

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Pós-graduação em
Comunicação Humana e Saúde

Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima

**Vocalise: definição, aplicação e função
segundo professores de canto**

São Paulo
2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Pós-graduação em
Comunicação Humana e Saúde

Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima

**Vocalise: definição, aplicação e função
segundo professores de canto**

Material para Banca de Qualificação de
Mestrado do Programa de Pós-graduação em
Comunicação Humana e Saúde da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo (PUC-
SP), sob orientação da Profa. Dra. Marta
Assumpção de Andrada e Silva.

São Paulo
2023

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Hélio e Maisa, dedico este trabalho. Tudo que me tornei foi pelo profundo amor e pelo trabalho de criação de todos estes anos.

Aos meus mestres de mente e coração Allan Wallace, Chogyam Trungpa e Padma Samten.

Ao CNPq e à FUNDASP pelo incentivo
financeiro durante o mestrado.

*“Se, com a corda da atenção,
O elefante da mente for amarrado de todos os lados
Nossos temores se dissiparão;
Todas as virtudes cairão em nossas mãos.”*

(Shantideva, 685 d. C., p. 97)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CNPq) – Número de Processo 130705/2022-5.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Process Number 130705/2022-5.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família amada, por toda a generosidade, ajuda e força, em especial a **Maisa**, ao **Hélio Augusto**, à **Fernanda**, ao **Felipe**, ao **Sérgio Augusto**, à **Marcela**, ao **Marcos** e a **Regina**.

Ao **Allan Wallace**, **Padma Samten**, **Marcelo Nicolodi**, **Gustavo Gitti**, **Vanessa Mantuani** e toda equipe do CEBB, por serem tão acolhedores durante este tempo do mestrado, dando-me calma, força mental e física, norte ético e energia constante para enfrentar todas as situações da vida com sabedoria, equanimidade, de maneira lúdica e leve.

Agradeço a todas as forças do Universo, seres grosseiros e sutis com boas intenções, de todos os tempos e em todas as direções, por me fornecerem a oportunidade de cursar o mestrado e me concederem paciência, concentração, sabedoria e entusiasmo para chegar até ao final.

À minha orientadora **Prof^a Dr^a Marta Assumpção de Andrada e Silva**, por me receber no programa de Comunicação Humana e Saúde da PUC-SP, partilhar do seu conhecimento, técnica e experiência nos estudos da voz e experiência na academia, pelos diálogos durante o processo de elaboração desta pesquisa. Agradeço por toda sua genialidade, simpatia e disponibilidade. Você será sempre lembrada como um referencial profissional e pessoal.

À **Stela Verzinhasse Peres** pelo trabalho estatístico cuidadoso, por toda ajuda na construção e entendimento dos resultados da pesquisa, por sua colaboração e auxílio durante a construção da discussão das tabelas deste trabalho.

Aos professores que compõe o corpo docente do programa de pós-graduação, que me auxiliaram em caminhos de reflexão e me tornaram um melhor profissional: **Claudia Cunha**, **Lésle Piccolotto Ferreira**, **Ruth Palladino**, **Beatriz Cavalcante de Albuquerque Novaes**, **Luiz Augusto de Paula Souza** e **Regina Maria A. C. Freire**.

À **Virgínia R. Pini** pela disponibilidade imediata em nos informar com as questões burocráticas e qualquer outra dúvida, assim diminuindo nossas preocupações e nos ajudando a seguir tranquilos nos estudos.

À **Sandra Regina Weffort Fabri** pela disponibilidade em responder perguntas relacionadas às bolsas do programa, sempre com cuidado e carinho.

Ao **Laborvox** pelos encontros extremamente empolgantes, palestras enriquecedoras e imensa troca de cultura.

Aos amigos que o mestrado me trouxe, por dividirem comigo essa paixão que é a pesquisa, em especial: **Madalena Bonfim, Lúgia Saft, Thamires Fonseca, Ana Carolina Bueno, Paula Damiani, Elaine Aguiar de Souza e Rafaela Frizzio.**

Aos meus companheiros de banda, **Rafael Bianchi, Fabio Collepícolo** e **Evandro Araújo**, pelo apoio psicológico, pela amizade e parceria.

A todos os professores de canto que responderam o questionário por concederem seus conhecimentos, informações pessoais e seu tempo para contribuir com esta pesquisa e ajudar em meu trabalho.

Aos meus alunos queridos, que, na prática, foram verdadeiros amigos na caminhada e me ensinaram tanto quanto eu os ensinei sobre música, fonoaudiologia, vida e trabalho.

Aos meus amigos, que me ajudaram de várias maneiras durante o período da pós-graduação.

Resumo

Introdução: o termo vocalise possui diferentes significados: para determinados autores é uma composição, sem texto, cantado sobre uma ou mais vogais, para outros é um exercício vocal habitualmente usados pelos professores de canto para aprimorar a qualidade sonora da voz de seus alunos. Os professores de canto aplicam vocalises em seus alunos para que sejam desenvolvidas diversas habilidades. Sabe-se que a escolha de determinado vocalise por professores de canto tem relação com o desenvolvimento de habilidades específicas. Mas como acontece exatamente esta relação? **Objetivo:** analisar a definição, aplicação e função dos vocalises por professores de canto. **Método:** trata-se de uma pesquisa analítica, transversal, de caráter quantitativo e qualitativo. A amostra foi composta por professores de canto com no mínimo dois anos de atuação profissional. O questionário aplicado por meio da plataforma *Google Forms* foi dividido em duas partes: caracterização da amostra e investigação da aplicação e função de vocalises. Foi realizado um estudo piloto para verificar a inteligibilidade do instrumento e o tempo de resposta. Utilizou-se a análise categorial de Minayo e as palavras de destaque do texto foram agrupadas por assunto. **Resultados:** dos 57 professores investigados, 64,9% eram mulheres. A média de idade foi de 38,1 anos. 35 dos participantes trabalhavam do Estado de São Paulo (61,4%). Dos locais de atuação, 44 dos participantes (77,2%) atuam em “estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno”. Nas respostas sobre definições de vocalises, destaca-se o termo exercícios vocais, seguido de exercícios silábicos e sequências melódicas. Em relação à aplicação e função dos vocalises, três categorias foram as mais citadas: técnicas vocais (47,4%); diagnóstico e desenvolvimento vocal (47,4%) e musicalidade (45,6%). **Considerações Finais:** de acordo com a amostra dessa pesquisa, vocalise é um exercício utilizado para desenvolver a voz do aluno, aprimorar sua musicalidade e aplicar técnicas vocais diversas. As funções dos vocalises têm relação direta com os fonemas que o compõe e instruções de emissão do professor de canto.

Palavras-chave: vocalises (vocalizes); professores de canto; fonema.

Abstract

Introduction: The term vocalise has different meanings; for certain authors is a composition, without text, sung under one or more vowels, for other authors is a vocal exercise usually used by singing teachers to improve the sound quality of their students' voices. The singing teachers use vocalises with their students in order to develop many skills. We know that the choice of a certain vocalise by the singing teacher is related to the development of specific skills. But how exactly does this relation occur? **Objective:** to analyze the definition, application and function of vocalises by singing teachers. **Method:** it's about an analytical research, transverse, with a qualitative and quantitative character. The sample was composed of singing teachers with at least two years of professional performance. The questionnaire applied through the platform Google Forms was divided into two parts: characterization of the sample and investigation of the using and the function of vocalises. A pilot study has been carried out to verify the intelligibility of the instrument and the time of answer. The categorical analysis of Minayo was used and the keywords in the text were grouped by topics. **Results:** between 57 teachers investigated, 64.9% are women. The mean age was 38.1 years. 35 of the participants worked in the State of São Paulo (61.4%). Of the places where they work, 44 of the participants (77.2%) work in "a studio, their own environment or the student's home". In the responses on definitions of vocalises, the term vocal exercises stands out, followed by syllabic exercises and melodic sequences. Regarding the application and function of vocalises, three categories were the most cited: vocal techniques (47.4%); vocal development (47.4%) and musicality (45.6%). **Final Considerations:** according to the sample of this research, vocalise is an exercise used to develop the student's voice, improve their musicality and apply different vocal techniques. The functions of the vocalises are directly related to the phonemes that compose it and the emission instructions from the singing teacher.

Keywords: vocalises; singing teachers; phonemes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ideias centrais das definições de vocalises

Figura 2 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: aquecimento

Figura 3 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: propriocepção

Figura 4 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: técnicas vocais

Figura 5 - Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: musicalidade

Figura 6 - Frequência de função sobre a vocalises, segundo a categoria: desenvolvimento vocal

Figura 7 – Diagrama descritivo do modelo fonte-filtro, mostrando as analogias entre os termos acústicos e fonético/fisiológicos e os órgãos envolvidos em cada nível de produção vocal

Figura 4 - Eixos de ressonância faríngeas associados a vogais tímbricas

LISTA DE SIGLAS

CCM - *Contemporary Commercial Music*

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

EBSCO – *Elton Bryson Stephens Company*

EFV – Exercícios de Função Vocal

ERV – Exercícios de ressonância vocal

ETVSO - Exercícios de Trato Vocal Semiocluído

GAV – Grupo Uso do Amplificador Vocal

GC - Grupo Controle

GEFV – Grupo Exercícios de Função Vocal

PEPG – Programa de Estudos de Pós-Graduação

PPAV - Protocolo do Perfil de Participação e Atividades Vocais

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Número e percentual de professores de canto, segundo características demográficas.....22

Tabela 2 - Número e percentual professores de cantos, segundo local de atuação.....23

Tabela 3 – Número e percentual de professores de canto, segundo formação acadêmica e estilo musical de leciona.....24

Tabela 4 – Número e percentual de profissionais de canto, segundo definição e uso de vocalises.....25

Tabela 5 – Comparação entre o tempo de profissão e o porquê do uso de vocalises.....25

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 OBJETIVO	4
3 REVISÃO DE LITERATURA	5
4 MÉTODO	16
4.1. Preceitos Éticos	16
4.2. Amostra.....	16
4.3. Instrumentos	17
4.4. Procedimentos	17
4.5. Análise dos Dados	18
4.6. Estatística	20
5 RESULTADOS	21
6 DISCUSSÃO	49
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77
9 ANEXOS.....	85

1. INTRODUÇÃO

O dicionário Grove de Música assim define *vocalise*:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII, os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercício, e no início do séc. XIX, começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Escreveram-se muitas composições em estilo vocalise, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninoff, Medtner, Giordano e Respighi; existe um concerto para soprano e orquestra de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirenes*) e Holst (*The Planets*). No Jazz, refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (Sadie, 1994, p. 1005).

Outras definições encontradas são mais amplas e genéricas. Para Peckham (2017, p.167), “vocalise é um exercício vocal realizado para atingir finalidades específicas”. Na definição de Goulart e Cooper (2019), vocalises são exercícios habitualmente usados pelos professores de canto para aprimorar a qualidade sonora da voz de seus alunos. Segundo Paparotti e Leal (2013, p.177), “vocalise ou *vocalizo* é um exercício escrito para a vocalização em que a voz cantada se apoia sobre um som”. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2020, p. 788), a palavra *vocalise*¹ significa: “[Fr. vocalise.] sm. Mús. Exercício vocal, sem pronúncia de palavras”. Destacamos que todas as definições consideram o vocalise como um exercício.

Para Ponfret (2012), os vocalises têm três funções principais: aquecer a voz, construir habilidades vocais e treinar repertórios específicos. Por meio de escalas ou melodias ascendentes e/ou descendentes, os vocalises auxiliam na percepção de melodias na memória musical e despertam a consciência da dinâmica da produção vocal (Gaborim Moreira & Egg, 2018). Este exercício ou técnica pode aprimorar a consciência do cantor no momento em que ele reproduz os sons que seu sistema auditivo percebe. Vocalises também são utilizados para facilitar a flexibilidade vocal e

¹ De acordo com Chaves (2012), a palavra “vocalise” pode ser encontrada com /s/ ou /z/ (vocalize). Optamos por usar com /s/.

estimular um melhor controle da afinação (Gava Junior et al, 2012).

A partir dos achados de Sousa e Andrada e Silva (2016) em questionários respondidos por 72 professores de canto erudito, com o intuito de identificar e analisar as principais formas de abordagem de ensino da projeção vocal no canto lírico, a emissão da voz pode ser trabalhada a partir de vocalises que contemplem o desenvolvimento de: ressonância, dicção, articulação e aspectos musicais, como dinâmica (sons forte/piano), fraseado, *legatto*, *staccato*, entre outros.

Ponfret (2012) defende que os professores de canto devem aplicar vocalises em seus alunos para que a seguinte lista de habilidades sejam desenvolvidas: articulação (*legato*, *staccato*, *marcato*, notas ascendentes), dinâmica (volume alto e volume baixo, crescendo e decrescendo ou *messa di voce*), tom e ressonância (vogais puras, consistência do timbre durante a extensão e consoantes claras e ressonantes) e fraseado (notas sustentadas, frases longas, movimentos melódicos curtos ou saltos em figuras musicais típicas, “pegar o ar”). Para Ponfret, vocalises com arpejos, escalas com cinco ou nove notas e notas sozinhas, todos estes podem ser usados pra desenvolver as habilidades citadas.

Sobre a execução de vocalises, no clássico tratado de canto *A complete treatise on the art of singing*, de Manuel Garcia (1847), o cantor e professor de canto enumera as seguintes qualidades necessárias: entoação sempre perfeita, notas com a mesma força, estudo lento (só acelerar quando a passagem estiver correta) e exercitar sobre as vogais sete vogais /a/, /e/, /é/, /i/, /o/, /ó/, /u/, preferindo as outras cinco ao /u/ e /i/, ressalta também que “o professor pode mudar a ordem ou saltar exercícios segundo a necessidade do aluno”. Entretanto, com quais critérios os professores de canto atualmente variam os elementos citados por Garcia, como velocidade, intensidade e fonemas?

De acordo com o estudo de Sousa et al (2016), em que pretendiam verificar a utilização de expressões metafóricas como recurso didático por professores de canto, o conhecimento de canto vem sendo transmitido com base numa tradição geracional de professor para estudante por séculos. Cantores mais velhos e experientes transmitiram sua experiência pessoal a cantores mais novos, que retransmitiram a outros, assim por diante. As bases para esta transmissão empírica e oral foram exemplos auditivos e terminologias metafóricas dados pelo professor de canto, fruto da tradição oral em que este

professor de formou e de suas percepções corporais e musicais. Os avanços da ciência da voz corroboraram muitas teorias intuitivas da tradição pedagógica do canto, entretanto mostraram que outras estão muito distantes da realidade fisiológica do aparelho fonador.

Diante do exposto e na perspectiva de avançarmos cientificamente para o aprimoramento da Pedagogia Vocal, questiona-se como professores de canto utilizam os vocalises, com qual função e com quais sonoridades esses vocalises são realizados. Estas são algumas das respostas que essa pesquisa pretende responder.

2. OBJETIVO

Analisar a definição, aplicação e função dos vocalises segundo professores de canto.

3. REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura a seguir discorre sobre os seguintes termos: exercícios vocais e vocalises, contemplando suas definições, aplicações e funções, como também origem e história. Optou-se por agrupar os autores por assunto para facilitar a compreensão do texto.

Para Rocha (2020), vocalise é o ato de cantar sobre uma ou mais vogais, com linhas melódicas diversas. Normalmente as notas melódicas são arranjadas como prática didática, sendo executadas como exercícios que oferecem aperfeiçoamento técnico específico. Também, uma música que não contém texto e é cantada somente com vogal pode ser chamada de vocalise, como por exemplo, o “vocalise N.14, op. 34” (1915), de Sergei Rachmaninoff. Segundo Costa (2001), os vocalises são exercícios que desenvolvem a voz. Cantados com as vogais, todas as escalas ascendentes e descendentes, quer que sejam cromáticas ou não, acordes e intervalos, exercitam o canto com objetivos artísticos. Portanto, o desenho melódico de um vocalise pode ser elaborado segundo vários princípios que justifiquem a sua execução.

De acordo com Rabelo (2009), cantar vogais sobre variadas melodias é como se define o vocalise. Uma composição para voz que tenha somente vogais também é um vocalise, como parte da música “Bachiana nº 5” de Villa Lobos.

Sobre vocalise, Babaya (2007) descreve:

Sua finalidade é colocar o aparelho fonador na máxima condição de flexibilidade, obtendo assim uma perfeita emissão vocal, um timbre agradável, extensão apropriada às condições físicas de cada indivíduo. Deve ser executado em todas as vogais, em todas as velocidades, em todos os registros, em toda extensão vocal e em todas as intensidades (Babaya, 2007, p.5).

Segundo Chaves (2012), desde o séc. XVI, o ensino de música acontecia com o importante emprego da voz. Antes mesmo de um aluno de música ser iniciado em um instrumento ou canto, ele deveria aprender a solfejar e corrigir qualquer problema de afinação que pudesse ter para, a partir daí, iniciar-se propriamente na prática do instrumento ou do canto.

Como relata Manuel Garcia (1805-1906), a prática de vocalização foi absorvida como recurso pedagógico, tanto para o ensino de instrumento, quanto para o canto, por meio da prática de vocalises:

Nos séculos XVI, XVII e XVIII, estudava-se música sempre com a ajuda da voz. Os alunos destinados especialmente ao canto eram dirigidos neste estudo pelos mesmos mestres que lhes haviam ensinado o solfejo. Algumas vezes, para escapar das dificuldades que o sistema de mutações apresentava na nomenclatura das notas, substituía-se o nome das notas por uma vogal. [...] Deste procedimento empregado por acaso, nasceu o hábito, tão comum hoje em dia, de ensinar indistintamente através dos vocalizes tanto a música quanto o canto em particular. O sistema atual parece, à primeira vista, ser apenas uma continuação do sistema antigo e, no entanto, sua aplicação é essencialmente diferente. Antigamente, no ensino do solfejo (solmização), o mestre, por meio de precauções cuidadosas, prevenia de antemão todos os hábitos viciosos que poderiam prejudicar os estudos futuros do cantor. Ele o vigiava quanto à emissão da voz, quanto à articulação dos nomes das notas, quanto à maneira de respirar; habituava-o a um sentimento correto e puro sobre a música etc. Mais tarde, abordava-se, por meio de exercícios especiais e vocalises, o desenvolvimento completo dos recursos da voz. [...] Hoje em dia, o estudo da música e o do canto não são mais confiados ao mesmo mestre, e o primeiro desses estudos é, frequentemente, apenas uma preparação incompleta e viciosa para o segundo [...]. (Garcia *apud* Pacheco, 2004, p. 31-32).

Reid (2003) argumenta que cantar a melodia de seu repertório, para um cantor e mesmo para um instrumentista, pode auxiliar qual caminho tomar em sua *performance*. O autor relata que Bach propunha aos instrumentistas cantar melodias, acrescentando que esse modo de aprender é muito mais valioso que a leitura de volumosos livros ou a escuta dos discursos de eruditos musicais, pois quando se canta uma linha melódica, o intérprete a separa da técnica, permitindo-o emergir num local expressivo que pode ser imitado na hora da *performance*. A melodia vocalizada atua como uma construção mental, transformando notas individuais da linha melódica numa sequência expressiva.

De acordo com Dinville (1993), a forma de execução dos vocalises de aquecimento e aperfeiçoamento técnico fica, geralmente, sujeita àquilo que o professor de canto e o aluno pretendem alcançar. Normalmente, o cantor realiza vocalises buscando certa “colocação de voz”, ou ainda expandir sua extensão, tessitura e aumentar sua agilidade vocal. Esses vocalises frequentemente são iniciados, conforme indicação da maior parte da bibliografia sobre o tema, no registro grave ou médio. Posteriormente, são repetidos em diversas tonalidades, de maneira ascendente, de meio em meio

tom (cromaticamente), até atingirem a região aguda; em seguida, retorna-se (também cromaticamente), ao tom que foram iniciados.

O nível de dificuldade deve ser crescente, conforme o desenvolvimento do estudante de canto, para isso, os mesmos exercícios podem receber variações que atendam às suas necessidades de evolução no estudo (Dinville, 2003).

Costa (2001) adverte que, muito mais importante que realizar muitos vocalises é realizá-los com atenção e com qualidade, pois não será o número de vocalises realizados que irá garantir a construção de uma boa técnica para o cantor, e sim a maneira com que se emite o som proposto pelo vocalise.

Rocha (2020) prefere organizar os vocalises em quatro categorias: vocalises de aquecimento – exercícios monotônicos, trechos escalares, escalas, arpejos; vocalises de aperfeiçoamento técnico – exercícios com ornamentos, diferentes articulações e variações de dinâmica; vocalises de estudo – exercícios musicalmente mais elaborados, com acompanhamento de piano e mais variações melódicas, rítmicas e de dinâmica e os vocalises artísticos – peças compostas com a finalidade de apresentação pública, acompanhados de diversas formações instrumentais.

De acordo com Rocha (2020), os vocalises devem ser iniciados com intensidade baixa, em região confortável, exercitando com apenas uma nota por expiração, repetindo o procedimento em alturas subsequentes, de forma ascendente e/ou descendente. Aos poucos, acrescentam-se notas à mesma respiração, transportando-os para as regiões extremas da voz, à medida que o aparelho vocal demonstra prontidão para isso. Nos estágios iniciais da aquisição da técnica vocal, são enfatizados os exercícios de afinação com a prática de intervalos isolados, arpejos e escalas, sempre em extensões adequadas ao aluno, aumentando gradualmente a extensão, a velocidade e a intensidade de emissão.

Rabelo (2009) relata que a utilização desses vocalises ocorre com escalas ascendentes e descendentes, que promovem melhor alongamento das pregas vocais e dos músculos auxiliares. Normalmente, são iniciados por cromatismo, grau conjunto ou terças, para que o alongamento ocorra de forma gradativa.

Ortega e Ramirez (1982) afirmam que os vocalises devem ser feitos de pé ou sentados, porém com uma postura ideal para que as vias respiratórias não sejam obstruídas e não impeçam o funcionamento da coluna de ar.

Louzada (1982) aponta para a necessidade de iniciar a prática diária dos vocalises com exercícios de aquecimento, já que o aparelho vocal é composto por músculos e outros tecidos que, durante a fonação, sofrem diversas contrações e distensões. O aquecimento tem como principal função a manutenção da saúde vocal do aparelho fonador. À medida que o aquecimento vocal aumenta a temperatura muscular, a flexibilidade das pregas vocais, projeção e intensidade do som, ele ajuda a preservar a saúde vocal desde cantor.

Costa (2001) recomenda a todos os estudantes que, quando iniciarem a prática com canto erudito, estudem e executem os vocalises de estudo de compositores que fizeram parte da escola italiana de canto, como por exemplo, Giuseppe Concone (1801-1861), Mathilse Marchesi (1821-1913), de forma a auxiliar na preparação para a interpretação das obras musicais, pois, tais métodos seriam, segundo o autor:

Valiosos auxiliares do canto [...]. Observa-se que as primeiras lições são relativamente fáceis e adequadas a um principiante. No decorrer das mesmas, as dificuldades vão se apresentando, preparando os cantores para as complexidades que encontrarão nos diversos gêneros da música (COSTA, 2001, p.21-22).

Para Louzada (1982), assim como os vocalises de aquecimento, os de aperfeiçoamento técnico também podem ser selecionados conforme o grau de dificuldade, podendo adaptá-los às necessidades individuais de cada cantor. O vocalise monotônico, antes utilizado para aquecimento vocal, também pode ser realizado com o intuito de adquirir o controle da intensidade (*messa di voce*). Deve ser praticado diariamente, inicialmente na região mais confortável, variando as vogais e estudando separadamente os *crescendi* e os *diminuendi*. Segundo o autor, somente quando o aluno atingir a proficiência individual dos mesmos, deverá realizar o exercício completo crescendo e diminuindo na mesma nota, sem interrupção; isto porque a adequada realização desse exercício exige regularidade da expiração e da projeção vocal. Além do domínio da *messa di voce* acima descrito, é preciso dominar diferentes articulações (*legato*, *staccato*), portamento, ornamentos (apojeturas simples e duplas, *acciatura* simples e duplas, grupetos, mordentes e trinados). Para isso, foram criados exercícios que, executados em toda extensão vocal, geram qualidades constantes em todas as circunstâncias de execução.

