chant en deux parties**. Paris: E. Troupenas et Cie., 1847.
- GARCIA, M. P. R. **Hints on Singing**. New & Revised Edition. Tradução de Beata Garcia. London: E. Ascherberg & Co., 1894.
- GARCIA, M. P. R. **Garcia's Treatise on the Art of Singing**. Editado por Albert Garcia. London: Leonard & Co., 1924.
- GARCIA, M. P. V. **Exercises pour la voix** (avec un discours préliminaire). Paris: Ch. Boildieu, 1835.
- HAHN, R. **On Singers and Singing: Lectures and an Essay**. Tradução de Léopold Simoneau, O. C. Portland: Amadeus Press, 1990.
- LEHMANN, L. **How to sing**. 3rd ed. Tradução de Richard Aldrich. New York: Dover Publications, 1993.
- MANCINI, G. **Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato**. Vienna: Ghelen, 1774.
- MARCHESI, M. **Bel Canto: A Theoretical & Practical Vocal Method**. New York: Dover Publications, 1970.
- MILLER, R. **Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers**. New York: Oxford University Press, 2004.
- PACHECO, A. **O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- PETER, G. S.; PINHO, S. M. R. Musculatura extrínseca da laringe e sua participação na produção vocal. **Revista CEFAC**, Volume 3, pp. 165-173, 2001.
- SHAKESPEARE, W. **The Art of Singing**. London: Metzler & Co., 1909.
- SUNDBERG, J. **Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto**. Tradução de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- TOSI, P. F. **Opinioni de' cantori antiche e moderni**. Bologna: 1723.

## **SOBRE A ORGANIZADORA**

**Giovanna Adriana Tavares Gomes** - Doutorado em Performances Culturais pela UFG em andamento / 2019 - 2022, Mestrado Acadêmico na área das Ciências Sociais Aplicadas em Turismo e Hotelaria pela UNIVALI - SC (2007-2010) / CONCEITO CAPES 5 – Foco: Planejamento Participativo e desenvolvimento de base local, Especialista em Gestão em Turismo e Hotelaria pela Faculdade Lions - GO (2004-2005), Bacharel em Turismo pela Faculdade Cambury - GO (2003), MBA Executivo em Coaching, (2018) na Faculdade Cândido Mendes. cursando atualmente: Especialização em Administração do Setor Público, Especialização em Administração em Marketing de Serviços e Social e MBA em Gestão de Projetos (previsão de término dezembro 2019 - Faculdade Faveni). Atua na área de Pesquisa aplicada como pesquisadora em diversas áreas do mercado: Turismo, hotelaria, eventos, pesquisa censitária, gestão comercial e de negócios, sendo atualmente Professora Universitária na Faculdade Cambury nos cursos de Eventos e Gestão Comercial e na Coordenação Geral do evento institucional Círculo do Conhecimento desde 2015. Membro da ANPTUR - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Turismo. É servidora pública do Estado de Goiás na Área Técnica da Agência Estadual de Turismo - GOIÁS TURISMO - Coordenadora do OBSERVATÓRIO DO TURISMO DO ESTADO DE GOIÁS. Presidente da ABBTUR - GO / Associação Brasileira de Turismólogos(as) e Profissionais de Turismo - Seccional Goiás. Atuou como: Professora do MBA em Promoção e Gestão de Eventos na disciplina: Planejamento e Coordenação de Eventos e Orientação de TCC pelo IESB – Instituto de Educação Superior de Brasília, Professora no IF Goiano - EAD no curso de Eventos, Professora na Faculdade Lions de (2013 a 2016) nos cursos de Turismo, Hotelaria e Administração; Faculdade de Tecnologia SENAC – Goiás (De 2007 a 2014) na Elaboração de projetos, coordenação e docência na Pós Graduação em Gestão de Empreendimentos Turísticos e Eventos e no Curso superior de Gestão de Turismo (ênfase em eventos) e somente como docente nos cursos de: Gestão Comercial, Gestão Ambiental, Gestão da Tecnologia da Informação e Produção Multimídia. Possui vasta experiência em disciplinas nas áreas de gestão (Planejamento Estratégico e Empreendedorismo), eventos, turismo, hotelaria, pesquisa, metodologia e atividades de campo/visitas técnicas. Consultora da ONG Araucária - Organização Pró-Desenvolvimento Integrado Sustentável desde 2010, cuja atuação é na área de planejamento e desenvolvimento em turismo, com experiência em elaboração e execução de projetos para MTur, Governo do Estado de Santa Catarina, Prefeituras Municipais e setor privado. Consultora da PDCA desde 2013 - Assessoria e Treinamento: Turismo, Hospitalidade e Eventos.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Ansiedade 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 263, 264  
Aritmetização em teoria musical 135  
Arte brasileira 128  
Arte contemporânea 76, 77, 80, 81, 118, 121, 124, 215, 216  
Ator 16, 28, 31, 55, 56, 97, 105, 111, 112, 116, 124, 263  
Auto de Inês Pereira 6, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 22  
Avaliar 86, 111, 113, 129, 141, 142