De acordo com Ponfret (2012), a maioria dos professores de canto inicia uma aula com vocalises: escalas, arpejos, zumbidos, suspiros, sirenes, trinados labiais e outros. Todos estes professores possuem vocalizações favoritas, muitas vezes aqueles que acharam mais úteis durante seu próprio treinamento. Para a autora, os vocalises têm três funções principais: aquecer a voz, construir habilidades vocais e treinar repertórios específicos.

Para Chaves (2012), o aluno de canto deve se dedicar a execução dos variados elementos musicais em uma melodia vocal. Para isso, existem vocalises mais elaborados, que são pequenas peças compostas com o objetivo de levarem o cantor a desenvolver-se em relação à aptidão técnica para execução dos mais variados elementos musicais em um vocalise. A realização desses vocalises possibilita ao cantor desenvolver a capacidade de superar as diversas exigências técnico-interpretativas contidas nas arias e canções. Não são composições isoladas, mas compilações, organizadas de maneira didática, ou seja, progressivamente em relação a dificuldade. Eles visam o desenvolvimento da técnica respiratória, do fraseado, do legato, do *staccato* e da dinâmica, além de auxiliarem a aquisição da fluência da agilidade e da precisão rítmica.

Segundo Rocha (2020), muitas coletâneas e estudos de vocalises foram publicados, abrangendo diferentes categorias vocais, como: soprano, *mezzo-soprano*, contralto, tenor, barítono e baixo. Podemos citar como exemplo a coletânea de Eduardo Marzo, editada e publicada em 1906. Essa coletânea apresenta textos explicativos de técnica vocal e vocalises de sua autoria, organizados de forma sistemática, dos iniciais aos avançados, criados por professores de canto como Giuseppe Concone, Panofka, Marchesi, dentre outros. Nessa bibliografia, foram abordados vários aspectos do canto, incluindo assuntos tais como a articulação (*attacco*, *legato*, *portamento*, *staccato*, *picchettato*), escalas (maiores, menores, cromáticas) os arpejos, os ornamentos (*appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetti*, *trillo*), e os ritmos variados, no primeiro volume; o canto sustentado (*canto spianato*, *messa di voce*), os estudos técnicos de agilidade, ritmo e fraseado, no segundo volume; os estudos técnicos avançados, o fraseado e a interpretação (*canto di maniera*, canto declamatório, *canto di bravura*), no terceiro volume.

Segundo Chaves (2012), a grande maioria dos compositores que se dedicaram a escrever vocalises também eram cantores e professores de canto. Esses criavam

seus métodos e práticas pedagógicas por meio de suas composições. Cada livro ou método que contém esses vocalises de estudo, além dos próprios vocalises, também contém as instruções de como realizá-lo. Chaves (2012) aponta para um dado interessante: embora tenha sido no séc. XIX a maior produção de vocalises de estudo, destinados principalmente a escola de canto italiana, a composição desse tipo de vocalise não está limitada a esse período ou a essa tradição vocal italiana. Durante o século XX, muitos vocalises de estudo foram produzidos na França (os *Vocalise-Étude*), e em outros países. No Brasil, alguns métodos de canto foram escritos visando auxiliar o cantor na interpretação da música brasileira. Chaves entende que a elaboração de uma obra de estudos vocalizados tem como objetivo atender determinadas necessidades de um estilo musical e da música proveniente de uma nacionalidade.

O estudo realizado por Hoch et al. (2017) examinou métodos clássicos de Vaccai, Concone, Panofka e Marchesi. Estes materiais são organizados inteiramente por vocalises e têm como objetivo adquirir habilidades específicas para a voz cantada. Os exercícios foram categorizados de acordo com a proposta do seu uso: aquisição de habilidade (especificidade), treinamento de objetivos (sobrecarga) ou evitar o destreino muscular (reversibilidade). O estudo concluiu que, embora uma pedagogia vocal para aquisição de habilidades vocais tenha emergido na literatura e na prática da pedagogia vocal, uma pedagogia paralela para gerir a fadiga vocal também tem se estabelecido. A identificação de uma pedagogia para o treino de gêneros específicos e o desenvolvimento de um programa de manutenção vocal para evitar a reversibilidade muscular pode ajudar o cantor a evitar lesões na prega vocal. O quadro a seguir mostra as habilidades que cada método de vocalises se propõe a desenvolver (Hoch et al., 2017).

Quadro 1 – Vocalises da Histórica Escola Italiana Internacional:²

	Vaccai	Panofka	Marquesi	Concone
<i>Legato</i>	X	X	X	
Flexibilidade	X	X	X	
Estilo	X	X	X	
Somente Vogais	X	X	X	
Musicalidade		X	X	X
Texto/poesia	X			
<i>Messa di Voce</i> (registros misturados)			X	
Sem categoria				X

Chaves (2012) afirma que a vocalização não existe apenas como recurso didático, mas como parte preponderante de algumas composições pertencentes a gêneros musicais como o canto litúrgico, mais especificamente o canto gregoriano, nas quais se encontram vários trechos vocalizados que recebem o nome de melismas. Na ópera, principalmente a barroca, também são frequentes textos vocalizados, que são chamados de passagens e/ou cadências. Essas vocalizações ocorrem no decorrer das árias e nas finalizações das mesmas, elas eram a oportunidade que o intérprete encontrava para demonstrar sua destreza técnica, musical e intelectual. Em alguns casos, era obrigação do próprio cantor compor seus trechos de cadência e passagem. Peças que são compostas somente por vocalizações são chamadas de vocalises artísticos, o segundo significado do termo vocalise, como já foi ressaltado acima.

De acordo com Valente (2004), o vocalise artístico é uma canção sem palavras, que permite à voz revelar mais verdades do que o conteúdo de um

² Metoda pratico de canto (1832); Nicola Vaccai (1790-1848); 50 Lezione, Op. 9: Giuseppe Concone (1801-1861); 24 Vocalizze, Op.81 and 24 vocalizzei progressivi, Op. 85. Heinrich panofka (1807-1887); and Method de chant théorique et pratique, Op. 31(1886): Mathilde Marchesi (1821-1913). * Habilidades específicas endereçadas, mas o autor recusou-se a categorizar ou organizar o material para os cantores.

texto, pois em um vocalise artístico a voz do cantor transcende o que é pronunciado, o que é dito de fato.

Os vocalises artísticos, em sua maioria, são escritos para vozes agudas femininas, por exemplo, o *Vocalise* de Rachmaninoff, a *Bachianas Brasileiras nº5*, de Heitor Villa Lobos. Entretanto, há transposições dessas composições realizadas com o intuito de favorecer cantoras de registro vocal mais grave. Também é relevante dizer que muitas dessas obras são dedicadas a uma cantora específica, como forma de exaltar seu timbre vocal e a beleza de seu canto. Outra característica frequente dos vocalises está relacionada ao fato de alguns compositores considerarem a voz como um instrumento melódico, como é o caso de Gilberto Mendes, autor da canção *O meu amigo Koellreuter*. Segundo registra Mendes (1984), na própria partitura da canção, a voz precisa soar “como um instrumento”, no sentido de exigir da voz elementos próprios à escrita de instrumentos musicais. Em contrapartida, outros compositores fazem menção à voz assemelhando-a ao canto dos pássaros como Saint-Saens, em *Le rousignol et la rose*, e Altino Pimenta, em *O Violão e o uyrapuru*. Nesses vocalises, o canto representa os pássaros referidos nos títulos das canções (Chaves, 2012).

O ensaio clínico randomizado realizado por Teixeira e Behlau (2013) avaliou a efetividade dos exercícios de função vocal e do uso do amplificador de voz, em professoras com disfonia comportamental. 162 professoras foram distribuídas aleatoriamente em três grupos, com igual número de participantes: Grupo Exercícios de Função Vocal (GEFV), grupo uso do amplificador vocal (GAV), e grupo controle (GC). As intervenções tiveram a duração de seis semanas, realizadas por graduandos de Fonoaudiologia. Os resultados intragrupos mostraram que apenas o GEFV apresentou mudanças efetivas em todas as dimensões avaliadas. Segundo a avaliação perceptivo-auditiva da voz intergrupos, houve um gradiente de melhora com as intervenções, maior para o GEFV e seguido do GAV. O ensaio concluiu que os exercícios de função vocal apresentam evidências de efetividade manifestadas em diferentes dimensões. O exercício de função vocal é mais eficiente que o uso do amplificador vocal, considerando a propriocepção do impacto da disfonia, a qualidade de voz e o padrão laríngeo (Teixeira e Behlau, 2013).

Um estudo recente de Donahue et al. (2014) com 188 cantores de teatro musical descobriu que aproximadamente 90% dos calouros recém contratados deste grupo possuíam rotinas com vocalises de aquecimento vocal; porém, apenas 15% desses cantores realizavam vocalises de desaquecimento. Outro estudo com 117 participantes relatou que 54% sempre fazem aquecimento vocal antes de cantar e 22% realizavam vocalises de desaquecimento vocal.

Vocalises que têm como objetivo o desaquecimento vocal ainda não são uma prática padrão. Nos últimos anos, os cantores têm sido mais frequentemente encorajados a desaquecer a voz, mas os dados empíricos e científicos sobre os vocalises de desaquecimento são muito poucos. São necessárias mais pesquisas científicas para que os exercícios de desaquecimento tornem-se uma prática mais comum na rotina do cantor. São muito mais conhecidos atualmente os fatores relacionados a fadiga vocal do que a compreensão da eficácia do desaquecimento. Na opinião da autora, prevê-se que mais pesquisas científicas confirmarão os benefícios dos exercícios de desaquecimento através de medidas biomecânicas, acústicas, aerodinâmicas e psicológicas. Entretanto, é fortemente recomendado que os atletas vocais implementem exercícios de desaquecimento como parte de suas rotinas de canto para ter uma melhor recuperação vocal e retornar aos ajustes vocais da voz falada mais rapidamente (Ragan, 2018).

Titze (2009) afirma que se emissão da voz de um cantor, em intensidade suave e região de frequência aguda, é difícil no dia seguinte a um treino vocal ou performance, o cantor provavelmente não se recuperou totalmente em um dia. O reparo das proteínas estruturais da laringe ocorre principalmente nos tecidos moles diretamente sob a prega vocal. É a integridade deste tecido que é crítico para a voz suave em tons altos e, para que este reparo ocorra, é importante que o cantor realize as vocalizações de desaquecimento vocal.

A forma como um cantor inicia o som no vocalise é de suma importância, independentemente do nível vocal alcançado pelo cantor. Para Miller (2019), tanto o artista estabelecido há anos quanto aquele que está prestes a começar o estudo vocal, deveriam começar suas sessões de vocalizações com "exercícios de início equilibrado de fonação". Estes vocalises ajudam a conseguir uma coordenação dinâmica/ajustável e evitam atividade excessiva ou deficiente dos músculos fonatórios, resultando numa qualidade vocal melhor ao longo do fraseado daquela

respiração. O autor categorizou três tipos de início vocal: início suave (soproso ou aspirado, fonação soprosa), início duro (golpe de glote, ataque duro, clique glótico), início equilibrado (coordenado, isocrônico, fonação fluida). Se o cantor evitar o primeiro e segundo tipo, uma ação mais equilibrada da laringe está presente até o fim da frase e som resultante desta frase musical também será mais equilibrado e controlável.

Vocalises para controlar a intensidade do som são essenciais para o cantor. Sem o domínio do contraste dos volumes, a mais bela e potente voz fica inexpressiva e desinteressante. A maioria dos compositores têm em mente as possibilidades da dinâmica quando escrevem para a voz. Dinâmica musical é a instrução do compositor na partitura acerca da intensidade sonora que ele quer que o trecho musical seja executado. As ferramentas técnicas através das quais o cantor varia os níveis de dinâmica é outro daqueles marcos que dividem as pedagogias vocais. Há cantores que são instruídos a começar seus vocalises a partir de um som suave, outros são instruídos a desenvolver controle muscular em todos os volumes e frequências. *Messa di voce* é o exercício ou técnica clássica para dominar os contrastes dinâmicos. O cantor começa o exercício no *pianíssimo* com somente uma nota sustentada, crescendo até o *fortíssimo*, e depois decrescendo até o pianíssimo, enquanto mantém um timbre uniforme. Idealmente, o espectro de dinâmica inteiro da *messa di voce* deveria ser possível em todas as notas da tessitura vocal do cantor, mas é raro, pois a habilidade demanda um grau mais elevado de destreza técnica. É recomendado que o cantor tenha fundamentos básicos da técnica vocal mais firmes para praticar o *messa di voce*, como respiração controlada, boa afinação e boa articulação (Miller, 2019).

Ponfret (2012) fornece dicas de como otimizar o estudo com vocalises: estabelecer metas, encontrar os melhores aquecimentos para cada aluno, fornecer *feedback*, encontrar um equilíbrio entre variedade *versus* repetição e ser específico com os alunos (quais vocalizações praticar e extensão do exercício). A vocalização pode ser uma parte fascinante do estudo vocal ou um trabalho tedioso; com um pouco de criatividade, a maioria de nós pode torná-lo interessante e valioso para nossos alunos. Com vocalizações bem escolhidas e executadas, alguns minutos de prática por dia podem realmente fazer a diferença ao longo do tempo.

4. MÉTODO

Trata-se de uma pesquisa analítica, transversal, de caráter quantitativo e qualitativo (Hochman et al., 2005).

4.1. Preceitos Éticos

O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em pesquisa do Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação Humana e Saúde (PEPG) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), sob o número CAAE: 59042121.6.0000.5482 (anexo 1). Todos os participantes voluntários foram informados sobre o caráter da pesquisa, sendo, posteriormente, orientados a assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (anexo 2), clicando em “CONCORDO EM PARTICIPAR DA PESQUISA” se concordassem com o exposto.

4.2. Amostra

Os participantes deste estudo foram professores de canto, maiores de idade e com no mínimo dois anos de atuação profissional. Os primeiros convidados foram provenientes da rede de contatos da pesquisadora, que é professora de canto e cantora. A partir desta amostra, foi utilizada a chamada *snowballing technique*, isto é, um processo de seleção de sujeitos a partir dos contatos pessoais do pesquisador(a), no qual sua amostra aumenta conforme a adição dos conhecidos dos participantes iniciais (Scott, Marshall, 2015).

O período de coleta da amostra foi de 25 de julho até 21 de agosto de 2022. Foram convidados inicialmente 143 sujeitos. A partir das sugestões de possíveis participantes dos sujeitos que responderam na primeira e segunda semana, foram convidados 187 professores de canto no total. Muitos dos sujeitos sugeridos pelos voluntários já estavam na lista inicial da pesquisadora. Dentre os 143 convidados iniciais, 35 sujeitos aceitaram o convite na primeira semana da coleta, 13 sujeitos aceitaram o convite da segunda semana de pesquisa e 9 sujeitos responderam na terceira e quarta semana. Durante a

última semana da pesquisa, um dos sujeitos respondeu que não concordaria em participar da pesquisa, no formulário, apesar de concordar informalmente. A amostra foi finalizada com 57 sujeitos, 36 mulheres cisgênero (62,1%), 20 homens cisgênero (34,5%) , 1 não-binário (1,7%) e 1 sujeito que preferiu não declarar (1,7%). Optou-se por trabalhar com identidade de gênero e não com sexo.

4.3. Instrumentos

Foi elaborado um questionário (anexo 2) dividido em duas partes, este teve como base a experiência da pesquisadora e de sua orientadora, acrescida da literatura (Paparotti e Leal, 2013 ; Peckham, 2017). A primeira parte caracteriza a amostra com: iniciais do nome, gênero, idade, local de atuação, tempo de profissão, gênero musical, formação musical, formação acadêmica e se o professor de canto utiliza ou não os vocalises em sua aula de canto. Se a última resposta for negativa, o sujeito responde o porquê da não utilização dos vocalises e é guiado para o final da pesquisa. Se a resposta for positiva, o sujeito avança no questionário.

A segunda parte do instrumento tem como foco os vocalises. Iniciamos a primeira seção com dois questionamentos: como este professor de canto define vocalise e porque ele os utiliza em sua aula de canto. Logo após, foi perguntado quais são os três vocalises que o professor mais utiliza em sala de aula, como eles são aplicados e quais as funções destes vocalises em específico. Foram analisados os fonemas utilizados e o motivo das escolhas.

4.4. Procedimentos

A aplicação do questionário ocorreu via *Google Forms* para conseguir um número maior de sujeitos de diferentes estados do Brasil e que lecionem diferentes gêneros musicais. A verificação dos fatores de inclusão foi realizada por meio de mensagem de texto, via whatsapp e/ou e-mail. Somente após essa

certificação o *link* foi enviado. O instrumento foi enviado para estatística para o cálculo do tamanho da amostra.

Foi realizado um estudo piloto com cinco professores de canto para verificar a inteligibilidade e compreensão das questões. Três destes com mais de sete anos de experiência e dois professores com dois a seis anos de experiência. Todos graduados e dois destes pós-graduados. Todos os voluntários responderam que utilizam vocalises. As respostas coletadas pelo estudo piloto correspondem às expectativas da pesquisadora. O tempo para o preenchimento do instrumento ficou estimado, em média, 9 minutos.

A primeira página que aparece, quando o voluntário abre o link do questionário, é o TCLE (anexo 1), com as opções de clicar em “NÃO CONCORDO EM PARTICIPAR” e “CONCORDO EM PARTICIPAR”; se a última opção for escolhida, o sujeito iniciará o questionário. Na quarta seção do questionário, é pedido que o participante indique três professores de canto enviando nome, e-mail ou número de Whatsapp, para que possamos dar continuidade a pesquisa de acordo com a *snowballing technique* (Scott, Marshall, 2015).

4.5. Análise dos Dados

Cada questionário respondido foi pré-analisado para verificar se poderia ser categorizado e reconhecido dentro das formas de trabalho. A fala dos sujeitos foi lida e estudada em seu contexto pra que seja melhor compreendida. Utilizou-se a análise categorial de Minayo (2001) e as palavras de destaque do texto foram agrupadas por assunto. Quando apareceram palavras/terminologias semelhantes, estas foram elencadas na categoria correspondente ao seu sentido na frase.

Procuramos respostas em comum para sua aplicação e para a descrição de suas funções. Foram observadas correlações entre respostas semelhantes, características pessoais e profissionais em comum. A análise identificou, no relato destes professores, as relações entre fonemas emitidos nos vocalises e funções específicas.

O material coletado a partir da questão aberta “Defina com suas palavras o que é vocalise.” foi transcrito, lido, relido e analisado para posterior criação de Eixos Temáticos segundo a proposta de Minayo (2001). Neste método, a fala dos sujeitos é analisada no seu contexto para ser melhor compreendida. De acordo com as respostas, foram criados os eixos temáticos, assim agrupando temas comuns citados pelos sujeitos.

A análise de conteúdo obedece a três fases: a primeira fase consiste numa pré-análise em que o material de trabalho é organizado, ocorre a seleção de trechos significativos de cada resposta e a análise das semelhanças e diferenças pessoais e profissionais entre os sujeitos. Na segunda fase, faz-se várias leituras e conferência deste material. Na terceira fase, o pesquisador se aprofunda no conteúdo das respostas, possibilitando a criação dos Eixos Temáticos (Minayo, 2001).

A análise das respostas abertas: “Defina com suas palavras o que é vocalise.” e “Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?” seguiu os passos:

- 1) Separação em um quadro no *word* por grupo e por pergunta.
- 2) Leitura e releitura de todas as questões.
- 3) Marcação em cores da informação central da resposta.
- 4) Criação dos Eixos Temáticos.
- 5) Verificação dos Eixos Temáticos, para conferir a adequação das frases e termos aos eixos correspondentes.

Os três Eixos Temáticos criados a primeira pergunta aberta (“Defina com suas palavras o que é vocalise.”) foram:

Eixo Temático 1 – Definição: o que é, substantivo(s) principal(is) usado(s) pelos sujeitos para definir o vocalise.

Eixo Temático 2 – Propriedades: característica intrínseca, do que é composto, substantivo(s) principais que os sujeitos utilizaram para descrever o conteúdo do vocalise.

Eixo Temático 3 – Função: qual a finalidade do uso de vocalises na aula de canto deste professor. Não foi indagado aos professores de canto sobre a função dos vocalises nesta questão, porém a grande maioria dos professores

já descreveu a função nesta etapa da pesquisa. Para que o conteúdo não fosse perdido, analisamos as informações.

As cinco categorias criadas para a segunda pergunta aberta (“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”) foram:

Categoria 1 – Aquecimento: palavras e termos relacionados à aquecimento vocal.

Categoria 2 – Propriocepção: palavras e termos relacionados à percepção, propriocepção e consciência do aluno

Categoria 3 – Técnicas Vocais - palavras e termos relacionados à aplicação de técnicas vocais.

Categoria 4 – Musicalidade - palavras e termos relacionados relacionados à musicalidade.

Categoria 5 – Desenvolvimento vocal - palavras e termos relacionados a desenvolver a voz de modo geral.

4.6. Estatística

Foi realizada a análise descritiva dos dados por meio de frequências absolutas (n) e relativas (%), medidas de tendência central (média, mediana) e dispersão (desvio-padrão [dp], valores mínimo e máximo).

A comparação das variáveis qualitativas foi realizada pelo teste de associação do Qui-quadrado ou teste Exato de Fisher, quando alguma casela apresentou valor esperado menor ou igual a cinco.

Para a significância estatística, assumiu-se um nível descritivo de 5% ($p < 0.050$). Os dados foram analisados no programa SPSS versão 23 para Windows.

5. RESULTADOS

Foram analisados 57 professores de canto, destes 37 dos sujeitos eram mulheres (64,9%), 18 dos sujeitos eram homens (31,6%), 1 dos sujeitos era não binário e 1 dos sujeitos preferiu não declarar seu gênero. A média de idade foi de 38,1 anos ($dp=10,5$), mediana de 36,2, variando de 20,2 a 61,2 anos. 28 dos sujeitos (49%) tinham mais de 36 anos e 29 dos sujeitos possuíam menos de 36 anos.

Sobre o tempo de profissão, 17 dos professores de canto, aproximadamente 30% atuavam entre 2 a 6 anos, 15 dos professores de canto (26,3%) atuavam entre 7 a 12 anos, 15 dos professores de canto (26,3%) atuavam há 17 anos ou mais e 10 dos professores (17,5%) atuavam na profissão de 12 a 16 anos.

Sobre os estados de atuação, 35 dos participantes eram do Estado de São Paulo (61,4%), 11 eram do Paraná (19,3%), 3 eram do Rio de Janeiro (5,3%), 3 eram de Santa Catarina (5,3%), 1 dos participantes era do Ceará (1,8%), 1 de Goiás (1,8%), 1 do Distrito Federal (1,8%), 1 de participante de Minas Gerais (1,8%) e 1 da Paraíba (1,8%). 39 dos voluntários trabalham na região Sudeste (68,42%), 14 dos voluntários trabalham no Sul do Brasil (24,56%), 2 sujeitos do Centro-Oeste (3,5%) e 2 sujeitos Nordeste (3,5%). Nenhum dos participantes trabalha na região Norte do Brasil. A grande porcentagem de sujeitos no estado de São Paulo deve a rede de contatos da pesquisadora e de sua orientadora, que está em sua maioria em São Paulo.

Tabela 1 – Número e percentual de professores de canto, segundo características demográficas.

Variáveis	Categorias	n	%
Gênero	mulher cis	37	64.9
	homem cis	18	31.6
	não binário	1	1.8
	não quer declarar	1	1.8
Faixa etária (mediana)	< 36	28	49.1
	≥ 36	29	50.9
Tempo de profissão	2 a 6 anos	17	29.8
	7 a 11 anos	15	26.3
	12 a 16 anos	10	17.5
	17 anos ou mais	15	26.3
Estado de Atuação	SP	35	61.4
	PR	11	19.3
	RJ	3	5.3
	SC	3	5.3
	CE	1	1.8
	DF	1	1.8
	GO	1	1.8
	MG	1	1.8
	PB	1	1.8
	Total	57	100.0

Dos locais de atuação, que seriam os ambientes em que em o professor de canto leciona, 44 dos participantes (77,2%) atuam em “estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno”, 19 dos participantes lecionam em “Escola de Música” (33,2%), 6 participantes lecionam em “Universidade/faculdade de música” (10,5%), 2 sujeitos trabalham em “Conservatório de Música” (3,5%), 2 sujeitos trabalham em “Escolas de 1º e 2º grau”(3,5%) e 13 sujeitos (22,8%) da pesquisa relataram trabalhar em “Outros Locais”, isto é, algum outro local que não estava escrito na questão. Ressalta-se que, 40,4% (n =23) relataram dois e até três vínculos (Tabela 2).

Tabela 2 – Número e percentual professores de canto, segundo local de atuação.

Local de atuação (onde leciona)	N	%
Em estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno	44	77.2
Escola de música	19	33.3
Conservatório de música	2	3.5
Universidade/faculdade de música	6	10.5
Escolas de 1º e 2º grau	2	3.5
Outros locais	13	22.8
Total	57	100.0

Observa-se, na Tabela 3, que 7% (n=4) dos professores de canto não possuíam formação acadêmica. Estes quatro profissionais tiveram as formações a saber. Ao se observar as demais categorias em relação a última formação, 36,8% (21 sujeitos) fizeram graduação na área de música ou canto, seguidos de 31,6% (18% sujeitos) de especialização, 7 sujeitos mestres (12,3%) e 3 sujeitos doutores (5,3%).

Quanto ao gênero musical ministrado, 64,9% (37 sujeitos) ensinam o canto erudito/lírico, seguido de 22 sujeitos que ensinam MPB (38,6%), 19 sujeitos em *Belting* e Musical (33,3%), 14 sujeitos lecionam Gospel (24,6%) e 8 sujeitos ensinam Metal (14%). Por menos de 10% da amostra foram selecionados outros gêneros musicais como: *jazz* ou *blues*; sertanejo; samba, pagode ou choro; RAP ou *hip hop*.

Tabela 3 – Número e percentual de professores de canto, segundo formação acadêmica e gênero musical de leciona.

Variáveis	Categorias	N	%
Último grau de formação acadêmica	Não possuo formação acadêmica	4	7.0
	Graduação na área de música ou canto	21	36.8
	Graduação em outra área	4	7.0
	Especialização	18	31.6
	Mestrado	7	12.3
	Doutorado	3	5.3
Gênero musical que leciona	Erudito e lírico	37	64.9
	MPB	22	38.6
	Belting e Musical	19	33.3
	Gospel	14	24.6
	Rock/metal	8	14.0
	Jazz ou blues	4	7.0
	Sertanejo	3	5.3
	Samba, pagode e choro	2	3.5
	RAP, Hip Hop	1	1.8
Total		57	100.0

Referente a definição de vocalise, quase 100% dos professores apresentaram respostas abertas com a definição do termo indicado. Somente 3 sujeitos não se expressaram de forma a não caracterizar uma definição. Dentro da questão sobre definição, a maioria dos sujeitos também descreveu a função dos vocalises (80,7%) e 42,1% descreveu as propriedades do vocalise. O porquê do uso de vocalises se destacou em três categorias: TÉCNICAS VOCAIS (47,4%); MUSICALIDADE (45,6%) e; DESENVOLVIMENTO VOCAL (47,4%) (Tabela 4).

Tabela 4 – Número e percentual de profissionais de canto, segundo definição e uso de vocalises.

Defina com as próprias palavras vocalise	N	%
DEFINIÇÃO	54	94.7
PROPRIEDADE	24	42.1
FUNÇÃO	46	80.7
Porquê utiliza vocalises		
AQUECIMENTO	9	15.8
PROPRIOCEPÇÃO	15	26.3
TÉCNICAS VOCAIS	27	47.4
MUSICALIDADE	26	45.6
DESENVOLVIMENTO VOCAL	27	47.4
Total	57	100.0

Na comparação entre gênero, idade, tempo de profissão, formação acadêmica e local de atuação não houve associação estatisticamente significativa com os eixos temáticos da definição de vocalise segundo as respostas dos professores de canto analisados.

Tabela 5 – Comparação entre o tempo de profissão e o porquê do uso de vocalises.

Porquê utiliza vocalises:		Tempo de profissão								p*
		2 a 6 anos		7 a 11 anos		12 a 16 anos		17 anos ou mais		
		N	%	N	%	n	%	n	%	
AQUECIMENTO	Não	14	82.4	13	86.7	8	80.0	13	86.7	1,00
	Sim	3	17.6	2	13.3	2	20.0	2	13.3	
PROPRIOCEPÇÃO	Não	14	82.4	9	60.0	8	80.0	11	73.3	0,554
	Sim	3	17.6	6	40.0	2	20.0	4	26.7	
TÉCNICAS VOCAIS	Não	7	41.2	7	46.7	6	60.0	10	66.7	0,502
	Sim	10	58.8	8	53.3	4	40.0	5	33.3	
MUSICALIDADE	Não	8	47.1	12	80.0	5	50.0	6	40.0	0,136
	Sim	9	52.9	3	20.0	5	50.0	9	60.0	
DESENVOLVIMENTO VOCAL	Não	10	58.8	8	53.3	5	50.0	7	46.7	0,937
	Sim	7	41.2	7	46.7	5	50.0	8	53.3	
Total		17	100.0	15	100.0	10	100.0	15	100.0	

Quanto à Tabela 5, ao analisar o tempo de profissão *versus* o porquê do uso de vocalises, não foram observadas associações estatisticamente significativas.

O quadro a seguir corresponde as respostas da última pergunta do questionário: a mais completa e mais aberta, em que o professor de canto descreve os vocalises que mais utiliza, detalhando sua aplicação e função.

Quadro 2 - Vocalises mais utilizados em aula: aplicação e função.

S1	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábio ou língua com notas da escala maior e menor.		Permite aquecer os articuladores da voz e perceber a extensão do aluno, quebras e trocas de registro, além da flexibilidade, também permite melhorar a coordenação da respiração com a fonação.
R2	<i>Bocca Chiusa</i> com “mmmm” ou outra forma de trato semiocluido (dedos sobre a boca por exemplo).		Percebo que ele ajuda a trabalhar o volume, a intensidade no cantar.
R3	Vogais variadas com acordes maiores, menores e escalas pentatônicas ou frases retiradas de canção do repertório.	Na verdade, para cada aluno eu percebo que tipo de vocalise utilizar, não utilizo sempre os mesmos vocalizes para alunos diversos.	Ajuda a flexibilizar a extensão.
S2	Vocalise	Aplicação	Função
	“A” Graus 1,2,3,4,5,4,3 2,1	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer naturalmente, do jeito dele.	Conhecer a voz do aluno.
R2	Vibração de lábios. Glissando. Peço para o aluno fazer desde a nota mais grave até a nota mais aguda depois retornar pelo mesmo caminho.	-	Massagem nas ppvv, tirar tensão excessiva, aumentar a ressonância.
R3	“Xu” Graus 5,4,3,2,1 (escala 5 tons descendente), da nota mais aguda	-	-

	depois da primeira passagem peço para o aluno fazer com o timbre e MF que usamos para chamar os animais, com voz afetuosa.		
S3	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“B”	-	Para respiração, afinação e ressonância.
R2	Vocalise B	-	-
R3	Exemplo 2 b. (Indicou o exemplo que foi dado na pergunta: "Ui-ui-ui- ui-ui" (Dó-mi-sol-mi- dó 3)	-	-
S4	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Fricativas “V” e “Z”, de acordo com a necessidade vocal do aluno, então a linha melódica mudará.	-	Para melhorar adução das pregas (no caso de voz soprosa, por exemplo).
R2	Escalas de 5 tons e arpejos 8ª ; faço com vogais misturando frontais e posteriores ou uma de cada vez, mudando a velocidade.	-	Trabalhar flexibilidade e extensão.
R3	Uso exercícios com muita abertura de faringe, como num semi-bocejo, articulando a vogal A, em escalas pequenas como uma de 3 tons, por exemplo.	-	Para diminuir tensões.
S5	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Z" fricativo sonora, “dó mi sol mi dó”	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Adução das pregas vocais, interrompendo parcialmente o fluxo de ar.
R2	“u o a e i” dó si lá sol fá 3	Toco as notas no piano e mostro com minha voz e peço para o aluno repetir.	Articulação e equilíbrio das vogais.

R3	“brim brim” dó mi sol mi dó 3	Toco as notas no piano e mostro com minha voz e peço para que o aluno possa repetir.	Trabalhar ponto de articulação bilabial, modo de ressonância frontal com sonoridade anasalada, acionando músculo zigomático.
S6	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Gla gla glei glei” / I - II - III - II - I	Imitação do piano ou voz.	Agilidade mecanismo 1, relaxar língua.
R2	“u-hu u u u ul” / V V VI III II I	Imitação do piano ou voz.	Descobrir e exacerbar mecanismo 2.
R3	“ho-ho-ho” / III II I /	Imitação do piano ou voz com voz boba imitando Papai Noel.	Uso quando laringe está muito alta e não faz m1 sem tensão.
S7	Vocalise	Aplicação	Função
R1	ETVSO com escalas de três notas ou glissando.	Toco as notas no teclado.	Ajuda a melhorar fluxo de ar, tem pouco impacto nas pregas vocais e melhora a ressonância.
R2	Vogal /u/ ou /i/ com glissando de terça acima da quebra.		Trazendo a voz de peito, procurando manter o mesmo conforto da voz de cabeça.
R3	Escala de 5 notas na região de voz de peito com as vogais /a/ ou /o/		Objetivo trabalhar o registro de peito nesse caso eu não mudo de registro vou até antes da área de passagem.
S8	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de Lábios. 8-5-3-1 (variando a região de início e de vocalização dependendo do aluno).	Toco as notas no piano, demonstro com minha voz e peço para o aluno realizar seguindo o exemplo. Dou direcionamentos caso perceba que a execução pode ser aprimorada.	Aquecimento vocal; melhorar função de vibração das pregas vocais; treinar facilmente transição de registros.
R2	“Xu-xu-xu” 8-5-3-1-3-5-8-5-3-1.	Da mesma forma, demonstro com minha voz e piano e solicito ao aluno que repita. Dou orientações caso perceba que a execução pode ser aprimorada.	Facilitar acesso para a voz de cabeça; facilitar a transição entre registros.
R3	“Mâm-mâm-mâm.” 1-3-5-8-8-8-5-3-1.	Toco as notas no piano, demonstro com minha voz e peço para o aluno realizar seguindo o exemplo, mas dessa vez dando especial atenção à articulação da vogal. Dou direcionamentos caso perceba que a	Contribuir para o uso da voz mista; firmar o comportamento desejado com as repetições de notas.

		execução pode ser aprimorada.	
S9	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Plosiva glótica (suave).	Primeiro sem nota, depois em nota confortável para o aluno e, posteriormente, variando notas em diversas regiões.	Desenvolver a propriocepção/controlar consciente do fechamento glótico. Serve tanto para seguir este caminho ou evitá-lo, de acordo com o desejado. Difícil falar em vocalize que mais usa, porque o vocalize vai depender do objetivo e cada pessoa/momento terá um diferente. Em geral, um aluno iniciante, ou com pouco controle da voz precisa começar por aí, então aplico exercícios para desenvolver esse controle e propriocepção.
R2	Glissando com /u/ com pouco volume e muito fluxo de ar, glissando do grave ao agudo e/ou do agudo ao grave.	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno tentar fazer da mesma maneira, se não funciona vario a abordagem.	Trabalhar a fonação fluida ao longo da extensão e alongar essa extensão.
R3	/ə/ piano, com uma voz como que chorada e staccato	Exemplifico com a minha voz sem definir nota no primeiro momento e peço para o aluno tentar fazer da mesma maneira, se não funciona vario a abordagem.	Aumentar o alcance agudo sem provocar um super fluxo e pressão subglótica.
S10	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Ziribiribi” 123454321 (Dó-ré mi-fá-sol-fá-mi-ré dó)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de ressonância frontal (foco), articulação e afinação.
R2	“nauuuna” 123454321 (Dó-re mi-fa sol-fa mi-re dó)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de espaço interno, sem brilho e força.
R3	“nahau” 153 385 8 108531 (Dósolmi midósol solmidosolmido)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de igualdade entre registros.
S11	Vocalise	Aplicação	Função

R1	/a/ ou /i/. Escala de 5 ou 3 notas.	-	Função de ouvir a voz do aluno para ver como está naquele momento.
R2	Vocalize de 3,5 ou arpejo com vibração.	-	Para aquecimento das pregas e verificar tensões que podemos eliminar.
R3	Pego a melodia da música do repertório vigente, vou subindo de tom até chegar no tom da música.	-	Função do aluno pegar o ajuste correto para executar aquela parte em questão.
S12	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Bocca chiusa</i>		
R2	Mine-mine usando pentatônica (dó até sol).		
R3	Em pentatônica ou tríade.		Exercícios de articulação e adução de pregas vocais.
S13	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Mi - i - i - i - i"		
R2	-	-	-
R3		Toco no piano junto ao aluno.	
S14	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Bocca chiusa</i> + língua para fora Escala maior: tônica – quinta	Reproduzo o som no piano e exemplifico na minha voz apontando a execução correta.	Expansão do trato vocal, diminuir tensões de base de língua, sensibilização de ressonância
R2	Som em "Z" Glissando, âmbitos de 1-3-1 a 1-8-1	Reproduzo o som primeiro com a minha voz e depois no piano.	Equilibrar registros e estimular passagem, melhorar adução de prega vocal, controle de fluxo de ar.
R3	"Gui-gui-gui" Arpejo 1-3-5	Reproduzo o som na minha voz mostrando qual musculatura queremos sensibilizar.	Estimular palato mole + sonoridade nasofaríngea.
S15	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Diversas escalas e arpejos.		De forma contextual, dentro da estética que o aluno busca e ou necessita.
R2	-	-	Meu principal objetivo na proposta com os vocalizes, é aproximar (com base em fisiologia da voz e do exercício) os comportamentos musculares e fonoarticulatórios que eu enxergo e julgo necessário para a perfeita execução vocal do aluno(a).
R3	-	-	Os vocalizes que proponho, servem como um "gps" onde uso/proponho estratégias contextuais; com base nos comportamentos que o aluno (a)

			tem hoje, eu proponho comportamentos musculares/fonoarticulatórios que ele(a) precisa, para exercer a função vocal da melhor maneira possível.
S16	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábios com sequências improvisadas que se transformam em pequenas canções. Posso também utilizar uma sequência mais clássica, com graus conjuntos num primeiro momento em glissando.	Nas aulas em grupo, toco o tambor sugerindo a rítmica e canto uma sequência que é copiada. Na sequência, convido outro aluno a dar continuidade e assim vamos criando uma teia musical, rítmica, viva, que convoca o corpo que dança/movimenta-se tirando sua fixidez. O piano tem sido um instrumento que enrijece e amedronta muitos cantores.	Explorar a escuta melódico-rítmica, aquecimento corporal-vocal, estímulo da criatividade.
R2	Resposta acima.	-	-
R3	Resposta acima.	-	-
S17	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Sílaba e som.	Toco no piano no caso, no violão só fazendo acordes e não as notas de cada vez.	Afinação, dicção e ressonância.
R2	-	-	-
R3	-	-	-
S18	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Ga ga ga ga ga" Dó-mi-sol-mi-dó.	Toco no piano enquanto canto e peço para o aluno repetir.	Trazer mais fechamento (diminuir soproidade).
R2	"zzzzzzz" "Dó-ré-mi-fá-sol-fa-mi-re-dó".	Toco no piano enquanto canto e peço para o aluno repetir.	Melhorar interação fonte e filtro.
R3	"wuw-wuw-wuw-wuw-wuw" "Dó-mi-sol-mi-dó"	-	Incentivar nasalidade e explorar regiões do filtro.
S19	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Mm" (<i>bocca chiusa</i>) "a e i o u" (na mesma respiração). O exercício começa com a boca fechada por fora e com bastante espaço por dentro (<i>bocca</i>	-	Colocação vocal.

	<i>chiusa</i>) e depois abre para vogal sempre na mesma nota.		
R2	Vou indo e voltando na escala. Ex: “Dó, dó ré do, dó ré mi ré dó, dó ré mi da mi ré dó...” Assim por toda a escala, primeiro com o nome das notas depois com vogais.	-	Treinar afinação e precisão.
R3	Ex: EU Do ré mi ALUNO: Mi ré do.	Eu faço um exercício de eco reverso, eu canto um intervalo e peço para o aluno cantar o intervalo reverso com as mesmas notas.	Uso para treinar improvisos nas escalas.
S20	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"I - I - E - E - A - A - Ó - Ó - u" - dó - ré - mi - fá - sol - fá - mi - ré - dó.	Explico como realizar a fôrma e a posição da língua de forma correta, exemplifico com a minha voz tocando no piano e peço para o aluno realizar enquanto eu o acompanhamento no piano.	Trabalha a homogeneidade vocal, articulação e posicionamento da língua em todas as vogais.
R2	Uô - ô - ô - ô - ô sol - fa - mi - ré - dó	Exemplifico com a minha voz, como levantar a coluna de ar e atacar a nota, tocando no piano e peço para o aluno realizar enquanto eu o acompanhamento no piano.	Trabalha o ataque em notas agudas e movimento descendente, levantando a coluna de ar e sustentando o fluxo de ar ao descer a escala.
R3	"I - E - E - A - Ó - Ó - U" do - mi - sol - dó - sol - mi - dó	Exemplifico cantando uma vez e peço para o aluno realizar enquanto eu o acompanhamento no piano.	Trabalho de saltos mantendo o legato em todo o exercício.
S21	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Silábico – “Mi-Nê-Mi-Nê-Mi” (dó-mi-sol-mi- dó).	Toco ao piano.	Aquecimento e Projeção.
R2	Iô (do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do)	Toco ao piano.	Trabalhar agilidade.
R3	“Iô” (do-mi-sol-do-sol-mi-do).	Ao piano.	Trabalhar espaço.
S22	Vocalise	Aplicação	Função

R1	“lu-u-u-u-u” Fá lá fá lá fá (glissando).	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica esperada.	Poderia fazer para uma mulher de voz média/aguda. A função seria, nesse caso, trabalhar voz de cabeça para equilibrar registros.
R2	ia ia ia ia ia ia ia la si do re do si la	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica.	Esperada a função, nesse caso, seria trabalhar voz de peito, soltar a mandíbula.
R3	“gla gla gla gla gla gla gla la” “dó mi fa# mi dó lá”	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica esperada e direciono o objetivo brevemente. (Manter o texto caprichado).	Ajudar a com tensão de língua, partindo de um registro para o outro.
S23	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábio ou língua Oitava descendente ou uma oitava e meia	Toco no piano e o aluno faz junto.	Para aquecimento, aliviar tensão, massagear flexibilizar.
R2	Ô - U Tônica e oitava	Toco no piano e o aluno faz junto.	Conscientizar o aluno da voz de peito e cabeça.
R3	<i>Bocca chiusa</i> “M” Oitava descendente.	Toco no piano e o aluno faz junto.	Trabalhar ressonância.
S24	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Vi-i-i-i-i” Dó-Ré-Mi-Ré-Dó (Grau conjunto, terças asc/desc).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o al uno reproduzir.	Trabalhar posicionamento da língua e posicionar a vogal afim de acrescentar brilho e projeção.
R2	“Vi-i-i-i-a-a-a-a” Dó-Ré-Mi-Fá-Sol (grau conjunto, quintas asc/desc).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o aluno reproduzir.	Trabalhar a recapitulação do que se tem feito nos exercícios de terça, acrescentando uma sequência de vogais (a/e/i/o/ u) seguidas da vogal i. A intenção é posicionar em ressonância, essas vogais, para trazer o mesmo brilho e fluidez da vogal i.
R3	“Via-a-a-a-a” Dó-Mi-Sol-Mi-Dó (Saltos ascendentes/ descendentes).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o aluno reproduzir.	Trabalhar a recapitulação do que se tem feito nos exercícios de quintas, acrescentando uma sequência de vogais (a/e/i/o/u) seguidas da vogal i. Adicionar um nível de dificuldade, afim de desenvolver maior conexão do apoio, pressão do ar e proximidade de graus em ressonância.
S25	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“sssszzzzzzzzzz” 1-2-3-4-5-4-3-2-1	Acompanho no piano.	Melhorar coordenação entre fluxo e fonação, melhorar coaptação glótica.
R2	Uuuuuuuu (stacatto) 5-4-3-2-1	Acompanhamento no piano.	Voz de cabeça + leveza.