### B

Banda de música 1, 2, 268

### C

Cena 20, 23, 27, 29, 30, 31, 50, 55, 57, 61, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 100, 103, 104, 106, 107, 109, 115, 116, 118, 200, 249, 250  
Cênico 24, 25, 31, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 196  
Clarineta 1, 2, 3, 4, 8, 9, 28, 188  
Coral 28, 30, 31, 32, 37, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 277  
Coreografia social 45  
Corpomídia 45, 46, 49, 51, 52  
Cultura escolar 33, 34, 44

### D

Dança 23, 24, 41, 43, 50, 99, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 179, 212, 244, 245, 246, 249, 250, 254  
Diários 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93  
Dramaturgia 10, 23, 24, 31, 56, 57, 73, 198

### E

Elo entre as artes 147  
Empreendimento turístico 165, 166, 172  
Ensino de música 33, 39, 69, 163

### F

Formação de professores 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 75

### G

Gestualidade 55, 220  
Gil Vicente 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21  
Goandira do couto 165, 168  
Grotesco 55, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 66

## H

Henry Klosé 1, 2

Histeria 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65

História 8, 13, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 62, 63, 65, 80, 83, 85, 86, 88, 92, 93, 97, 98, 105, 106, 107, 108, 124, 125, 135, 136, 144, 145, 154, 155, 163, 166, 167, 175, 176, 190, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 211, 212, 214, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 254, 265, 266, 277

## I

Identidade 52, 53, 83, 84, 86, 88, 92, 160, 202

Imagem 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 45, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 80, 88, 112, 117, 118, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 149, 151, 168, 205, 209, 226, 238, 245

Improvisação 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114

## J

Joaquim Naegele 1, 2, 3, 7

Jogo teatral 94, 112

## L

Literatura portuguesa 10

## M

Machismo 45, 46, 49, 51

Metalinguagem 147, 203

Metodologias 78, 80, 153, 156, 159, 162, 184

Método para clarineta 1

Mitologia 23, 25

Motivação 110, 129, 130, 131, 133, 183, 188

Mudanças conceituais 135, 162

Museu 44, 80, 165, 166, 167, 171, 172, 175, 176, 177, 215

Música 1, 2, 3, 8, 9, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 67, 68, 69, 73, 75, 99, 103, 116, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 179, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 223, 229, 234, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278

Música na história 135

## N

Número em música teórica 135, 137, 138, 139

## P

Palco e seus problemas 178

Pânico na performance musical 178

Patriarcalismo 45, 46, 49  
Poesia moçambicana 147  
Preconceito de gênero 45  
Preparação de uma obra musical 178, 185  
Processo criativo 94, 96, 97, 113, 114, 121, 122

## **R**

Relação matemática 135

## **S**

Shoá 83, 84, 85, 89, 91, 92

## **T**

Teatro 10, 16, 21, 23, 32, 41, 43, 45, 51, 55, 56, 58, 61, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 179, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 254, 272

Teorias de razão 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143

Turismo 165, 166, 167, 168, 172, 173, 176, 177, 279

## **U**

Universidade 1, 10, 21, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 52, 53, 54, 55, 67, 69, 75, 76, 79, 81, 94, 101, 111, 134, 135, 163, 164, 165, 168, 188, 190, 198, 199, 212, 214, 222, 234, 235, 236, 267, 269, 275, 277

## **V**

Violência contra a mulher 45, 48, 52, 54

Virgílio de Lemos 147

## **X**

Xilogravura 10, 12, 13, 14, 18, 19, 21, 22

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-753-6



9 788572 477536