R3	“Nhé né né” 1-2-3-2-1	Acompanhamento no piano.	Encontrar o <i>mix</i> .
S26	Vocalise	Aplicação	Função
R1	ooooo dó ré mi fá sol fá mi re dó.	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço para o aluno fazer em seguida.	Alongar a borda densa e o <i>BELTING</i> . Expandir o trato vocal. Trabalhar a voz potente e brilhante.
R2	iáaaa dó ré mi ré dó	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço para o aluno fazer em seguida.	Trabalhar a voz potente e brilhante nos sons agudo utilizando a borda tênue.
R3	“looo” do si lá sol fá	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço pro aluno fazer em seguida.	Trabalhar a voz de peito e aumentar a extensão vocal nos graves.
S27	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Bochechão em “Vu” / Glissando 1-4-1 (dó-fá-dó).	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Promover expansão do trato vocal, maior interação fonte-filtro, controle de passagem. dos mecanismos (M1 e M2).
R2	iai iai iai / 1-2-3-2-1 (dó-ré-mi- ré-dó) região grave e média / Boca mais verticalizada, mas com qualidade de fala.	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Trabalhar o mecanismo 1 com maior adução das pregas vocais (“registro de peito”) e mobilidade articulatória (mandíbula mais solta).
R3	fu fu fu / 1-2 1-2 1 (dó-ré dó- ré dó) região médio- aguda e aguda.	Manter lábios projetados (“biquinho”). Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Trabalhar o mecanismo 2 com maior fluxo de ar (“registro de cabeça”) e espaço do trato vocal pra não causar aperto nessa região.
S28	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Pode ser cromático, arpejo ou mesmo microtonal.	Em geral no piano, se for microtonal com <i>apps</i> específicos ou Violão/Guitarra com slide.	
R2	-	-	-
R3	-	-	-
S29	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Humming</i> (consoantes M/N) (dó-ré-mi-ré-dó)	Toco as notas no piano e demonstro.	Vibrar o som na máscara para tirar a voz apertada na região do pescoço.
R2	Quack (som de pato)	Toco as notas no piano e demonstro.	Trabalhar a compressão vocal, a adução das pregas vocais,

	(sol-sol-sol-fá#-mi)		excelente para quem solta muito ar enquanto canta.
R3	“UiUiUi” (sól-si-ré-sol-ré-si-sól)	Toco a melodia no piano e demonstro vocalmente.	Trabalhar a troca do registro de peito e cabeça.
S30	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibrantes (“trrrr” ou “brrrr”) Diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior.	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Aquecimento dos TA's, “limpar” possíveis obstruções da prega vocal (pigarro).
R2	<i>Bocca chiusa</i> diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Sensibilizar as cavidades de ressonância, ainda aquecendo a prega vocal. Aproveito pra explicar sobre os modos fonatórios e registros vocais.
R3	'A' e 'I' alternados; 'E' e 'I' alternados diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior.	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Trabalhar ressonância em diferentes tipos de oclusão e diagnosticar possíveis vícios e/ou compensações fisiológicas do aluno (hipo ou hipertonia do TA e músculos adjacentes, constrição de laringe, trato vocal pouco expandido).
S31	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Não costumo fazer vocalises prontos, eu crio os vocalizes na aula a depender da especificidade de cada caso.	-	-
R2	Não costumo fazer vocalises prontos, eu crio os vocalizes na aula a depender da especificidade de cada caso.	-	-
R3	-	-	-
S32	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“U” glissando volume baixo (dentro da possibilidade do aluno) sol3-si3 (mulheres)	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Descobrir, treinar e flexibilizar o registro m2
R2	Nota longa em A volume médio Geralmente A2 (mulheres e pode mudar de acordo com aluno).	Toco no piano e exemplifico com a minha voz	Descobrir, treinar e estabilizar registro m2

R3	"Cla- cla- cla" Si-ré#-fá# (mulheres)	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Percepção dos movimentos dos articuladores e flexibilização dos mesmos.+
S33	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Exercícios com <i>bocca chiusa</i> .		Para percepção da região da máscara e nasalidade.
R2	Vocalises com a vogal I.		Também para reforçar a máscara, só que com a possibilidade de fazer o som mais ou menos nasal.
R3	Vocalises com a vogal U.		Para sensibilizar e ampliar os espaços posteriores.
S34	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Todos os vocalises faço em " <i>sostenuto</i> " e " <i>agilità</i> ", como a técnica do <i>bel canto</i> exige. Em " <i>legato</i> " e alguns de agilidade. Descreverei um exercício articulatório: "Brin_Brei_Brin_Brei _Brin". (pode ser em 1-2-3- 2-1. Em grau conjunto da escala: dó-ré-mi-ré- dó), se for iniciante.	Toco as notas no piano, se ele(a) não executar bem, exemplifico.	Articulação sobre o fluxo contínuo do ar (" <i>cantare sul fiato</i> " <i>senza perdere la qualità</i>) e (homogeneidade/ cor (uso das consoantes nasais [n] e não nasais [ei], no equilíbrio do acoplamento dos ressonadores) e uso da oclusiva bilabial sonora [b].
R2	"Brin_Brei_Brin_Brei _Brin" (1-3-5-3-1) (dó-mi- sol-mi-dó 2), em arpejo, se for mais avançado.	-	Articulação sobre o fluxo contínuo do ar (" <i>cantare sul fiato</i> " <i>senza perdere la qualità</i>) e (homogeneidade/ cor (uso das consoantes nasais [n] e não nasais [ei], no equilíbrio do acoplamento dos ressonadores) e uso da oclusiva bilabial sonora [b]. A própria oclusão dos lábios serve para identificar nitidamente para o cantor a câmara de ressonância composta por boca e faringe.
R3	"Vi_Vi_Vi" (1-3-5-3-1) (dó-mi- sol-mi- dó), em arpejo.	Toco as notas no piano, se ele(a) não executar bem, exemplifico.	Uso da continuante fricativa labiodental sonora [v]. A consoante [v], não demanda uma mudança na postura dentro do trato vocal ao longo de sua duração. Assume-se uma posição da boca, com lábios entreabertos, assemelhando-se à postura associada ao prazer e ao repouso. A localização física do

			[v] incentiva sensações na área da máscara do rosto.
S35	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“zzz” (dó-dó#-ré-ré#-mi).	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Melhorar a afinação e adução das pregas vocais.
R2	“uruburuburuburu” - (dó-ré-mi-fá-sol)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Ajudar o aluno a utilizar a voz de cabeça de forma saudável e sem tensão.
R3	“momo mimi momo mimi mo” (dó- dó- mi-mi-sol-sol)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Melhorar a articulação de forma fácil e aprimorar a afinação.
S36	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Bocca Chiusa</i> (Dó Ré Mi Ré Dó / Dó Mi Sol Mi Dó).	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Aquecer a voz + aumentar a consciência corporal da vibração vocal na caixa de ressonância superior (cabeça) e melhorar a própria ressonância.
R2	“Vio-o-o-o-o” (ou “Viu-u-u-u-u” quando o aluno tem muita tensão nas estruturas internas da boca e na laringe) (Dó Mi Sol Mi Dó)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Coordenar e relacionar os movimentos musculares envolvidos no apoio respiratório com a emissão vocal + aprimorar a ressonância da voz sem ou com o mínimo de esforço, de modo relaxado (ou seja, mandíbula e estruturas internas da boca e laringe devem estar relaxadas).
R3	“Ca-ro mi-o-o-o bem” (Dó Mi Sol Dó Sol Mi Dó)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Aprimorar a articulação de vogais e consoantes de forma natural e livre de tensão + aprender a manter a constância na ressonância vocal alta em todas as mudanças entre vogais e consoantes (e nas mudanças de registro vocal, no caso de vozes femininas) + aprender a usar consoantes (sonoras e surdas) como impulso e/ou suporte durante essas mudanças
S37	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Trrrrru” 12345 432 54321.	Acompanhado pelo piano.	Aquecer e limpar, aprimorar apoio e projeção.
R2	“Muuu” 12321 ou 123454321	Acompanhado pelo piano.	Passagem de voz, afinação.

R3	"Uu" 2a menor, repetindo 3x	Acompanhado pelo piano.	"Mapeamento" das notas, afinação, reconhecimento do instrumento.
S38	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Brrrr" sobre escala/ arpejo maior.	-	-
R2	"Ahhh..." Sobre arpejos mais avançados.	-	-
R3	"See" ou "ssaaaahh". Sobre escala blues menor	-	-
S39	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibrantes.	-	Essencial para promover flexibilidade muscular da prega vocal.
R2	Sopro sonorizado	-	Muito bom para ativar pressão positiva (ressonância alta)
R3	"CHUÂ" e ETVSOs no geral.	-	Também ótimo trazendo pressão positiva e controle do fluxo de ar,
S40	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Vogal Ô" Dó Ré Mi Fá Sol Fá Mi Ré Dó.	Toco as notas do piano e dou o exemplo do ajuste.	Trabalhar ressonância mais oral e melhorar espaço no trato vocal tirando tensão.
R2	Som nasal (Humming) Dó Mi Sol Dó Sol Mi Dó	Toco as notas no piano e dou o exemplo com a voz.	Melhorar a transição entre os registros vocais e diminuir as quebras.
R3	Vogal U Dó - Dó (oitava acima) – Dó	Toco as notas no piano e ele vai seguindo as tonalidades.	Trabalho controle vocal e precisão em saltos.
S41	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Consoante N pura, trazendo a sensação alta de onde na face, vibra este N. Eu faço na sequência 1,2,3,2,1 (dó, ré, mi, ré, dó) e subo até, no máximo, uma oitava.	-	-
R2	Coloco a vogal I junto com este N q foi trabalhado anteriormente, Mesma sequência do exercício anterior.	-	Para trazer além da altura da colocação, o brilho que a vogal I traz.
R3	No "I", adicionando o "Ô" ou "Ó", indicando "IO" ou "IÓ" (faz o "I" apenas na primeira nota,	-	Para trazer, além da altura da colocação, o brilho que a vogal "I" traz.

	mudando pra “O” ou “Ó” e segue no “O” ou “Ó” na sequência) 1, 3, 5, 3, 1 (dó, mi, sol, mi, dó). Eu subo um pouco mais, mas até onde eu sentir que está confortável para o aluno.		
S42	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Má Mê Mi Mô Mû” Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó)	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Aprimora ressonância Orofaringea e projeção das vogais orais.
R2	Wênha Wênha Wênha. Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó).	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Aprimora ressonância nasal, para encontro de pontos de projeção das vogais nasais.
R3	“Ba Be Bi” e “Chû Chû Chû” Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó).	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Melhora o acesso a uma voz com maior fechamento das PPVV. E o outro diminui a força de fechamento.
S43	Vocalise	Aplicação	Função
R1	D; com variação de notas e articulação	-	Melhorar comportamento das pregas vocais
R2	-	-	explorar diferentes ressonâncias.
R3	“C”	-	Afinação e ritmo.
S44	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Miu-u-u-u-u” Dó - ré - mi - ré - dó	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Aquecimento, relaxamento, ajuda na preparação e afinação.
R2	Fonação “Tru-u-u-u-u” e “Bru-u-u-u-u” Dó-mi-sol-mi-dó Vibração de língua e lábio.	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Ajuda na articulação e dicção.
R3	“Mió-ó-ó-ó-ó” Dó -mi-sol-mi-dó	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Impostação. Impostação. Ajuda na emissão sonora.
S45	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Mei mai mei”	-	Dentre suas funções está a colocação da ressonância vocal, utilizo em aulas de canto lírico

			para o aluno sentir a ressonância mais alta.
R2	“Nu” prolongado em 5 notas e retornando q nota inicial.	-	Também utilizo para que o aluno sinta a ressonância encaixar numa posição mais alta de projeção com uma vogal mais fácil de trabalhar neste sentido.
R3	“Vi vi vi”	-	Auxilia no apoio enquanto coloca a voz num lugar leve e confortável.
S46	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibratório de lábio/ língua/ ou consoante "z"; (Dó-ré-mi-ré-dó 3) subindo cromaticamente;	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita;	Por ser um exercício de trato vocal semiocluido, serve como um bom aquecimento, otimiza a vibração das pregas vocais e melhora a interação fonte/filtro através de inércia reativa.
R2	“Ho Ho Ho”; (Dó-Mi-Sol-Mi-Dó 3 subindo e descendo cromaticamente.	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita.	Com a posição projetada dos lábios, conseguimos uma laringe mais baixa, pelo alongamento dos supra hióideos, o que possibilita uma estabilidade na laringe ao longo da extensão. Com a consoante "H" no início da fonação, temos um escape de ar, fazendo com que a fonação comece mais suave, evitando golpes de glote, aumentando o controle de adução e abdução do cantor.
R3	Vogal "i" em <i>staccato</i> ; b) (Dó- ré- mi-fá-Sol 3) subindo e descendo cromaticamente.	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita;	Com a posição projetada dos lábios estirados conseguimos uma metalização do som. Com a fonação em <i>staccatos</i> , fazemos um trabalho de força de adução, trabalhando o selamento glótico completo, desenvolvendo modos de fonação neutros e firmes.
S47	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de língua em intervalo de cinco notas (dó-ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-dó), em vários tons confortáveis.	-	Relaxamento e aquecimento muscular.
R2	Um arpejo maior em <i>staccato</i> seguido por arpejo em <i>legato</i> (dó-mi-sol-dó-sol-mi-dó-mi-sol-dó-sol-mi-do) na vogal "ô", em vários tons até os	-	Usado para treinar o ataque, a agilidade vocal, além de buscar a melhoria da afinação e o aumento da extensão vocal.

	extremos da extensão vocal.		
R3	Vocalise em nota parada em cinco vogais (a-e-i-o-u) em várias tonalidades.	-	Usado para melhorar a igualdade entre as vogais e melhorar a sustentação e a estabilidade vocais.
S48	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vogal i Glissandos de terça maior (Dó Mi Dó). Peço para executar com pouco volume e em um andamento moderado. Iniciando após a passagem sempre sentindo o conforto do aluno.	-	Trabalhar o registro de cabeça ou M2.
R2	Dó mi sol dó sol mi Dó Em um andamento <i>andante</i> com volume moderado e pedindo para deixar a língua se mover.	-	Diminuir tensão de língua.
R3	Vogal “i” Glissandos de terça maior (Dó mi dó). Iniciar inspirando com a vogal i fazendo um som leve (ingressivo) em seguida soltar o ar vocalizando a vogal i no padrão indicado de forma leve como no ingressivo.	-	Para alunos com forte tendência a elevar a laringe com o objetivo de sentirem o posicionamento mais baixo no som ingressivo e em seguida produzirem a vogal com a sensação menos apertada.
S49	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“zi-u-zi-u-zi”, com vogais fechadas alternando entre anterior e posterior e com ETVSO (z). 1-2-3-4-5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Para aquecimento.
R2	“i-é.” 1-5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Trazer a voz para uma ressonância mais frontal e brilhante.
R3	“noi-noi” 5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Espaço posterior e foco, trabalhando a voz mista de cabeça.
S50	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Início sempre com vibração de lábio ou língua cantando um	-	Serve para aquecer diretamente a musculatura da laringe e céu da

	pentacorde maior. Ex: dó-ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-dó		boca e facilita a flexibilidade da prega vocal.
R2	Vogais verticais em arpejo maior ou menor. Ex: "iô-iô-ia-ia-ia" Notas: dó-mi-sol-mi-dó.	-	Aplico para alunos com a voz mais "tensa". Vogais abertas para que o aluno alongue os músculos do rosto, como céu da boca (palato mole) e língua.
R3	Normalmente com uma melodia de 6 notas com uma ou duas vogais no máximo. Melodia ascendente com sustentação de nota e segunda parte descendente em vogal aberta. Ex: "gui-á" (ascendente) "á-a-a-a-a-a" (descendente) Notas: dó-ré-mi-fá-sol-lá-sol-fá-mi-ré-dó.	Tudo tocado no piano junto com o aluno, quando necessário, se percebo que o aluno está tendo dificuldade na percepção das notas eu o acompanho.	Em seguida trabalho a projeção do som na máscara do rosto, para que o aluno sinta o brilho da voz e a sustentação de extensões mais altas.
S51	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábios/língua ou "raspberries"; dó-ré-mi-fá-sol, por toda a extensão.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Uso no aquecimento ou quando quero melhorar a relação de Psub vs. resistência glótica.
R2	"U-u-u-u-u"; Dó-mi-sol-mi-dó na região da voz de cabeça/M2, staccato;	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Função de auxiliar na adução das ppvv, aprimorar afinação e na voz de cabeça.
R3	"a-a-a"; dó-mi-dó em glissando, região da voz de peito/M1;	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Treinar a relação de fluxo e resistência na região grave, estabelecer grau de adução ideal para a voz de peito, buscar a propriocepção de um relaxamento laríngeo.
S52	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Br/R (vibração de lábio ou língua- ou qualquer outro de dupla resistência). 8 1/2 (do mi sol do mi sol fa ré si sol da ré do).	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Flexibilidade.

R2	“Kü” (KI com boca de U) Dó mi sol dó sol mi dó.	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Ajudar na adução das pregas vocais e ajustar a fôrma do aluno que abre demais as vogais. Trabalho principalmente na região de passagem do aluno para fortalecer. (No aluno com necessidade disso).
R3	“Ká” Dó ré mi fá sol fá mi ré dó.	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Ganhar voz de peito para quem é “no chest”. Toco na região de peito do aluno.
S53	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de língua. Dó ré mi fa sol fa mi ré dó.	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Controle do fluxo do ar.
R2	“Zi ri bi ri bi ri bi ri bi” Dó ré mi fá sol fé mi ré dó.	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Brilho da voz, harmônicos agudos.
R3	“Voi vou vou” dó mi sol dó sol mi do	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer o mesmo.	Extensão vocal.
S54	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Rau-rau-rau-rau-rau" Dó-ré-mi-ré-dó.	Utilizo o piano.	Fazer com que o aluno sinta como tirar a "voz da garganta", concentrando a voz no palato, dentes e zigomático.
R2	Fricativo: “J-J-J-J-J” dó ré mi fá sol (ascendente e descendente).	Utilizo o piano.	Ajudar o aluno a equilibrar as musculaturas, fechamento de prega vocal e ajuda o aluno a ter mais projeção (no caso de alunos muito tímidos que "escondem" a voz).
R3	Glissando: “Na-a-a-a-a” Dó ré mi fá sol (ascendente e descendente).	Utilizo o piano.	Para fazer o aluno entender que a nota grave e aguda precisam estar em equilíbrio, para não mostrar quebras e evitar esforços desnecessários, que podem danificar as pregas vocais com o tempo.
S55	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Vovovo” - Meia escala em todas as áreas, dentro só limite do aluno.	Toco no piano e peço para o aluno copiar, faço exemplo também.	Afinação.
R2	“A a a a” Três notas, área mais grave do piano.	Toco no piano.	Explico que vamos trabalhar a área grave, voz de peito. Treinar, exercitar e desenvolver a voz de peito.
R3	“Uh uh uh” Glissando, área mais aguda, de	-	Treinar, exercitar e desenvolver a voz de cabeça.

	acordo c a voz do aluno, salto de 3 ou 4		
S56	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vogal u, pode ser glissando, pode ser escala com 3 notas, arpejo, etc.		Função: após vocalize com brr, começamos a usar a voz de maneira bem leve, suave e arredondada, trabalhando uma fonação mais fluida que permite que a voz transite entre mecanismos tranquilamente num primeiro momento. Ótimo para aquecer os agudos em mecanismo 2.
R2	“a-e-i-iiii-a.” Tríade ascendente + 5 notas descendentes.	-	A ideia é que o aluno consiga coordenar voz de peito/falada com voz mais fluida de cabeça. A vogal “a” sendo a mais aberta favorece uma voz mais de peito, enquanto o “i” favorece mais a voz de cabeça. A vogal “e” é justamente a ponte entre ambos. Dessa forma, busco desenvolver o mix e essa flexibilidade de transitar entre registros.
R3	“GAGAGA” Tríade ou 5 notas descendentes.	-	Objetivo de conseguir uma sonoridade mais de <i>belting</i> sem tensão de língua ou constrição. O “g” faz com que a base da língua se mova, evitando tensão. O ar deve passar livre e a boca deve ser apropriada para o <i>belting</i> .
S57	Vocalise	Aplicação	Função
R1	/ng/ com /a/ ascendente em <i>arpeggio</i> maior e menor ou 1º ao 5º grau, mapeando no registro em demanda do aluno.	Tocando violão ou áudios lentos, aluno emite.	Ajustes epilaríngenos e palatais x psub; sintonização de harmônicos para que o aluno ache mais confortável acessar agudos em diferentes modos de fonação.
R2	/nh/ com /é/ ascendente 1º ao 5º grau, no registro em demanda.	Tocando violão ou áudios lentos, aluno emite.	Verificar tensões e posição da língua, posição palatal e faríngea, abertura velofaríngea na fonação.
R3	Canudo de até 3mm. Diversos vocalizes rápidos, a maioria descendente, trocando registros.	Sugerindo que o aluno cante melodias a partir dos intervalos, somente com base no tom.	Verificar se, e em que contextos, ocorre excesso de psub ou contrações supraglóticas compensatórias nos modos de fonação, melhora geral da afinação.

A Figura 1 apresenta as ideias centrais das definições de vocalises. Verifica-se que a definição de “exercício” apresentou maior frequência dentro dos discursos, ressaltando os exercícios vocais e exercícios silábicos.

Figura 1 – Ideias centrais das definições de vocalises.



Nos motivos da utilização de vocalises, foram avaliadas cinco categorias: aquecimento, propriocepção, aspectos relacionados a fonte e filtro, musicalidade e desenvolvimento vocal (Figura 2). Observa-se que a nuvem da temática “Aquecimento” a palavra com maior relevância foi aquecimento (A). Na Figura 2B, percepção e propriocepção estiveram em destaque, assim como “afinação” na temática musicalidade (D). Ao se observar a temática Desenvolvimento vocal, as frases foram distribuídas com a mesma frequência (E) .

Figura 2 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: aquecimento.

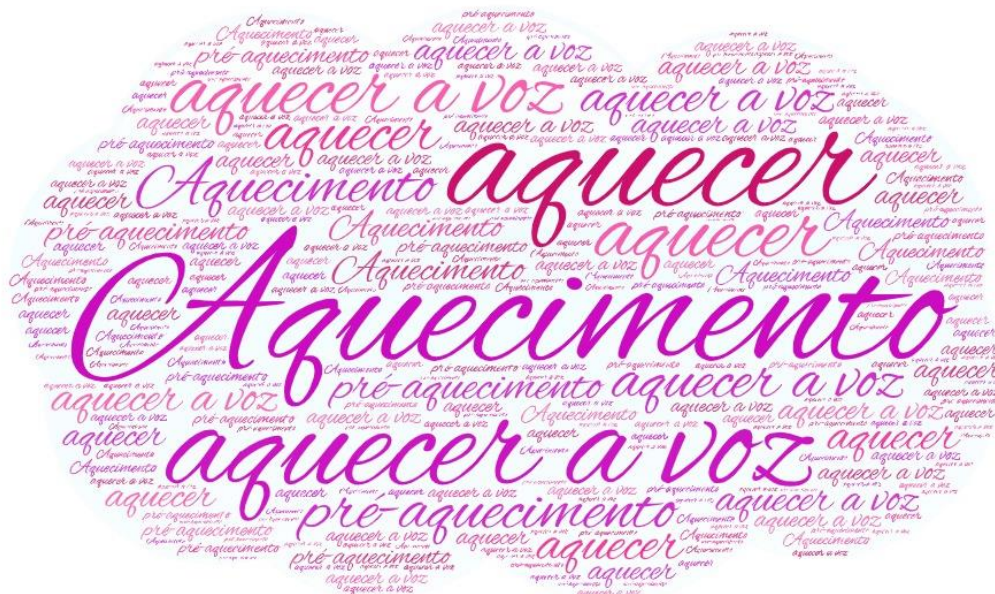


Figura 3 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo temáticas: propriocepção.

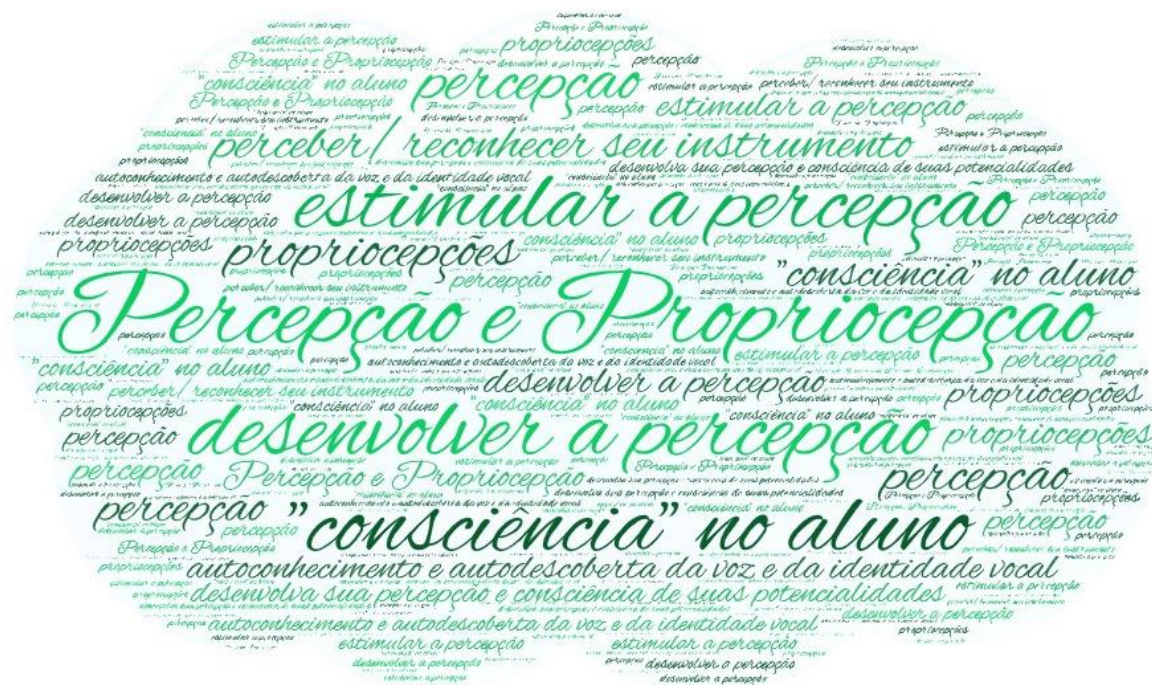


Figura 4 – Frequência de função de vocalises, segundo a categoria: técnicas vocais.



Figura 5 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: musicalidade.



Figura 6 – Frequência dos termos sobre a função de vocalises, segundo a categoria: desenvolvimento vocal.



6. DISCUSSÃO

O vocalise é uma prática utilizada por grande parte dos professores de canto, de todas as épocas, embora as formas de descrevê-lo, aplicá-lo e os objetivos pretendidos variem. Os primeiros tratados sobre o cantar “belamente”³ não abordam diretamente informações sobre como eram os procedimentos práticos utilizados para o treinamento da voz. Sua maior preocupação era o estabelecimento de regras estilísticas a serem cumpridas por aqueles interessados em seguir carreira no canto, tais como o cuidado com a afinação, a boa articulação e a dicção, o bom gosto na ornamentação, a postura e a qualidade ideal da voz. Esta era descrita por meio de adjetivos variados: agradável, sonora, limpa, flexível, estável, firme mas não gritada, ou por vezes até velada, como se o som soasse suficientemente terno à plateia (Mancini, 2018; Stark, 2003; Tosi, 2018).

Segundo a análise comparativa de Pacheco (2004) dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel Garcia, é possível perceber, de Tosi a Garcia, uma crescente aproximação das questões relativas à fisiologia da voz e técnica vocal. De fato, nos tratados da segunda metade do séc. XVIII, como é o caso do de Giovanni Battista Mancini, época de ascensão do pensamento iluminista, já começa a aparecer uma preocupação técnica mais evidente, como é possível perceber pela existência de capítulos inteiramente dedicados à união dos registros, à colocação da voz e até à forma ideal dos lábios (Mancini, 2018; Pacheco, 2004, p. 266).

É apenas com a explosão científica do séc. XIX e a emergência da abordagem positivista que a voz passa a ser vista como objeto passível de investigação lógica e científica, e os vários pressupostos técnico-estéticos do canto erudito de então como partes de um mecanismo a ser dominado pelo cantor. Surge, portanto, de forma relativamente autônoma à expressão musical, o conceito de “técnica vocal” como hoje o conhecemos (Sousa, 2013).

A voz, fala e o canto passam a ser sistematicamente um objeto de estudo interdisciplinar: investigações sobre a produção das vogais e os fenômenos de ressonância da voz, tendo como figuras centrais Hermann von Helmholtz e E. W.

³ Tradução aproximada do termo imortalizado pela tradição.

Scripture, impulsionam o surgimento da fonética, nova ciência que buscava investigar a variedade de sons produzidos nas diversas línguas; ocorre a invenção do fonógrafo por Thomas Edison, e surgem as primeiras gravações e reproduções sonoras, possibilitando a análise detalhada da natureza acústica dos sons por meio de espectrogramas; e explode a produção de livros sobre o canto, propagando as mais diversas visões sobre a forma correta do professor de canto abordar a técnica, os vocalises e o treinamento da voz no geral (Vurma, 2007).

A partir deste contexto e com a intenção de investigar lógica e cientificamente a aplicação dos exercícios vocalizados na aula de canto, pretendemos discutir as respostas dos professores da amostra em detalhes, traçando paralelos com outros artigos e pesquisas já realizadas, livros e opiniões de profissionais renomados.

Na Tabela 1, dos 57 professores de canto que participaram desta pesquisa, 37 eram do gênero feminino (64,9%), 18 dos sujeitos eram do gênero masculino (31,6%), 1 era não binário e 1 preferiu não declarar seu gênero. A média de idade foi de 38,1 anos, variando de 20,2 a 61,2 anos. 28 dos sujeitos (49%) tinham mais de 36 anos e 29 dos sujeitos possuíam menos de 36 anos. Nas escolas de música, congressos e workshops de canto, é comum que encontremos mais mulheres atuando como professoras de canto do que homens. Também é mais comum que encontremos professores jovens (com menos de 36 anos) lecionando em escolas de música e professores mais velhos (com mais de 36 anos) em universidades e faculdades.

A análise do tempo de profissão da amostra mostrou que 17 dos professores de canto, aproximadamente 30% atuavam, entre 2 a 6 anos, 15 dos professores de canto (26,3%) atuavam entre 7 a 12 anos, 15 dos professores de canto (26,3%) atuavam há 17 anos ou mais e 10 dos professores (17,5%) atuavam na profissão de 12 a 16 anos.

Vale destacar que o grupo da amostra é experiente, pois 70,17% lecionam há mais de 6 anos, tempo suficiente para começar a compreender a complexidade da Pedagogia Vocal, reconhecer padrões para as dificuldades dos alunos e para as soluções que são aplicadas. 26,3% da amostra atua há mais de 17 anos, aumentando a probabilidade de eficiência de seus trabalhos, como consequência sua experiência, escutando variados tipos de vozes e experimentando metodologias diversas.

Os resultados expuseram a localização geográfica de atuação dos professores: 35 dos participantes eram do Estado de São Paulo (61,4%), 11 eram do Paraná

(19,3%), 3 eram do Rio de Janeiro (5,3%). 39 dos voluntários trabalham na região Sudeste (68,42%), 14 dos voluntários trabalham no Sul do Brasil (24,56%), 2 sujeitos do Centro-Oeste (3,5%) e 2 sujeitos Nordeste (3,5%). Nenhum dos participantes trabalha na região Norte do Brasil. A grande porcentagem de sujeitos no estado de São Paulo deve-se a rede de contatos da pesquisadora e de sua orientadora, que está em sua maioria em São Paulo. Durante a aplicação da técnica da bola de neve (Scott, Marshall, 2015)., a seleção de professores se sobressaiu na região Sul mais do que o esperado, visto que a rede de contatos da pesquisadora é residente na região Sudeste. Não existe um motivo aparente para este fenômeno, mera aleatoriedade da técnica.

A Tabela 2 nos mostra os locais de atuação, que seriam os ambientes em que em o professor de canto leciona. Nesta, 44 dos participantes (77,2%) atuam em “estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno”. Uma quantidade tão proeminente como 77,2% da amostra lecionar em “estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno” pode apontar para o fato de que ser autônomo, para o professor de canto no Brasil, é uma opção mais rentável do que trabalhar para uma escola de música ou outra instituição, na qual uma porcentagem do valor pago pelo aluno é direcionada para estas últimas; e, mesmo para os sujeitos da pesquisa que trabalham para alguma escola, a opção de ensinar em “estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno” quase sempre acontece simultaneamente, como uma renda extra, para que haja mais aproveitamento da vida financeira.

Dezenove dos participantes lecionam em “escola de música” (33,2%). 6 participantes lecionam em “universidade/faculdade de música” (10,5%), 2 sujeitos trabalham em “conservatório de música” (3,5%), 2 sujeitos trabalham em “escolas de 1º e 2º grau” (3,5%) e 13 sujeitos (22,8%) da pesquisa relataram trabalhar em “outros locais”, isto é, algum outro local que não estava escrito na questão. Ressalta-se que, 40,4% (n =23) relataram dois e até três vínculos, 19 professores que lecionam em escola de música, vemos que grande parte deles é de faixa etária abaixo de 36 anos. Esta informação pode ser atribuída ao fato que a grande maioria das escolas de músicas não oferecem um valor salarial alto e não contratam por CLT, gerando insegurança psicológica e fazendo com que o professor mude o local de trabalho para outro mais estável, ao longo de sua vida profissional.

Em contraposição a estes, os 6 sujeitos que trabalham em “universidade/faculdade de música” têm mais de 36 anos, o que demonstra que a universidade ou faculdade pode ser um caminho mais estável e rentável profissionalmente para optar durante a vida. Destes professores, todos possuem mestrado ou doutorado, provavelmente devido à exigência obrigatória que se faz pelas instituições superiores de ensino de que todos os professores da graduação sejam mestres, doutores ou pós-graduados.

Na Tabela 3, ao se observar as demais categorias em relação a última formação, somente 7% (n=4) dos sujeitos não obtinham formação acadêmica. Hoje em dia, é mais comum que o professor de canto tenha formação acadêmica do que há 15 anos atrás, com o surgimento de muitas faculdades de música com ênfase em canto.

A amostra desta pesquisa possui uma porcentagem muito maior de professores de canto graduados comparado à realidade do total de professores de canto no Brasil. Um motivo plausível para termos a amostra com um grau de formação maior que o normal seria que, quando os sujeitos foram indagados a indicar três professores de canto pra responder a pesquisa, ao final do questionário, estes tentaram sugerir profissionais muito bem capacitados para descrever com propriedade as perguntas sobre vocalises e contribuir da melhor maneira com a pesquisa científica, assim prejudicando a randomicidade da técnica e selecionando um perfil específico de professores de canto.

Nos últimos anos, professores de canto e cantores se tornaram pesquisadores e coautores de trabalhos junto com cientistas da acústica, da fonética e da fisiologia da voz, e vêm propondo investigações sobre tópicos diretamente ligados à fisiologia da voz cantada. Suas reflexões vêm resultando não somente na publicação de inúmeros artigos científicos, mas de novos métodos pedagógicos de abordagem do canto (Sousa, 2013). Esta informação se reflete na amostra da pesquisa, pois 18 sujeitos 31,6%) possuíam alguma especialização, 7 sujeitos eram mestres (12,3%) e 3 sujeitos, doutores (5,3%).

A questão que indaga o gênero musical ministrado demonstrou que 64,9% (37 sujeitos) ensinam o canto erudito/lírico, seguido de 22 sujeitos que ensinam MPB (38,6%), 19 sujeitos em *belting* e musical (33,3%), 14 sujeitos lecionam *gospel* (24,6%) e 8 sujeitos ensinam *rock* e metal (14%). Por menos de 10% da amostra foram

selecionados outros gêneros musicais como *jazz* ou *blues*; sertanejo; samba, pagode ou choro; *RAP* ou *hip hop*. Na opinião de Rocha (2012), o aprendizado da música clássica favorece a virtuosidade mais do que outros gêneros musicais. Barroso (2021) ressalta que, há 20 anos atrás quando se pensava em aula de canto, era muito frequente ter apenas a opção do canto lírico. Em semelhança com o pensamento de Barroso, Sousa (2013) aponta que, somente nos últimos 25 anos, surgiu uma preocupação em estruturar uma pedagogia própria para as diversas variedades de canto popular. Esta informação condiz com as características nossa amostra, que é composta 64,9% por professores que ministram o canto erudito.

Com a introdução de uma série de novos gêneros musicais no universo pedagógico do canto, as diferenças técnicas, de sonoridade e de contexto cultural são mais pronunciadas do que aquelas observadas entre as diferentes escolas europeias de canto erudito. As novas pedagogias populares, no entanto, por descenderem diretamente da erudita, tendem a utilizar uma série de termos pedagógicos em comum, ainda que em contextos e com sentidos diferentes (Piccolo, 2006).

A Figura 1 expõe frases e palavras que aparecem com mais frequência nas respostas da pergunta que trata da definição de vocalise. 37 dos sujeitos (64,9%) utilizaram a palavra **exercício** para defini-lo. Outras palavras também bastante mencionadas na definição de vocalises foram: repetição, estímulo, instrumento, aquecimento, treino, grupo de sons, melodia, sílabas, sequências, entre outros. A definição dos professores de canto voluntários desta pesquisa é semelhante com as definições coletadas em bibliografia, embora o tempo e as circunstâncias históricas tenham trazido diferenças cruciais nesta definição. De acordo com o dicionário Grove de música (2009), o vocalise possui dois significados: o primeiro é um tipo específico composição musical; o segundo é um exercício vocal. Desde meados do séc. XVIII, os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercício e isto era definido como vocalise.

Em bibliografia, existem definições de vocalise que assumem que nesta emissão só pode conter vogais. Segundo Costa (2001), os vocalises são exercícios que desenvolvem a voz cantados com as vogais e para Rabelo (2009), cantar vogais sobre variadas melodias é o que chamamos de vocalise. Lamperti (2022) define vocalise como cantar vogais nas melodias. Essas definições que compreendem a vogal como único elemento constituinte do vocalise são semelhantes caracterização

do S3: *“A utilização de vogais em uma frase musical”*.

Algumas definições do termo já incluem as consoantes dentro dos vocalises, e esta inclusão, historicamente recente, pode ser demonstrada por muitas das respostas descritivas nesta pesquisa, tanto em questões que dizem respeito a definir, a atribuir função e as que descrevem as aplicações. Na narrativa do sujeito S13, as consoantes estão contidas na definição de vocalise: “Exercícios vocais com diversas funções, combinando vogais, consoantes ou até palavras a uma determinada melodia para atender determinada necessidade do aluno.”, como também para o sujeito S36: “Vocalizes são exercícios vocais que combinam sequências melódicas com recursos sonoros da voz (como consoantes e/ou vogais, vibração de língua e lábio, *bocca chiusa* etc.), cada um e cada sequência de vocalizes com uma vasta amplitude de objetivos diferentes, sejam específicos e/ou gerais.”

Sujeitos da pesquisa que citaram vocalises com consoantes, como por exemplo o S32, que aplica o vocalise “cla-cla-cla” em arpejos (notas de um acorde que soam sucessivamente) com o objetivo de aumentar a “percepção dos movimentos dos articuladores e flexibilização dos mesmos”. Foram citados, pelo S57, o uso dos fonemas /ng/ com a vogal /a/ e o /nh/ com a vogal “é”, o primeiro para “ajustes epilaringeos e palatais x psub, sintonização de harmônicos, para que o aluno ache mais confortável acessar agudos em diferentes modos de fonação” e o segundo para “verificar tensões, posição de língua, posição palatal, faríngea e abertura velofaríngea na fonação.”

O S6 cita o “gla-gla-glei-glei-glei”, com a função de “agilidade, mecanismo 1, relaxar língua”. O S10 cita “nahau”, para “busca de igualdade entre registros”. O S39 cita “CHUÁ”, para “trazer pressão positiva e controle do fluxo de ar”. Portanto, a partir desta amostra de professores de canto, podemos deduzir que a definição de vocalise, atualmente, inclui a utilização de vogais e também consoantes.

As Figuras 2, 3, 4, 5 e 6 expõem as frases e palavras que aparecem com mais frequência na segunda pergunta aberta do questionário. A Tabela 4 analisa a mesma questão, em que são mostradas as categorias mais citadas pelos professores de canto na pergunta “Por que você utiliza vocalises?”, observamos que (47,4%) mencionou a categoria TÉCNICAS VOCAIS (47, 4%), DESENVOLVIMENTO VOCAL. (45,6%) mencionou a categoria MUSICALIDADE (45,6%). Ainda na Tabela 4, quinze dos sujeitos mencionou a categoria PROPRIOCEPÇÃO (25,6%) e nove dos sujeitos

mencionou a categoria AQUECIMENTO (15,8%).

A Figura 2 mostra os termos que apareceram com mais frequência nos depoimentos dos professores de canto (somente os que citaram a categoria “Aquecimento” na pergunta sobre a função dos vocalizes). As palavras e frases mais frequentes foram: “aquecimento”, “aquecer a voz”, “aquecer” e “pré-aquecimento”. Louzada (1982) ressalta a necessidade de iniciar a prática diária do canto com vocalises de aquecimento, pois o aparelho fonador é composto por músculos e outros tecidos que passam por diversas contrações e distensões passivas durante seu uso. Para Louzada (1982), os vocalises iniciais de aquecimento visam à instalação de mecanismos básicos, concentrando a atenção em poucos aspectos físicos. Depois, gradativamente, deve-se ampliar a exigência, de modo a atuar cada vez sobre um esquema mais complexo.

Para Ponfret (2012), os vocalises de aquecimento não devem alcançar os extremos da tessitura e da intensidade vocal, devem ser feitos com frases curtas. Além dos vocalises já mencionados, a professora utiliza tríades ou cinco notas da escala com vogais variadas para o aquecimento. Para ela, um bom aquecimento deve durar de cinco a dez minutos e um longo aquecimento pode causar problemas vocais; *staccatos* leves com figuras de pequena extensão são benéficas para o aquecimento, pois, de acordo com Ponfret, o vocalise em *staccato* ajuda os músculos do apoio respiratório e os músculos da laringe trabalharem juntos.

As ideias centrais apresentadas sobre propriocepção mais frequentes, como demonstrado na Figura 3, são: “estimular a percepção”, “desenvolver a percepção”, “‘consciência’ no aluno”, “perceber/reconhecer seu instrumento”, “autoconhecimento e autodescoberta da voz e da identidade vocal”.

A consciência da sua própria voz e próprio corpo, para Araújo (2013), é um dos fatores mais importantes para alcançar um êxito longêvo como cantor. Para Sousa (2013) os professores julgam que o processo de construção e autopercepção da voz possui dimensões cognitivas holísticas, que necessitam de um tipo de atenção multifatorial afim de favorecer a aquisição do automatismo técnico no momento de cantar. A escolha de muitos professores pela linguagem metafórica para explicar termos fisiológicos e foniátricos parece estar diretamente relacionada a este julgamento.

Durante o processo de propriocepção da voz, Sousa et. al. (2010) alerta que o

cantor tende a confundir a fonte sonora com a sensação que o som da voz cantada pode causar em diferentes partes da cabeça. Sem dúvida, uma dada sensação corporal despertada pela voz possui um ajuste fonatório correlato, que causa a amplificação de determinadas frequências, que causa a amplificação de determinadas frequências em detrimento de outras. Porém, isso não quer dizer que, por exemplo, tal sensação venha da circulação real do ar pelos ressonadores ou que o som esteja de fato “girando” pelas cavidades da cabeça antes de sair antes de sair pela boca. Por esse motivo, muita cautela é necessária para induzir a propriocepção da voz do aluno e interpretar seus relatos.

Para Araújo (2013), a maneira mais prática de conscientizar o aluno dos seus resultados sonoros é por meio de fonemas associados a cada ajuste vocal, possibilitando assim a interiorização de mudanças físicas que a colocação destes fonemas propicia.

Peckham (2017) defende que compreender a própria voz permite ao cantor eliminar qualquer mau hábito hábito vocal que esteja impedindo o seu desenvolvimento, pois a partir da propriocepção vocal, o cantor aprende a minimizar a tensão vocal e entender como o ambiente afeta sua voz. Durante o estudo da voz, a propriocepção da voz ajuda o cantor a desenvolver uma coordenação eficaz da respiração e boa ressonância, ampliando energia e potência vocal.

Correntes da Psicopedagogia defendem que a capacidade de autopercepção e aprendizado é potencializada quando se incluem elementos do universo inconsciente ao processo racional (Gambini, 2000). Autores da linha lacaniana de pensamento relatam que a transmissão de conhecimento sobre uma experiência não basta para que o sujeito a vivencie de fato. É apenas na relação com o outro, estabelecida pela linguagem, que se pode elaborar psicologicamente e sedimentar uma experiência particular (2004). Tal pensamento apresenta afinidade direta com a relação professor-aluno, na qual a linguagem metafórica e simbólica ocupa lugar de destaque (Sousa, 2013).

Aspectos relacionados à técnicas vocais foram citados na questão sobre função dos vocalises e colocado na Figura 4. Os termos que mais apareceram foram: “técnica vocal”, “fixar técnicas na fonte e no filtro”, “ajustar e aplicar técnicas vocais”, “ajustes propostos”, “ajustar os subregistros vocais”, “ajuste muscular e ressonantal”, “ressonância”. A primeira grande contribuição da ciência vocal à compreensão do

mecanismo de funcionamento da voz cantada é a noção de que o aparelho fonador funciona de maneira semelhante a um sistema acústico do tipo fonte-filtro, desenvolvido por teóricos como James Flanagan e formalizado por Gunnar Fant, em sua “Teoria Acústica de Produção da Fala”, de 1970 (Camargo, 2002).

O aparelho respiratório fornece energia para a vibração das pregas vocais, por meio da pressão subglótica decorrente da compressão dos pulmões pela musculatura expiratória e pelas forças elásticas de recolhimento do tecido pulmonar. A vibração das pregas vocais, por sua vez, causa pequenas variações de pressão aérea logo acima da glote, que são interpretadas pelo ouvido como um sinal acústico, denominado fonte glótica. A fonte glótica é o som primário da voz, antes de sua amplificação e modificação pelo fenômeno da ressonância (Sungberg, 2015).

Quando a fonte glótica passa pelo trato vocal, as frequências que a compõem têm suas intensidades primárias modificadas. A natureza dessa moldagem acústica, chamada por Fant de filtro, depende da posição do trato vocal, isto é, da posição em que se encontram os vários articuladores (Sousa, 2013).

De acordo com Sundberg (1987), pode-se associar o processo de produção vocal com um sistema composto por um compressor (ou gerador de energia), representado pelo aparelho respiratório, um oscilador (ou uma fonte) – as pregas vocais, e um ressonador (ou um filtro) – o trato vocal, conforme o esquema a seguir:

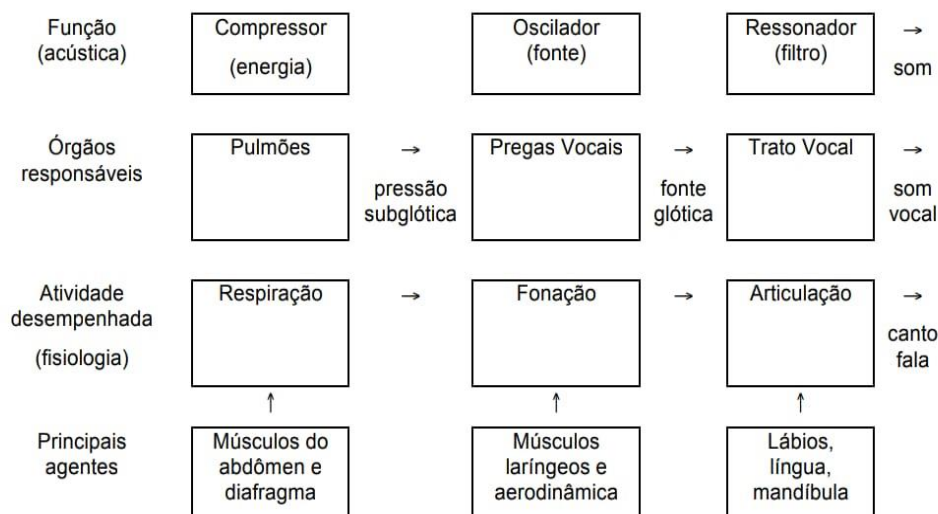


Figura 3 – Diagrama descritivo do modelo fonte-filtro, mostrando as analogias entre os termos acústicos e fonético/fisiológicos e os órgãos envolvidos em cada nível de produção vocal (traduzido de Sundberg, 1987, p.10).

Com essa perspectiva, emerge também uma série de propostas de exercícios dirigidos ao treinamento e à obtenção de comportamentos específicos de determinadas partes do aparelho fonador, complementando os exercícios tradicionais, de caráter mais holístico. Dois exemplos claros: o *Somatic Voicework*, da professora americana Jeanie Lovetri, que tem em sua base exercícios de tonificação específica dos músculos tireoaritenóideo e cricótireóideo, e o método proposto por Barbara Doscher para o controle das formas articulatórias das vogais e suas frequências de formantes em função da frequência cantada em cada região da voz (Doscher, 1994).

Muito se discutiu sobre o aprimoramento da musicalidade como finalidade dos vocalises, exposto na figura 5. Os termos mais citados foram: afinação, musicalidade, achar sonoridade desejada, repertório almejado, processo de aprendizado musical, aprimoramento artístico, estruturação musical etc. O conceito de musicalidade humana é complexo e pode ser discutido a partir de diversas perspectivas. Musicalidade pode ser definida como a capacidade para a música, esta conta com predisposições naturais desde o nascimento, porém necessita das influências do ambiente para se desenvolver. A abordagem biológica da musicalidade admite que ela é guiada por mecanismos inatos e facilitada por princípios gerais de funcionamento, que extraem do ambiente as regularidades necessárias à compreensão musical. Em nenhum momento essa característica se confunde com inatismo (Mafioletti, 2011)

A musicalidade pode ser definida como um traço natural, de desenvolvimento espontâneo, baseado e limitado pela biologia e pela cognição. A música pode ser definida como uma construção social e cultural baseada nessa mesma musicalidade. Um desafio crítico é delinear os elementos constitutivos da musicalidade. Que mecanismos biológicos e cognitivos são essenciais para perceber, apreciar e fazer música? Progressos na compreensão de como a cognição interpreta a música dependem da caracterização adequada dos mecanismos constitutivos da musicalidade e da extensão em que eles estão presentes nos seres não-humanos espécies. Defendemos a importância de identificar esses mecanismos e delineando suas funções e curso de desenvolvimento, bem como sugerindo meios eficazes de

estudá-los em animais humanos e não humanos. É virtualmente impossível sustentar o papel evolutivo da musicalidade como um todo, mas uma perspectiva multicomponente sobre a musicalidade que enfatiza suas capacidades, desenvolvimento e especificidade cognitiva neural é um excelente ponto de partida para a pesquisa e compreensão da musicalidade (Honing et al., 2015).

Com base nas pesquisas de Tafiri (2008), observamos que o desenvolvimento das habilidades musicais na criança depende ou estão diretamente ligadas à presença da música no convívio familiar. O ambiente pode ou não possibilitar experiências que incentivam os comportamentos musicais. Esses resultados se coadunam com a opinião de Davidson, Howe e Sloboda (1997), quando reconhecem a influência das circunstâncias sócio-culturais na expressão das habilidades musicais.

Tanto as colocações de Peretz (2006) como de Tarufi (2008) deixam claro a existência da musicalidade na criança desde o nascimento. Tarufi compreende como predisposição para a música a demonstração de interesse e atenção às experiências musicais. Essa musicalidade não pode ser concebida como *a priori*, mas como certa inclinação e abertura para a música em geral. Os bebês mostram-se engajados na tarefa de produzir sons com objetos e sons vocais. A produção desses sons varia conforme às mudanças no contexto familiar e o enriquecimento pessoal a partir das experiências, como também é sensível às nuances de temperamento, que interferem no tipo de envolvimento da criança com a música (Tafuri, 2008).

O desenvolvimento da musicalidade tem de ser visto pelo professor e pelos encarregados da educação como um empreendimento a longo prazo. Isso porque este processo significa uma assimilação regrada das pequenas conquistas musicais, como o desenvolvimento das capacidades rítmicas, do conhecimento do corpo (movimento e dança) e do mundo que rodeia o aluno. Só futuramente poderá ser exigido a execução de uma tarefa musical complexa, tal como interpretar (leitura clássica de uma partitura musical) um tema vocal ou instrumental, ou ainda, fazê-lo individualmente e em grupo (desenvolvimento pessoal e social). Para esta fase, está reservado um insistente trabalho baseado nos aspectos lúdicos, para que desenvolvam estratégias/aptidões próprias no aluno e suas principais potencialidades, no meio e em tempo apropriado ao seu desenvolvimento físico e intelectual (Bueno, 2012).

Na figura 6, dentro da categoria “Desenvolvimento Vocal”, foram mencionadas frases como estas: “desenvolver a musculatura vocal”, “melhorar vários aspectos relacionados a voz”, “entender o que está acontecendo na voz do meu aluno”, “controlar como está a voz do aluno e seu desenvolvimento”, “desenvolver habilidades na voz”, etc. Esta categoria abarcou as menções mais genéricas para o objetivo da aplicação dos vocalise, que diziam respeito tanto a diagnosticar comportamentos vocais, como também a desenvolver comportamentos benéficos para determinada voz.

Para que haja desenvolvimento vocal, Lamperti (2022) aconselha os alunos a exercitarem diariamente seu corpo e sua mente e a descobrirem os fenômenos da fonação e da respiração; para ele, o aluno deve sentir a relação recíproca entre seu corpo e sua voz, o que torna possível o equilíbrio dos dois fatores do canto: ar controlado e som puro. Ainda sim, ele considera que não é possível fazer progresso antes dos três meses, se o cantor progride muito rapidamente, o progresso é paralisado por muito tempo. Para desenvolver a voz, o autor acredita que o progresso deve ser lento, passo a passo, e se a voz se desenvolve mais rapidamente que o controle da respiração, torna-se necessário parar de usar a voz e cantar os exercícios silenciosamente.

O professor de canto, de acordo com Lamperti (2022), deve induzir seu aluno a ser seu parceiro de trabalho, dando a ele duas ferramentas (ar comprimido e vibração focalizada) para que o aluno possa, então, moldar sua maneira individual de cantar, raciocinando por si mesmo. Na sua opinião, para desenvolvimento e manutenção da voz, os cantores deveriam escolher um repertório apropriado a suas vozes. Ele comenta que é muito comum cantores abusarem de suas vozes no começo da carreira, forçando suas laringes para cantar um repertório sem estudar profundamente respiração, solfejos e vocalizações, sem compreender registros vocais.

Ao começar a estudar canto, Peckham (2017) aconselha manter os objetivos de longo prazo em mente. Desenvolver a voz é um processo intelectual e físico e, de acordo com a autora, é preciso treinar os músculos para lembrá-los de como reagir ao se aproximar de um salto ou ao sustentar uma frase; este processo requer tempo, para que o instrumento (aparelho fonador) responda efetivamente durante a performance.

Estudantes de canto normalmente entendem os conceitos técnicos intelectualmente antes de serem capazes de realizá-los na prática. Durante o processo de desenvolvimento vocal, é necessário ter paciência, pensar positivo e reconhecer seus progressos (Peckham, 2017). Assim como Lamperti, Peckham (2017) defende que cantores precisam construir uma base de experiências positivas de performance para desenvolver confiança. Desde o início de seu desenvolvimento vocal, a autora sugere evitar canções que exponham suas fraquezas. Para ela, é melhor cantar bem uma canção simples do que cantar mal uma canção difícil e sempre desafiar-se, mas estar pronto para reconhecer quando é necessário deixar uma canção pra depois para dar tempo para a voz de se desenvolver. Manter o contato com o sentimento de paixão por cantar, durante o desenvolvimento vocal, também é um dos conselhos da professora.

Na última questão do questionário, 40 sujeitos (70,17%) citaram os ETVSO como utilizados em sua rotina de vocalises e três sujeitos (5,26%) citaram diretamente o termo ETVSO.

ETVSO é um exercício realizado com alguma oclusão no trato vocal que modifica a impedância acústica e gera ressonância retroflexa, afastando as pregas vocais na vibração, reduzindo os riscos de trauma e equilibrando as pressões sub e supraglóticas, gerando economia vocal. Exemplos de ETVSO são: vibração de lábio e de língua, sons fricativos, /b/ prolongado, *humming*, firmeza glótica, construção labial e fonação em tubos. São utilizados em distúrbios vocais, incluindo a hipernasalidade, no aquecimento e aperfeiçoamento vocal. Os efeitos positivos gerados são a melhora da propriocepção, dos aspectos vocais perceptivo-auditivos e acústicos, e mudanças no trato vocal como: área central mais alargada, firme fechamento do esfíncter velofaríngeo, epiglote em posição vertical, língua mais elevada posteriormente, expansão das áreas transversais da orofaringe e da cavidade oral (Cielo et. al., 2001).

ETVSO facilitam a adução saudável das pregas vocais, devido ao aumento da pressão intraoral no trato vocal. Esta pressão aumentada eleva a inércia acústica do trato vocal, o que cria vocalização eficiente (Titze, 2018; Guzman et al., 2013). A pesquisa de Cardoso et al. (2022) realizada com trinta cantores adultos, entre 18 a 45 anos e sem afecções laríngeas, analisou o efeito imediato de realizar vocalises combinados com o uso de tubos flexíveis de silicone imersos em água. A pesquisa comparou a emissão de vocalises com escalas ascendentes e descendentes

combinados com o uso de tubos flexíveis e emissão de vocalises com escalas ascendentes e descendentes isoladamente, sem os tubos. Os cantores realizaram as duas técnicas por três minutos cada uma, em dias diferentes. Como conclusão, a fonação em tubos combinada com os vocalises melhorou os parâmetros acústicos vocais aumentou o tempo de fonação e diminuiu o esforço vocal percebido. Embora o uso de vocalises isoladamente tenha diminuído o esforço vocal percebido, essa diminuição foi mais pronunciada na técnica de fonação valvulada combinada com os vocalises (Cardoso et al., 2022).

Alguns dos sujeitos da pesquisa citaram os termos “mecanismo 1” e “mecanismo 2”. Em S27, é mencionado o vocalise “Vu em ‘bochechão’”, com a função de “promover expansão do trato vocal, maior interação fonte-filtro e controle de passagem dos mecanismos (M1 e M2). O S32 utiliza a vogal “u”, “glissando em volume baixo, entre sol3 e si3, para mulheres”, com a função de “descobrir, treinar e flexibilizar o registro m2”, este mesmo sujeito também utiliza a vogal “a”, “para descobrir, treinar e estabilizar registro 2”. O sujeito 48 faz o uso da vogal “i” em glissando de terça maior, com a função de “trabalhar o registro de cabeça ou M2”.

O conceito dos mecanismos laríngeos, proposto por Roubeau et al. (2009), originou-se a partir de uma pesquisa que tinha como objetivo compreender os padrões vibratórios das pregas vocais e relacioná-los com diferentes terminologias sobre os registros vocais. Os pesquisadores investigaram vocalizações através de técnicas como eletroglotografia e espectrografia e encontraram três descontinuidades na extensão das vozes estudadas, estas descontinuidades apontaram para quatro regiões de frequência distintas, denominadas “mecanismos laríngeos”: M0, M1, M2 e M4. Os quatro mecanismos podem ser produzidos por homens e mulheres e abarcam toda extensão vocal. Se, por um lado, essa nomenclatura tem sido amplamente divulgada na literatura, observa-se que sua aceitação não é unívoca e ainda há discussões a respeito de temas como, por exemplo, a existência de padrões mistos de registo (Herbst, 2020, 2021; Titze, 2014).

Os mecanismos 1 e 2 correspondem às regiões de frequência mais recorrentemente utilizadas na voz falada e cantada. Termos geralmente associados ao M1 são “voz de peito”, “voz modal” ou “mecanismo pesado”; enquanto para M2 estão “registro de cabeça”, “falsete”, “mecanismo leve”, entre outros. O mecanismo 0 se relaciona com a região mais grave da extensão vocal e é associado a termos como

“fry”, “voz basal” ou “voz pulsátil”. O mecanismo 3 corresponde a região mais aguda da extensão vocal. “*Whistle*”, “registro de assobio”, “registro de apito ou flauta” são termos associados a este mecanismo. Ressalta-se que há zonas de sobreposição dentre os mecanismos, isto é, existem notas que podem ser emitidas tanto em um mecanismo, quanto em outro (Corusse, 2022).

A última questão, em que os professores de canto deveriam escrever por extenso todas as características dos vocalises que são aplicados de maneira recorrente em suas aulas de canto, 16 dos participantes (28,07%) mencionaram a “Vibração de Lábio”, “Vibração de Língua” e Vibrantes”. Dentre as funções dos vibrantes citadas no relato dos professores, foram:

S1 (língua e lábio): “Permite aquecer os articuladores da voz, perceber a extensão do aluno, quebras e trocas de registro, adquire flexibilidade e melhora a coordenação da respiração”. S2 (lábios): “Massagem nas pregas vocais, tirar tensão excessiva, aumentar ressonância. S8 (lábios): “Aquecimento vocal; melhorar função de vibração das pregas vocais, treinar facilmente transição de registros”. S11 (vibração não especificada): “Para aquecimento das pregas vocais e verificar tensões que podemos eliminar”. S16 (lábios): “Aquecimento corporal-vocal”. S23 (lábio e língua): “Para aquecimento, aliviar tensão, massagear e flexibilizar”. S30 (lábio e língua): “Aquecimento dos TA’s, limpar possíveis obstruções da prega vocal (pigarro)”. S37 (língua): “Aquecer e limpar, aprimorar apoio e projeção”. S38 (lábio): não respondeu função. S39 (vibrantes): “Essencial para promover flexibilidade muscular da prega vocal”. S46 (lábio e língua): “Um bom aquecimento, otimiza vibração de pregas vocais, melhora interação fonte-filtro através de inércia reativa”. S47 (língua): “Relaxamento e aquecimento muscular”. S50 (lábio e língua): “Aquecer diretamente a musculatura da laringe e céu da boca, também facilita a flexibilidade da prega vocal”. S51 (lábio e língua, ou “raspberries”): “Aquecimento ou quando quero melhorar a relação de pressão subglótica *versus* resistência glótica”. S52 (lábio e língua): “flexibilidade”. S53 (língua): “Controle do fluxo de ar”.

As respostas mais comuns entre os voluntários professores de canto, para explicar o objetivo da aplicação dos vibrantes, foram as funções de aquecer, aliviar tensões, massagear, limpar, todas essas funções foram relacionadas tanto com o trato vocal, como a prega vocal.

De acordo com Ponfret (2012), os vocalises de vibração de lábio ou língua são

seus favoritos e demandam do cantor usar uma pressão respiratória mais precisa, pois os lábios ou língua param de vibrar quando quando a pressão respiratória muda. Então, eles ativam os músculos da respiração e da coordenação da respiração com a afinação, especialmente importante para os cantores menos desenvolvidos e “enérgicos”. De acordo com a professora, eles requerem certo nível de relaxamento da língua ou lábio para que estas áreas se movam livremente e para cantores jovens, ou para aqueles que têm muita tensão, somente uma nota para vibrar a língua é uma boa possibilidade.

Peckham (2017) sugere o exercício de vibração de lábio no início da prática de vocalises, com o objetivo de começar a emissão vocal com fluxo de ar contínuo e a mandíbula relaxada. A instrução da professora é que o aluno imite o som de um motor de barco, assoprando o ar sobre os lábios e deixando os lábios vibrarem livremente, sem altura definida e com a mandíbula solta, como se não houvesse controle sobre os músculos da boca e língua. Quando a vibração ficar constante, a autora indica adicionar uma nota e deslizar livremente ao longo da região média de sua voz, usando um padrão descendente.

Nesta última questão, 10 dos voluntários (17,54%) mencionaram o *Bocca Chiusa* ou *Humming* como um vocalise que é aplicado corriqueiramente em sua aula de canto. A seguir, vamos discutir e analisar as funções descritas pelos professores de canto para este exercício em específico. No discurso do S1: “trabalhar o volume, intensidade no canto”. S14: “Expansão do trato vocal, diminuir tensões de base de língua, sensibilização de ressonância”. S19: “Colocação vocal”. S23: “Trabalhar ressonância”. S29: “Vibrar o som na máscara para tirar a voz apertada da região do pescoço”. S30: “Sensibilizar as cavidades de ressonância, ainda aquecendo a prega vocal”. S33: “Percepção da região da máscara e nasalidade”. S36: “Aquecer a voz, aumentar a consciência corporal da vibração vocal na caixa de ressonância superior”. S40: “Melhorar a transição entre os registros vocais e diminuir as quebras”.

Funções relacionadas a ressonância vocal foram supracitadas pelos voluntários ao descrever o *humming/bocca chiusa*, mesmo que de maneira informal ou metafórica, com expressões como: “vibrar o som na máscara”, “aumentar consciência da vibração vocal” e “colocação vocal”. Mesmo o relato de aprimoramento da intensidade do som com o *humming*, feita pelo S1, tem relação com a ressonância pois um exercício que desenvolve a percepção e a qualidade da ressonância,

consequentemente também desenvolve volume e potência de voz.

Para Miller (2019), o prolongamento do /m/, como na *bocca chiusa*, é uma boa técnica para realizar um equilíbrio favorável de ressonância. O autor explica que, há muito tempo, é reconhecido pelos cantores o valor de preceder uma vogal com alguma consoante específica que melhore o timbre subsequente. Até mesmo aquelas consoantes que requerem uma ação combinada com língua, lábios e véu palatino podem auxiliar a vogal subsequente (Miller, 2019).

O autor, em consonância com as respostas dessa pesquisa, defende que as quatro consoantes nasais, /m/, /n/, /ŋ/ e /ɲ/, são úteis para melhorar o equilíbrio de ressonância nas vogais subsequentes. Em todas as quatro cavidades nasais, o palato mole assume uma postura que determina o grau de acoplamento entre boca, faringe e cavidades nasais. Elas se diferem em qualidade vocal, como resultado do grau em que a cavidade oral é excluída como câmara de ressonância. Para o autor (2019), na produção do /m/, o comprimento total da cavidade bucal é usado como uma câmara de ressonância. Tensões da língua e do véu palatino frequentemente são eliminadas por vocalises que usam /m/. A nasalidade do /m/ não deve continuar na vogal. O cantor nunca deveria ser orientado a continuar cantando em *bocca chiusa*.

Peckham (2017) cita o *bocca chiusa* como o exercício ideal para o início da prática de vocalises, pois a sensação de vibração nos lábios, boca e nariz ajuda a garantir uma colocação natural e correta do som. De acordo com a autora, o objetivo do *bocca chiusa* é ajudar o cantor a iniciar a emissão aumentando a sensação de ressonância frontal. A autora instrui os alunos a fazer o exercício inspirando sem tensão e mantendo os lábios levemente fechados, sendo que as beiradas internas dos lábios devem tremer com as vibrações e estas devem ser sentidas na face.

Para Miller (2019), quando os cantores falham em experimentar suficiente sensação frontal, o /n/ pode ser uma saída melhor para sua realização do que o /m/. Algumas vezes, a posição parada dos lábios em /m/ causa problemas para cantores quando abrem a boca para o som da próxima vogal, particularmente se estiverem acostumados a abrir excessivamente a mandíbula para a maioria das sílabas. O fonema /n/ é produzido com a boca já aberta e os lábios levemente separados. Para cantores que sentem que o som “vai para trás” saindo de uma posição ressonante quando procedem do /m/ para uma vogal aberta, o /n/ pode ser muitas vezes benéfico como substituto do /m/. Observamos que muitos professores da pesquisa relataram o

uso da consoante /n/ para finalidades semelhantes, como por exemplo o S21, que utiliza o “Mi-Nê-Mi-Nê-Mi” para projeção.

Na opinião de Bezzi (1984), as consoantes nasais /m/ e /n/ não devem ser usadas em vocalises, porque elas recuam e anasalam a voz do cantor. Em discordância, Behlau et. al. (1999) afirma que o uso de consoantes nasais não tem o objetivo de criar nasalidade na voz, e sim diminuir a ressonância baixa e juntar a ressonância nasal com a oral. Sobre esta temática, Behlau et. al. (1999) ainda descreve que os sons nasais auxiliam a deslocar o foco de ressonância, de inferior para superior, reduzindo assim a tensão da laringe e da faringe, funcionando como um “trampolim de projeção de voz” no ambiente, quando emitido com vogais.

Em máximas de Giovanni Batista Lamperti, coletadas e explicadas por seu pupilo William Earl Brown (2022), o início de consoantes vibrantes (/m/, /n/, /l/, /b/, /d/, etc.) leva a um início espontâneo de vogais, e ao completo controle da garganta. Em consonância com Lamperti, alguns dos sujeitos da pesquisa também utilizam a vogal /m/ para funções que se assemelham ao controle a garganta”. O sujeito 35 utiliza o vocalise “momo mimi momo mimi mo” (dó, dó, mi, mi, sol, sol) com a função de melhorar a articulação; o sujeito 42 utiliza o vocalise “mámê mimômû” (dó, ré, mi, ré, dó) para aprimorar ressonância orofaríngea e projeção das vogais orais.

Para Lamperti (2022), o uso de consoantes mudas (/s/, /t/, /f/, /p/, /c/, etc.) leva ao funcionamento das partes que produzem esses sons e ao controle do diafragma (respiração). Para eliminar a nasalidade, Lamperti defende o uso da consoante /m/, misturada com /b/, como se estivesse gripado. A qualidade gutural do /b/ desaparece quando combinada com /m/. Assim ele passa a vibrar mais nos lábios. Para o professor de canto, pensar /d/ quando estiver pronunciando /n/ é uma ferramenta útil para a nasalidade desaparecer, também em simulação de um resfriado. A dureza do /d/ se derrete se combinada com /n/. O som, então, parece vir da ponta da língua. A sensação de espremido de /ng/ é menor de combinada com /ig/, também como se estivesse resfriado. O /ig/ deixa de ser desagradável se suavizado por /ing/. O som, então, parece começar na cabeça. Para o autor, faz-se necessário usar estas “curas” homeopaticamente, ou elas farão mais mal do que bem.

Quando o sujeito S27 descreve o conteúdo de seus vocalises em sala de aula, ele cita o vocalise com a consoante f, “Fu fu fu”, numa progressão de notas “1-2 1-2 1”, como por exemplo “do-ré do-ré dó”. A aplicação deste vocalise seria com a

indicação de manter os lábios projetados (“biquinho”). Este vocalise, de acordo com o relato do S27, teria a função de “trabalhar o mecanismo 2 (“registro de cabeça”) com maior fluxo de ar e espaço do trato vocal para não causar aperto nessa região.” Miller (2019) ressalta que o uso das consoantes /s/ e /f/ aumentam consciência do controle abdominal no gerenciamento respiratório.

Dos 57 professores de canto voluntários, 8 (14,03%) descreveram a utilização de consoantes fricativas sonoras nos vocalises de suas aulas de canto. Esta porcentagem considerou somente os sujeitos que relataram o uso da consoante fricativa sonora sozinha, sem vogais as acompanhando. O S4 utiliza as consoantes “v” e “z” para “melhorar a adução das pregas vocais (no caso de voz soprosa, por exemplo)”. O S5 utiliza o “z” para “adução de pregas vocais, interrompendo parcialmente o fluxo de ar”. O S14 utiliza o som em “z” para “equilibrar registros, estimular passagem, melhorar adução de prega vocal e controlar o fluxo de ar”. O S18 tem como objetivo o uso do “z” a melhora da “interação fonte-filtro”. O S25 relata usar o “z” para “melhorar coordenação entre fluxo e fonação e coaptação glótica”. O S35 descreve a função do exercício com “z” desta maneira “melhorar a adução de pregas vocais”. O S46 usa o “z” para “otimizar a vibração de pregas vocais, melhorar interação fonte e filtro, através de inércia relativa”. O S54 aplica a fricativa “j” com o objetivo de “ajudar o aluno a equilibrar as musculaturas, o fechamento da prega vocal e a projeção vocal”.

Este exercício, em que se aplica consoantes fricativas sonoras sozinhas, teve um relato quase unânime quanto ao seu objetivo, exceto por um dos sujeitos. Sete dos oito sujeitos que citaram o uso deste vocalise utilizando o termo “adução de pregas vocais” ou sinônimos do termo (“fechamento das pregas vocais” ou “coaptação glótica”). O sujeito 18 citou a melhora da “interação fonte-filtro” e não se referiu a esta função de adução, embora a melhora da interação fonte-filtro seja uma consequência direta da melhora da adução da pregas vocais.

Há muitas evidências científicas sobre os efeitos positivos de exercícios com a consoante /z/. Uma análise de caso realizada por Cielo et al. (2005) analisou os efeitos na técnica fonoterapêutica do fricativo sonoro /z/. Foram realizadas séries de 15 repetições (aproximadamente três minutos) com um minuto de repouso entre elas. Após avaliação eletroglotográfica, perceptivo-auditiva e autoavaliação vocal, constatou-se redução do ruído glótico, melhora da relação harmônico-ruído,

diminuição do quociente de contato entre as pregas vocais, melhora do tipo de voz e da ressonância e sensação subjetiva de voz mais clara e limpa.

Pesquisa realizada por D'Ávila et al. (2010), esta com o objetivo de identificar as modificações vocais que ocorrem após a emissão do som fricativo sonoro /z/ após duas séries de 15 repetições com um minuto de repouso vocal absoluto entre elas. Como resultado, constatou-se melhoras significativas quanto à autoavaliação vocal e à espectrografia. Houve maior definição de harmônicos e de formantes, diminuição do ruído e maior regularidade do traçado. Quanto a voz na avaliação perceptivo-auditiva, evidenciou-se alguma relação entre filtro, fonte e sensações vocais subjetivas, embora não tenham sido verificadas mudanças nas medidas acústicas de fonte glótica e eletroglotografia.

Vocalises com as sílabas “Brinbreibrinbreibrin” e “brim brim” foram citados por dois sujeitos deste estudos. Analisamos as funções descritas e localizamos dois elementos em comum como o objetivo de trabalhar ponto de articulação bilabial e trabalhar a ressonância. Uma pesquisa realizada por Laukkanen et al. (1996) investigou os efeitos fisiológicos e acústicos dos exercícios vocais com a consoante bilabial fricativa /β:/. Esse estudo comparou a fonação vocálica na sílaba /a:p/ durante a produção do exercício com a consoante /β:/ e fonação vocálica antes e imediatamente depois do exercício com /β:/. Os métodos foram dois canais de eletroglotografia, eletromiografia usando eletrodos de superfície e filtração inversa do sinal acústico. Na produção do /β:/, em comparação com a fonação da vogal, a posição vertical da laringe esteve mais alta, a atividade muscular da laringe foi mais baixa e o declive do espectro da fonte glótica mais íngreme. Na fonação da vogal, depois do exercício com /β:/, a atividade muscular foi menor na maioria dos casos, apesar da fonte glótica permanecer sem mudanças. Os resultados indicam economia vocal.

Foi narrado pelo sujeito 19 um vocalise específico para trabalhar musicalidade. Percebe-se, mais nitidamente neste caso, que o que caracteriza o objetivo deste exercício é o modo de aplicação, e não os fonemas aplicados. O exercício foi descrito como “eco reverso”. O professor canta um intervalo e pede para o aluno cantar o intervalo invertido com mesmas notas, ele descreve que o exercício tem como objetivo “treinar improvisos e escalas”.

Foi encontrada uma função em comum para vocalises que utilizam todas as vogais na mesma frase musical do exercício, esta função é: trabalhar a homogeneidade vocal entre as vogais.

O sujeito 54 mencionou o vocalise “Rau-rau-rau-rau-rau” utilizado para fazer com que o aluno “tire a voz da garganta”, concentrando a voz no palato, dentes e zigomático. O sujeito 46 descreve o mesmo som consonantal e, para este sujeito, o vocalise tem a função de trazer uma fonação mais suave, evitando golpes de glote e aumentando o controle de adução da voz. Encontra-se com frequência esta correlação entre fonação fluida e vocalizações com /rr/ na literatura. “Fonação fluida” é uma técnica de facilitação frequentemente utilizada .em terapia vocal para reabilitar a “fonação pressionada”, em que as pregas vocais pressionam-se firmemente, limitando o fluxo de ar. A “fonação fluida” ajuda a produzir uma produção de voz eficiente, pois o amplo fluxo de ar é usado para as pregas vocais oscilação. É importante usar um /hw/ alongado e suave para conectar o fluxo de ar e promover a produção de som eficiente (Titze, 2015; McCullough et al., 2012).

Miller (2019) também discute as funções de vocalizar esse som consonantal. Ele defende que várias consoantes já foram identificadas como úteis para produzir um acoplamento desejável de ressonadores e para auxiliar em um início coordenado: a fricativa glotal /h/ e a oclusiva glotal /ʔ/ ajudam a determinar a natureza da aproximação das pregas vocais.

Araújo (2013) também utiliza o fonema /rr/ com a função de deixar a voz mais leve (em registro modal médio) e aumentar a projeção da voz do aluno sem pressão subglótica extra. O autor aplica as palavras: “Arrá”, “Rei” e “Rôu”. Ele aconselha seus alunos a utilizarem o som da “meia-cobertura” neste vocalise. Peckham (2017) também sugere vocalises com /rr/ e a vogal /u/ para diminuir tensão, começando em tom de fala, suavemente, imaginando que o som saia para fora do seu corpo. A autora aconselha subir o tom, sucessivamente, até um ponto agudo e confortável e descer novamente, sempre com uma qualidade vocal constante e verificando se não há tensão na mandíbula e no pescoço.

Muitos dos sujeitos da pesquisa relataram o uso de uma das vogais (brasileiras e estrangeiras) com uma função específica relacionada a esta própria vogal. Cabe salientar, para Araújo (2013), a importância das vogais nos ajustes das ressonâncias e que algumas escolas de canto são totalmente baseadas em modificações vocálicas

para o ajuste final do timbre. O eixo tridimensional criado por Zuinglio Faustini nos faz compreender melhor a influência da vogal em um timbre específico (Araújo, 2013).

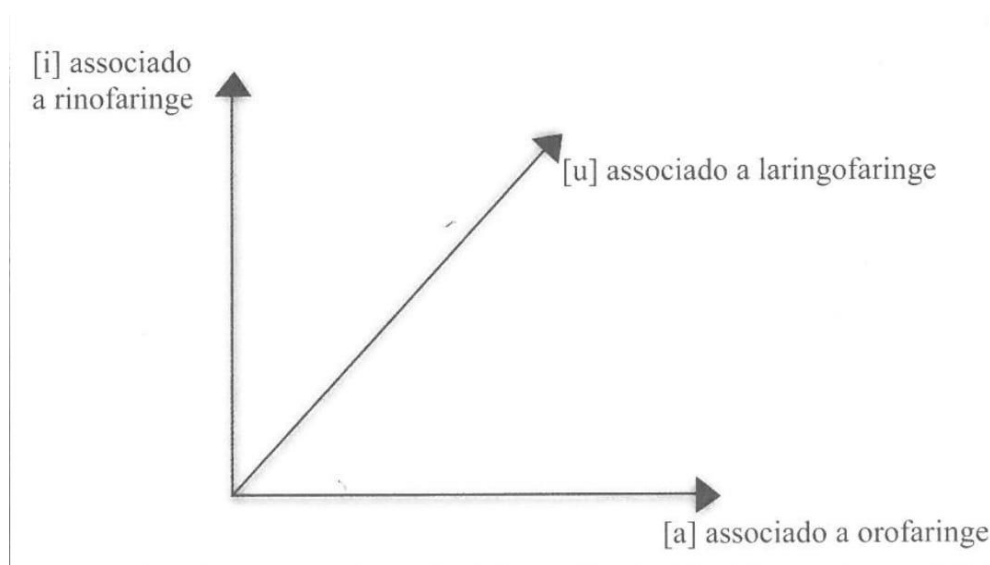


Figura 4. Eixos de ressonância faríngeas associados a vogais tímbricas

De acordo com Araújo (2013), o professor pode avaliar a voz de um aluno encontrando-a em algum local nestes três eixos a combinação vocálica. Para o autor, o professor de canto deve otimizar o timbre do aluno utilizando vocalises com as vogais que ressaltariam as qualidades tímbricas que estão em falta neste mesmo, como por exemplo, uma voz que soa “entubada” e “recuada” se beneficia mais das vogais /a/ e /i/, e menos de /u/ e para vozes mais “estridentes” e “abertas” é preferível praticar vocalises mais com /u/ e menos com /i/ e /a/.

O professor sugere vogais para conduzir a voz a uma qualidade vocal específica, como por exemplo: /a/, /æ/ associado a desenvolver uma voz de peito com ressonância alta, som muito brilhante. Usar vocalise: "wenhawenha". Vogais /i/, /u/, /ã/ associadas à uma voz mais redonda e leve, permitindo o que o autor chama de "manobra de cobertura" o que, segundo sua técnica, seria aumentar o espaço orofaríngeo, elevar levemente o dorso da língua e baixar levemente a laringe. Usar o vocalise "winhawinha". Vogais /o/, /e/, /ɐ/ associadas com a meia-cobertura masculina. Vogal /ɐ/ associada com a meia cobertura feminina. Usar o vocalise "a-hã". O ditongo /ia/ com som estridente (língua estirada para fora) associada a uma voz aguda, de

som metálico, para que a natural metalização da vogal “i” carregue isto a vogal “a”; neste o professor aconselha o aluno a lembrar do som de *heavy metal* durante o vocalise. O ditongo /uæ/ associada a uma voz aguda de som metálico. Vocal *fry* + /a/ associado ao registro basal. Consciente desta relação entre fonemas e registros vocais, o aluno pode tentar aplicar essas vogais no intento de modificar seus registros vocais e sonoridades resultantes, tornando-os mais fáceis (Araújo, 2013).

Compreendemos que esta relação não acontece sempre, isto é, nem sempre a vogal representa a função central daquele exercício. Por vezes, a linha melódica, a velocidade, o modo de fonação ou registro vocal pode representar melhor o objetivo do exercício do que seus fonemas, como observado, por exemplo, na resposta do S23: “Ô-U, tônica e oitava” com a função de “conscientizar o aluno da voz de peito e cabeça”. Neste caso, é evidente para um professor de canto que a função de conscientizar simultaneamente o aluno sobre a voz de peito e cabeça provém muito mais do grande salto melódico entre tônica e oitava, do que do uso das vogais “ô” e “u”, embora haja probabilidade do seu uso ser premeditado, pois estas facilitariam o trânsito do som entre os registros vocais, por serem vogais posteriores. Nos manuais de canto de Goulart e Cooper (2000), é citado que vocalises que contrastam ressonância de peito e cabeça são sempre frases com grande extensão, exatamente como o S23 explicou.

Dos sujeitos que citaram vocalises com a vogal “a”, dentre as funções citadas por estes sujeitos estão: conhecer a voz do aluno; diminuir tensões; trabalhar registro de peito; ouvir a voz do aluno; desenvolver conexão entre apoio, pressão do ar e proximidade dos graus em ressonância; descobrir, treinar e estabilizar registro m2; Algumas das funções citadas não têm nenhuma relação com a vogal a, outras possuem relação direta, mas não quer dizer que este objetivo não possa ser desenvolvido com outra vogal.

Sujeitos da pesquisa que descreveram vocalises com a vogal “e”, foram citados os seguintes objetivos: aumentar o alcance agudo sem provocar um super fluxo e pressão subglótica. Dos sujeitos que citaram vocalizes com a vogal “é”, o objetivo citado foi: encontrar o *mix*. Sujeitos que mencionaram vocalizes com a vogal “i” predominantemente sozinha, foram descritas as funções: busca de ressonância de foco frontal; ouvir a voz do aluno, trazer o brilho e a fluidez da vogal i posicionando em ressonância; percepção da região da máscara; trazer a altura da colocação e o brilho

que a vogal “i” traz; metalização do som, trabalhar registro de cabeça ou m2; brilho da voz; harmônicos agudos. Abbott et al. (2012) demonstraram que os exercícios de ressonância vocal podem ajudar a atenuar a inflamação aguda das pregas vocais mais do que a fala espontânea, ao final de uma forte carga vocal. Exercícios de ressonância vocal também são úteis para guiar o cantor a sentir vibrações simpáticas na “máscara” como forma de avaliar a produção vocal ideal.

Dos sujeitos do estudo que citaram vocalises com a vogal “o” predominantemente sozinha, observamos as funções: para que a laringe baixe quando está muito alta; fazer m1 sem tensão; trabalhar o ataque de notas agudas, trabalhar espaço; alongar a borda densa e o *belting*; expandir o trato vocal; trabalhar a voz potente e brilhante; aprimorar ressonância da voz; trabalhar ressonância mais oral e melhorar espaço no trato vocal, tirando tensão; conseguir laringe mais baixa, pelo alongamento dos supra hióideos, o que possibilita uma estabilidade na laringe ao longo da extensão; treinar ataque, extensão vocal.

Voluntários da pesquisa que citaram vocalises com a vogal “ó” predominantemente sozinha, identificamos as funções: imitação; trazer altura da colocação ajuda na emissão sonora.

Sujeitos que mencionaram vocalises com a vogal “u”, observamos tais objetivos: descobrir e exacerbar mecanismo 2; manter o mesmo conforto da voz da peito na voz de cabeça; facilitar acesso a voz de cabeça; facilitar transição entre registros; trabalhar a fonação fluida ao longo da extensão; alongar a extensão; busca de espaço interno; explorar regiões do filtro; trabalhar voz de cabeça para equilibrar registros; voz de cabeça e leveza; trabalhar o mecanismo 2 com maior fluxo de ar e espaço do trato vocal; flexibilizar o registro m2; sensibilizar e ampliar os espaços posteriores, aprimorar ressonância da voz; retirar tensão das estruturas internas da laringe e da boca; passagem da voz, controle e precisão em saltos; encaixar ressonância em posição mais alta de projeção; adução das pregas vocais e voz de cabeça; trabalhar fonação mais fluida; permitir que a voz transite entre registros; aquecer agudos em mecanismo 2. É nítido que o aprimoramento de agudos e voz de cabeça foi diretamente relacionado ao uso da vogal u.

Alguns sujeitos relacionaram diretamente em seus relatos o uso das vogais com sua função, como o sujeito 50: *“Vogais abertas para que o aluno alongue os músculos do rosto, como céu da boca (palato mole) e língua”*. Como também o sujeito

56: *“A vogal ‘a’ sendo a mais aberta favorece uma voz mais de peito, enquanto o ‘i’ favorece mais a de cabeça. A vogal ‘e’ é justamente a ponte entre ambos.”* O sujeito 41 mencionou sobre a vogal “i”: “O brilho que a vogal ‘i’ traz.” Outros sujeitos não especificaram seus vocalises mais recorrentes em suas aulas de canto, argumentando que os vocalises são criados de forma contextual, dentro da estética que o aluno busca ou necessita. “Com base nos comportamentos que o aluno tem, eu proponho comportamentos musculares/fonoarticulatórios que ele(a) precisa, para exercer a função vocal da melhor maneira possível.” diz o sujeito 15. A fala do sujeito 31 argumenta de maneira semelhante, quando diz: “Não costumo fazer vocalises prontos, eu crio os vocalises na aula a depender da especificidade de cada caso”.

Como afirma Ponfret (2012) em seu estudo sobre vocalises, dois de seus conselhos de aplicação deste exercício são achar os melhores vocalises para cada estudante diagnóstico e ser específico. Esta afirmação é consonante com as respostas dos professores que defendera criar vocalises específicos para o aluno. A autora aconselha os professores a sempre orientar aos alunos quais vocalises eles deveriam praticar com mais frequência, o quão grave e agudo eles podem chegar neste exercício, encontrando o nível de concentração e tolerância de cada estudante com as repetições, variações e exercícios. Para que haja o diagnóstico do tempo de aplicação, tessitura a ser percorrida e todos os outros elementos importantes, os vocalises são ótimas ferramentas.

Peckham (2017), em consonância com o raciocínio destes professores, defende que o professor de canto deve compor seus próprios exercícios ou adaptar vocalises prontos às suas necessidades. De acordo com a autora, é importante que o professor tenha um objetivo para o estudo da técnica de cada aluno e um propósito para cada exercício vocal.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os professores de canto participantes da pesquisa consideram o termo vocalise como um exercício de canto com variadas finalidades. Apesar de, em sua origem, sua definição ser caracterizada como uma vocalização composta exclusivamente por vogais, nossa amostra demonstra uma mudança no entendimento do significado dessa palavra, pois estes compreendem o vocalise como um exercício composto também por consoantes.

A função deste exercício pode variar conforme os fonemas que o compõem, conforme sua velocidade, extensão, intensidade, instruções do professor de canto sobre o modo de emissão e diversos outros fatores. As principais funções do vocalise foram identificadas como: técnicas vocais, musicalidade e desenvolver a voz cantada de modo geral.

A análise dos discursos dos sujeitos revelou uma relação direta entre a vogal que constitui o vocalise e a finalidade da aplicação deste último. Vocalises com a vogal “a” foram bastante aplicados para trabalhar registro de peito, a vogal “i” foi usada para induzir a metalização do som da voz, a vogal “o” para baixar laringe, vogal “ó” para uma colocação de voz mais alta e a vogal “u” para facilitar a transição entre registros.

Também foram encontradas funções em comum para a utilização de vocalises com a mesma consoante, como por exemplo: “m” para melhorar a ressonância e potência, “n” com o intuito de trazer brilho ao timbre, “h” com a intenção de diminuir tensões, “z” para que aumente a adução de pregas vocais, “b” com a finalidade de ampliar a ressonância oral e diminuir hiponasalidade.

A causalidade entre todas as propriedades do vocalise e sua função não é absoluta e irrefutável. A pesquisa se propôs a encontrar padrões na aplicação do vocalise entre os professores e, de fato, encontrou muitos; entretanto, quando se trata de corpos humanos e arte, entendemos que a maneira mais sábia de utilizar técnicas e exercícios não é seguir protocolos iguais com todos os alunos e, sim, modificar as técnicas que conhecemos com base no contexto de cada pessoa.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbot KV, Li NYK, Bransky RC. Vocal Exercise May Attenuate Acute Vocal Fold Inflammation. *Journal of Voice*. 2012; 26: p. 814.

Alison Behrman and John Haskell. *Exercises for Voice Therapy*. San Diego: Plural Publishing; 2008; p. 104-107.

Araújo M. *Belting Contemporâneo: aspectos técnico vocais para teatro musical e música pop*. Brasília: Musimed, 2013.

Azevedo LL, Passaglio KT, Rossetti MB, Silvia CB, Oliveira BFO, Costa RC. Avaliação da Performace Vocal antes e após a vibração sonorizada de língua. *Rev Soc Bras Fonoaudiol*. 2010; 15(3): 343-8.

Babaya. *A voz e o instrumento: apostila* 2007. Belo Horizonte: Babaya Escola de Canto, 2007.

Bardin L. *L'Analyse de Contenu*. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Presses Universitaires de France, 1977.

Behlau MH. *Reabilitação Vocal*. São Paulo: Centro de Estudos da Voz, 1999.

Bezzi, MH. *A técnica vocal*. Dissertação apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre. Rio de Janeiro, 1984.

Brown EB. *Sabedoria Vocal: Máximas de Giovanni Battista Lamperti*. Tradução: Homero Antonio Strini Velho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; 2022.

Bueno R. *Pedagogia da Música*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical. Vol. 2. Ltda. 2012. ISBN: 978-85-86981-78-4.

Camargo ZA. Análise da qualidade vocal de um grupo de indivíduos disfônicos: uma abordagem interpretativa e integrada de dados de natureza acústica, perceptiva e eletroglotográfica. [Tese] São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Cardoso NSV, Lucena JS, Lira ZS, Vasconcelos SJ, Lopes LW, Gomes AOC. Os tubos flexíveis de silicone imersos em água combinados com Vocalise melhoram o efeito imediato da voz? *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*. 2021; 64(12): 12-34.

Chaves PC. O Vocalize no Repertório Artístico Brasileiro: Aspectos históricos, catálogos de obras, estudo analítico da obra Valsa vocalise de Francisco Mignone. Belo Horizonte. Dissertação de mestrado [programa de pós-graduação em Música] – Universidade Federal de Minas Gerais. 2012.

Cielo C A, D'ávila H, Siqueira MA. Efeitos da técnica fonoterapêutica do fricativo sonoro /Z/ na voz: análise de um caso. *Soc Bras Fonoaudiol*. 2005; 10(4), 232-235.

Cielo CA, Lima JPM, Christmann MK, Brum R. Exercícios de Trato Vocal Semiocluido: Revisão de Literatura. *Rev. CEFAC*. 2013; 15(6), 1679-1989.

Costa E. Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos. São Paulo: Editora Lovise, 2001.

Cordeiro GF, Montagnoli AN, Nemr NK, Menezes MHM, Tsuji DH, Comparative Analyses of the closed quotient for lip and tongue trills in relation to the sustained vowel /ε/. *Journal of Voice*, 2010. In press.

Corusse MV. Concepções e estratégias para o manejo dos registros vocais e de suas transições em quatro métodos franqueados de ensino de canto. São Paulo. Dissertação de mestrado [programa de pós-graduação em Pedagogia Vocal]. Faculdade Santa Marcelina. 2022.

David J, Howe M, Sloboda J. Environment Factors in the development of musical performance skill over the life span. Oxford: Oxford University Press. p.187-206.

D'ávila, Cielo CA, Siqueira MA. Som fricativo sonoro /Z/: Modificações vocais. Rev. CEFAC. 2010; 12 (6): 915-924.

Dinville C. A técnica da voz cantada: tradução e prefácio da edição brasileira Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

Donahue EN, LeBorgne WD, Brehm SB, Weinrich BD. Reported Vocal Habits of first-year Undergraduated Musical Theatre Majors in a Pre-Professional Training Program: A Ten-year Retrospective Study. Journal of Voice. 2012; 26 (1).

Doscher B. The functional unity of singing voice. 2. Ed. EUA: Scarecrow Press, 1994.

Gaborim Moreira, A. L. I., Egg, M. Cantando na escola, caminhos e possibilidades para a educação vocal. Revista NUPEART. 2018; (19): 54-56.

Gambini R; Sonhos na Escola. In: Scoz B, organizador. (Por) uma educação com alma: a objetividade e a subjetividade nos processos de ensino/aprendizagem. Petrópolis: Vozes; 2000. P. 103-60.

Garcia M. A complete treatise on the art of singing. Parte II. Edições de 1847 e 1872 reunidas e traduzidas por Donald V. Pasche. New York: Da Capo Press, 1972.

Gaskill CS, Erickson ML. The effect of a voiced lip trill on estimated glottal closed quotient. Journal of Voice. 2008; 22(6): 634-43.

Gava Junior, W. Ferreira, L. P., Andrada e Silva, M. A. Suporte e voz cantada: Perspectiva de professores de canto e fonoaudiólogos. Revista CEFAC. 2010; 12(4): 551-562.

Goulart D, Cooper M. Por todo canto. 2. ed. São Paulo: Vitta Books & Music; 2019.

Guzman M, Laukkanen AM, Krupa P. Vocal Tract and Glottal Function During and After Vocal Exercising with Resonance Tube and Straw. *Journal of Voice*. 2013; 27(4): 523.

Guzman M, Ângulo M, Muñoz D, Mayerhoff R. Effect on long-term average spectrum of pop singers' vocal warm-up with vocal function exercises. *International Journal of Speech-Language Pathology*. 2013; 15(2): 127-135.

Herbst C. Registers – The snake Pit of Voice Pedagogy. Part 1: proprioception, perception and laryngeal mechanisms. *Journal of Singing*, 2020. 77(2): 175-190.

Herbst C. Registers – The snake Pit of Voice Pedagogy. Part 2: proprioception, perception and laryngeal mechanisms. *Journal of Singing*, 2021. 77(3): 345-358.

Holanda Ferreira A. Mini Aurélio: O dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Maralto. 8ª edição revista, atualizada e ampliada. 2020.

Hoch M, Sandage MJ. Exercises Science Principles and the Vocal warm-up: Implications for Singing Voice Pedagogy. *Journal of Voice*. 2017; 32(1):79-84.

Hochman B, Nahas FX, Oliveira Filho RS, Ferreira LM. Desenhos de Pesquisa. *Acta Cir Bras* [serial online]. 2005; 20(2): 2-9.

Honing H, ten Cate C, Peretz I, Trehub SE. Without it no music: cognition, biology and evolution of musicality. *Phil. Trans. R. Soc. B*. 2015. 370; 20140088.

Laukkanen AM, Lindholm P, Vilkman Erkki, Haataja K, Alku P. A Physiological and Acoustic Study on Voiced Bilabial Fricative /β:/ as a Vocal Exercise. *Journal of Voice*. 1996; 10(1): 67-77.

Louzada P. As bases da educação vocal. Rio de Janeiro: O livro médico, 1982.

Mafioletti LA. Musicalidade, mitos e educação. In: X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música Musicalidad Humana: debates actuales em evolución, desarrollo y cognición. Universidad Abierta Interamericana. Ciudad Autonoma de Buenos Aires 21, 22 23 de julio. 17 fls.1 CD ROOM. ISBN 978-978-27082-0-7.

Mancini G. Practical reflections on the figurative art of singing. Trad.: Buzzi P. (Ed. Original 1777). Boston: Franklin Classics Trade Press, 2018.

Mariz J. Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. São Paulo, 2013. Tese [Doutorado em Música]. UNESP, São Paulo, 2013.

Menezes MHM, Ubrig-Zancanella MTC, Cunha MGB, Cordeiro GF, Nemr K., Tsuj DH. The relationship between tongue thrill performance duration and vocal changes in disphonic women. Journal of Voice. 2011; 25(4): 167-75.

Miller R. A Estrutura do Canto: Sistema e Arte na Técnica Vocal. Tradução: Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações Editora; 1ª edição, 2019.

Minayo MCS. O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde. 14 ed. São Paulo: Hucitec; 2014.

McCullough GH, Zrick RI, Balou S. Treatment of Laryngeal Hyperfunction with flow phonation: A Pilot Study. Journal of Laryngology and Voice. 2012; 2(2): 64.

Ortega PS, Ramírez, DG. Canto. Habana: Pueblo y educación, 1982.

Pacheco AJV. Mudanças na prática vocal as escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. [dissertação] Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2004.

Pacheco C, Baê T. Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

Paparotti C, Leal V. Cantonário: Guia Prático para o Canto. Brasília: Editora Musimed. 2º Edição, ampliada, 2014.

Peckham A. Berklee e Canto Popular: Elementos da Técnica Vocal. Tradução: Joana Mariz e Peter Dietrich. São Paulo: Passarim Editora, 2017.

Peretz I. The nature of music from a biological perspective. Cognition. May 2006; , 100(1): 1-32.

Piccolo AN. O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino. IN: Anais do XV Congresso da ANPPOM, 2005.

Pinho SMR. Configuração do Trato Vocal nas Vogais Orais do Português. Tese de dissertação para obtenção de título de mestrado, Escola Paulista de Medicina, 1986.

Ponfret B, Swanson C. Vocalising Vocalises. Journal of Singing. 2012; 69 (1):61-66.

Rabelo AM. Os vocalises na preparação da técnica vocal: um estudo dos principais exercícios utilizados no curso Técnico em Canto do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández. Montes Claros. Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em música]. - Universidade Estadual de Montes Claros. 2009.

Rocha JT. Vocalises para iniciação ao canto: utilização do aparelho vocal como instrumento de performance musical. Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação de licenciatura em música]. Maceió - Universidade Federal de Alagoas - UFAL.2020.

Ragan K. The Efficacy of Vocal Cool-down Exercises. Journal of Singing. 2018; 74(5): 521-526.

Reid S. Preparing for performance. In: Rink J. Musical Performance, a guide to understanding. New York: Cambridge University Press, 2002.

Roubeau B, Henrich N, Castellengo M. Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal registers revisited. *Journal of Voice*: 2009. 23 (4): 425-38.

Sadie S. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Schwartz K, Cielo CA. Modificações laríngeas e vocais produzidas pela técnica de vibração sonorizada de língua. *Pró-fono*: 2009; 21(2); 161-6.

Sousa JM, Andrada e Silva MA, Ferreira LP. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Rev. Soc. Bras. Fonoaudiol.* 2010; 15 (3):317-328.

Sousa NB, Andrada e Silva MA. Diferentes abordagens para ensino de projeção vocal no canto lírico. *Per Musi*. 2016; 33: 130-146.

Scott J, Marshall G. A Dictionary of Sociology. Snowballing technique (snowball sample). Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199533008.001.0001/acref-9780199533008-e-2105>> acessado em 03/05/2022.

Stark J. Bel canto: a history of vocal pedagogy. Toronto: University of Toronto Press; 2003.

Tafari J. Infant Musicality: New research for educators and parents. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2008.

Titze, IR. The Five Best Vocal Warm-up Exercise. *Journal of Singing*. 2001; 57: 51.

Titze, IR. Unsolved Mysteries About Vocal Fatigue and Recovery. *Journal of Singing*: 2009; 65(4): 430-449.

Titze, IR. Bi-stable vocal fold adduction: a mechanism of modal-falsetto register shifts and mixed registration. *Journal of the Acoustic Society of America*. 2014; 135 (4): 58-64.

Titze, IR. On Flow Phonation and Airflow Management. *Journal of Singing*. 2015; 72(1):57.

Titze, IR. Major Benefits of Semi-Occluded Vocal Tract Exercises. *Journal of Singing*. 2018; 74(3): 311.

Vurna A, Ross A. Voice quality and pitch in singing: some aspects of voice perception and production. [tese] Tallinn: Estonian Academy of Music and Theatre Dissertations; 2007.

9. ANEXOS

Anexo 1 - Parecer Consubstanciado do CEP



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE SÃO PAULO -
PUC/SP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Vocalize na aula de canto brasileira: utilização e aplicabilidade

Pesquisador: Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 59042121.6.0000.5482

Instituição Proponente: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação Humana e Saúde

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.496.721

Apresentação do Projeto:

Trata-se de um projeto de pesquisa de mestrado sob orientação da Profa. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva do Programa de Pós-graduação em Comunicação Humana e Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Objetivo da Pesquisa:

Analisar a aplicação e função dos vocalizes por professores de canto no Brasil.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos são de fato baixíssimos. São mencionados apenas eventuais desconfortos no preenchimento de um questionário on-line.

Os benefícios são de valor acadêmico para aperfeiçoamento da prática de educação musical.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A exposição do Projeto é clara e objetiva, feita de maneira concisa e fundamentada, permitindo-se concluir que a proposta de pesquisa em tela, possui uma linha metodológica definida. É um projeto exequível sem elementos que possam inviabilizá-lo. A amostra inicial será composta por professores de canto das relações próximas da pesquisadora.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Apresentados a contento, conforme orienta a Resolução CNS/MS nº 510/2016, Resolução 16/2000

Endereço: Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C

Bairro: Perdizes

CEP: 05.015-001

UF: SP

Município: SÃO PAULO

Telefone: (11)3670-8466

Fax: (11)3670-8466

E-mail: cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE SÃO PAULO -
PUC/SP



Continuação do Parecer: 5.496.721

do Conselho Federal de Psicologia, os Regimento e Regulamento Internos do Comitê de Ética em Pesquisa, campus Monte Alegre da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - CEP-PUC/SP e o Manual Ilustrado da Plataforma Brasil, disponíveis para consulta no site: www.pucsp.br/cometica

Recomendações:

Recomendamos que o desenvolvimento da pesquisa siga os fundamentos, metodologia, proposições, pressupostos em tela, do modo em que foram apresentados e avaliados por este Comitê de Ética em Pesquisa. Qualquer alteração deve ser imediatamente informada ao CEP-PUC/SP, indicando a parte do protocolo de pesquisa modificada, acompanhada das justificativas.

Também, a pesquisadora deverá observar e cumprir os itens relacionados abaixo, conforme indicado pela Res. 466/12:

- a) desenvolver o projeto conforme delineado;
- b) elaborar e apresentar o relatório final;
- c) apresentar dados solicitados pelo CEP, a qualquer momento;
- d) manter em arquivo, sob sua guarda, por um período de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa, os seus dados, em arquivo físico ou digital;
- e) encaminhar os resultados para publicação, com os devidos créditos aos pesquisadores associados e ao pessoal técnico participante do projeto;
- f) justificar, perante o CEP, interrupção do projeto.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Sem Pendências e Lista de Inadequações, portanto, somos de parecer favorável à aprovação e realização do projeto de pesquisa em tela.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1806408.pdf	26/05/2022 11:04:55		Aceito

Endereço: Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C
Bairro: Perdizes **CEP:** 05.015-001
UF: SP **Município:** SAO PAULO
Telefone: (11)3670-8466 **Fax:** (11)3670-8466 **E-mail:** cometica@pucsp.br



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE SÃO PAULO -
PUC/SP



Continuação do Parecer: 5.496.721

Outros	oficiodeapresentacao.docx	25/05/2022 14:35:35	Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto vocalizemaio.docx	23/05/2022 17:09:57	Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima	Aceito
Parecer Anterior	parecerdemeritoheloisa22.jpg	26/04/2022 11:59:08	Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tclehelconvertido.pdf	23/09/2021 16:12:02	Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima	Aceito
Folha de Rosto	folhaderostoheloisa.pdf	23/09/2021 13:04:38	Heloisa Evelyn Ferreira Carmo Lima	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO PAULO, 29 de Junho de 2022

Assinado por:

Antonio Carlos Alves dos Santos
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Ministro Godói, 969 - sala 63 C

Bairro: Perdizes

CEP: 05.015-001

UF: SP

Município: SAO PAULO

Telefone: (11)3670-8466

Fax: (11)3670-8466

E-mail: cometica@pucsp.br

Anexo 2 - Questionário de investigação sobre a aplicação e função de vocalises por professores de canto no Brasil

Convido você a participar da pesquisa de mestrado "Vocalises: aplicação e função por professores de canto", desenvolvida pela aluna Heloísa Evelyn Ferreira Carmo Lima, sob orientação da Prof. Dra. Marta Assumpção de Andrada e Silva, no PPG em Comunicação Humana e Saúde da PUC-SP.

Sua participação consistirá em responder um questionário online dividido em duas partes, com o total de 13 perguntas. O tempo de resposta foi calculado em 9 minutos, em média. Sua identidade será preservada em todas as etapas do trabalho. Não será cobrado nada, não haverá gastos e não estão previstos ressarcimentos ou indenizações. Os riscos de participação são mínimos, e podem ocorrer sob forma de algum constrangimento, desconforto ou cansaço.

Gostaria de esclarecer que sua participação é voluntária e que poderá recusar-se a participar ou retirar seu consentimento sem penalização ou prejuízo, no momento que quiser.

Se você está de acordo, clique em CONCORDO para seguir.

Qualquer dúvida, estou à disposição: Heloísa Evelyn (11) 99995-8788.

A) Caracterização da Amostra

1. Iniciais do Nome:*

2. Data de Nascimento:*

3. Gênero:*

() Mulher cis

() Homem cis

() Mulher trans

() Homem trans

() Não binário

() Não quero declarar

4. Em que estado brasileiro você atua? (Se atuar em mais de um, coloque o principal).*

5. Há quanto tempo você atua como professor de canto?*

- ☐ 02 a 06 anos
- ☐ 07 a 11 anos
- ☐ 12 a 16 anos
- ☐ Mais de 17 anos

6. Atualmente, onde você leciona aulas de canto?

- ☐ Em estúdio, ambiente próprio ou domicílio do aluno
- ☐ Escolas de música
- ☐ Conservatório de música
- ☐ Universidade/ Faculdade de música
- ☐ Escolas de 1º e 2º grau
- ☐ Outros locais

7. Qual é o último grau de sua formação acadêmica?

- ☐ Não possuo formação acadêmica
- ☐ Graduação na área de Música e/ou Canto
- ☐ Graduação em outra área
- ☐ Especialização
- ☐ Pós-Graduação (mestrado)
- ☐ Pós-Graduação (doutorado)

7A. De que maneira ocorreu sua formação?

- ☐ Conservatório de música
- ☐ Escola de música
- ☐ Professores particulares em domicílio ou estúdio
- ☐ Internet (YouTube/Sites/Cursos EAD)
- ☐ Outro

8. Qual gênero musical predominantemente você ensina? Marque até três alternativas.

- ☐ Erudito / Lírico
- ☐ MPB
- ☐ Rock / Metal
- ☐ Sertanejo
- ☐ Gospel
- ☐ *Belting*/Musical
- ☐ Jazz
- ☐ Blues
- ☐ Samba / Pagode / Choro
- ☐ Pop internacional / R&B / Funk Americano
- ☐ R&B
- ☐ Brega / Bregafunk / Tecnobrega / Funk Carioca
- ☐ Forró
- ☐ RAP / TRAP / Hip Hop
- ☐ Reggae
- ☐ Salsa / Merengue

B) Utilização e função de Vocalises

9. Você utiliza vocalises em suas aulas de canto?*

- ☐ não
- ☐ sim

9A. Porque você não utiliza vocalises em suas aulas de canto?*

10. Defina com suas palavras o que é vocalise.

11. Porque você utiliza vocalises em suas aulas de canto?*

12. Cite os 3 (três) vocalises que você mais utiliza em sua aula de canto e descreva:

- a) Sílabas ou sons
- b) Notas

- c) Forma de Aplicação
- d) Função

Exemplo 1:

- a) "Zo-zi-zo-zi-zo"
- b) (Dó-ré-mi-fá-sol);
- c) Toco no violão e peço para o aluno emitir as sílabas;
- d) Melhorar articulação e adução de pregas vocais.

Exemplo 2:

- a) "Ui-ui-ui-ui-ui" (dó-mi-sol-mi-dó);
- b) Toco as notas no piano
- c) Exemplifico com a minha voz e peço pro aluno fazer da mesma maneira;
- d) Aprimorar ressonância faríngea e voz de cabeça.

11A. VOCALISE 1. Qual é o vocalise? Como você o aplica? Qual a função deste vocalise? (Até 100 palavras)*

11B. VOCALISE 2. Qual é o vocalise? Como você o aplica? Qual a função deste vocalise? (Até 100 palavras)*

11C. VOCALISE 3. Qual é o vocalise? Como você o aplica? Qual a função deste vocalise? (Até 100 palavras)*

Obrigada pela sua participação! Com sua contribuição, as pesquisas científicas podem avançar.

13. Por favor, você poderia indicar três professoras ou professores de canto que possam participar dessa pesquisa? Envie nome, e-mail e whatsapp para que possamos entrar em contato.

Anexo 3 - Respostas dos sujeitos sobre a definição de vocalises

Quadro 3 - Respostas dos sujeitos sobre a definição de vocalises

Sujeito	“Defina com suas palavras o que é vocalise.”
S1	Vocalises são grupos de sons articulados (sílabas e/ou vogais, ou mesmo frases) que cantamos em diversas alturas (graves, médias e agudos) para aquecer a voz e desenvolver a percepção auditiva.
S2	Sílabas acompanhadas de uma escala contínua, seja ela descendente ou ascendente.
S3	A utilização das vogais em uma frase musical.
S4	Exercícios para condicionarmos a musculatura e definirmos ajustes musculares e de articulação para o objetivo estético desejado.
S5	Vocalise é um exercício vocal previamente preparado com para aplicação em uma prática, com objetivo de modificar ou reforçar algum comportamento na voz.
S6	Vocalise (se não me engano, palavra é de origem francesa, por isso com S) é uma melodia com letras/vogais/sons específicos para o objetivo que você quer trabalhar com a voz do aluno. Essa mesma melodia será modulada de acordo com a intenção do professor.
S7	São estímulos que o aluno recebe através de exercícios com ou sem escalas que vão produzir um resultado na voz do aluno. Eles podem ser feitos com vogais, consoantes ou ETVSO. (!!!)
S8	Exercícios vocais realizados para o treino do canto visando aprimoramento musical, técnico e estético.
S9	Qualquer estímulo vocal que tenha um objetivo funcional e/ou estético utilizado no treinamento/desenvolvimento do canto. O vocalize pode ser uma escala, glissando, nota sustentada, frase emulando o trecho de uma música etc. Pode ser realizado com vogais, consoantes ou qualquer combinação de fonemas ou palavras, planejados de acordo com o objetivo proposto.
S10	Exercício a fim de atingir um objetivo específico.
S11	Vocalises, para mim, são exercícios de fundamentos antes de cantar.
S12	Trata-se de um exercício vocal em que o aluno canta utilizando uma ou mais vogais, dependendo do objetivo do professor. Estes exercícios são executados subindo de meio em meio tom, acompanhado por um instrumento harmônico.

Sujeito	“Defina com suas palavras o que é vocalise.”
S13	Exercícios vocais com diversas funções, combinando vogais, consoantes ou até palavras a uma determinada melodia para atender determinada necessidade do aluno.
S14	Exercícios vocais de técnica aplicada.
S15	Os vocalises são instrumentos estratégicos que usamos de forma estratégica e específica, visando trazer novos comportamentos musculares. (101)
S16	São sequências melódico-rítmicas utilizadas, tradicionalmente, como aquecimento do aparelho fonador especialmente e/ou proposição para explorar temas específicos do canto: altura, rítmica, ataque de nota, <i>legato</i> , <i>staccato</i> entre outras funções.
S17	Bom pra técnica vocal. (NÃO DEFINIU) (000)
S18	Uma sequência de notas utilizadas para atingir um fim específico no canto.
S19	Exercícios que ajudam no controle de ar, posição das vogais e consoantes, colocação vocal no geral.
S20	Exercício vocal que consiste em um desenho melódico subindo e descendo de meio em meio tom trabalhando toda a extensão do cantor.
S21	Exercícios para aquecimento e tonificação do canto.
S22	Vocalise é um tipo de exercício musical usado para se perceber e praticar determinados ajustes.
S23	Vocalise é um exercício vocal que consiste em cantar vogais em cima de notas, arpejos, linha melódica.
S24	Vocalise é um ato pelo qual possibilita o indivíduo a trabalhar as musculaturas do trato vocal. Sua finalidade tem como base equilibrar a vibração das cordas vocais, explorando caixas de ressonância e aliviando tensões locais.
S25	Pequenas melodias com propósito de treinar a voz.
S26	Exercícios para colocar a voz no ajuste vocal desejado e consequente aquecer a musculatura do trato vocal.
S27	São exercícios vocais em forma de linhas melódicas.
S28	Exercícios feitos com trechos melódicos e fonemas utilizados a partir de objetivos traçados.
S29	São melodias/exercícios com a intenção de trabalhar a voz nos mais variados propósitos, aquecimento, percepção musical, ajustes vocais, técnicas diversas, leitura musical, afinação, ritmo, entre outros.

Sujeito	“Defina com suas palavras o que é vocalise.”
S30	Uma modalidade de exercícios que visa o aquecimento e a sensibilização da musculatura utilizada no canto, bem como os ressonadores.
S31	Um vocalise é a repetição de uma frase musical utilizando vogais facilitadoras a fim de ajustar a voz de um cantor seja em questão técnica ou perceptiva.
S32	Nas minhas aulas, o vocalize é onde experimentamos diversos ajustes e relacionamos com as sonoridades e expressividade.
S33	Exercícios para o reconhecimento, desenvolvimento e consolidação da técnica vocal.
S34	Vocalise é um exercício para aprimorar a técnica vocal e evoluir nas questões estilísticas de diversos gêneros musicais (ópera, lied, oratório etc.) e períodos históricos. Diferente dos exercícios de aquecimento, que preparam o aparato vocal para posteriormente se cantar e/ou continuar com os vocalizes.
S35	Exercícios para melhorar a qualidade vocal para o canto.
S36	Vocalises são exercícios vocais que combinam sequências melódicas com recursos sonoros da voz (como consoantes e/ou vogais, vibração de língua e lábio, <i>bocca chiusa</i> etc.), cada um e cada sequência de vocalizes com uma vasta amplitude de objetivos diferentes, sejam específicos e/ou gerais.
S37	Exercício vocal em que se canta melodias com diferentes sílabas ou vogais.
S38	Aquecimento muscular.
S39	São escalas construídas para o trabalho vocal de forma personalizada para cada indivíduo, sendo para desenvolvimento ou aquecimento. (!!! DÚVIDA se é propriedade ali em cima)
S40	Exercícios que utilizo para construção vocal do aluno, com vogais, sílabas e fonemas associados a escalas e velocidade que vão de acordo com o meu objetivo com o aluno.
S41	É uma sequência de exercícios vocais, com alturas e andamentos diferentes, feita depois de um pré-aquecimento vocal (como alongamentos e exercícios leves para musculatura vocal) a fim de ativar as funções vocais e da pregação vocal para o que se irá cantar em seguida.
S42	Exercícios que dão uma memória de acesso ao ajuste vocal pretendido.
S43	Exercício vocal com melodia e variação de tonalidade.
S44	É um conjunto de exercícios de canto.

Sujeito	“Defina com suas palavras o que é vocalise.”
S45	Pequenas linhas melódicas que trabalham afinação, ressonâncias, articulação e musicalidade por meio de vogais, sílabas, palavras e frases que podem ser rapidamente aprendidos, entoados e repetidos em uma aula com propósitos variados.
S46	Exercício/Atividade vocal que une conceitos da fisiologia e música, dentro de um planejamento que ajudam o cantor a acessar os ajustes desejados em sua performance, lapidando detalhes e aumentando sua eficiência em diversos aspectos.
S47	Exercício vocal para desenvolvimento da técnica vocal e das habilidades musicais do cantor.
S48	Exercícios vocais contendo uma única nota ou sequência de notas, com intensidade/altura/andamento a escolher, com vogais e/ou consoantes, escolhidos de acordo com o objetivo específico que se deseja atingir.
S49	Exercícios vocais para melhorar técnica vocal.
S50	Repetição de melodias simples cantadas com vogais ou sílabas para que o aluno aqueça a voz, treine sua técnica antes de começar a cantar ou treinar o repertório.
S51	Exercícios vocais organizados em vogais/sílabas/palavras e padrões melódicos utilizados para o aquecimento e/ou condicionamento vocal.
S52	Vocalizes são exercícios diversos feitos para ajudar o aluno de canto a colocar sua voz no lugar certo e a fortalecer.
S53	Um exercício vocal que vai treinar e condicionar o cantor para atingir o objeto que ele pretende alcançar. Pode ser feito para treinar diferentes mecanismos, modos de formação, saltos melódicos, escalas.
S54	Vocalizes são treinos, assim como um atleta treina no dia a dia, para manter sua resistência e performance. Os vocalizes devem ser utilizados apenas para treinos diários, e nunca, antes de uma apresentação. Para se apresentar, apenas um aquecimento vocal é o suficiente, junto com alguns alongamentos para aliviar tensão física e ativar os apoios corretamente.
S55	Exercícios para técnica vocal.
S56	Exercícios vocais que podem possuir uma ou mais notas, e que são feitos em tonalidades sucessivas (ascendente e descendente).
S57	Repetições orientadas de emissões melódicas, considerando características acústicas e relação fluxo x fonte adequados ao objetivo do aluno.

Anexo 4 - Respostas dos sujeitos sobre o motivo da utilização de vocalises.

Quadro 4 - Respostas dos sujeitos sobre o motivo da utilização de vocalises.

Sujeito	“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”
S1	Os vocalises, se feitos de forma bem variada (escalas, ritmos, e intensidades variadas), ajudam a aquecer a voz, desenvolver a percepção. Muitas vezes faço vocalize com alguma frase da música do repertório do aluno, onde percebo dificuldade.
S2	Aprimorar/ Ensinar musicalidade e afinação, primeiro passo para a aplicação na Música cantada, melhorar agilidade.
S3	Sustentação, agilidade e ressonância etc.
S4	Porque são essenciais no trabalho de uma voz.
S5	Para pré-aquecimento, aquecimento, e para trabalhar aspectos específicos da técnica vocal.
S6	Pois é a melhor forma de aprimorar a técnica vocal, um vocalise pode ser até um pedaço da música que vocês estão estudando em aula.
S7	Através dos vocalises consigo entender o que está acontecendo na voz do meu aluno e pensar em soluções a partir desses resultados.
S8	Para conduzir meus alunos pelo processo de aprendizagem musical e técnica para o canto. Com eles, eu consigo promover a experiência de comportamentos vocais aprimorados para o canto.
S9	Vocalises podem ser aplicados em qualquer situação: Desenvolver um ajuste, facilitar ou dificultar a execução desse ajuste, aplicar o ajuste em diferentes alturas tonais, desenvolver ornamentos vocais, além de servir como transição entre ajustes isolados e aplicação em frases e repertório em geral.
S10	Posso controlar como está a voz do aluno e seu desenvolvimento.
S11	Utilizo vocalises para aquecer a voz do aluno e fazer ajustes conforme o repertório.
S12	Porque são importantes para o desenvolvimento da técnica vocal, aperfeiçoamento técnico, melhora no desempenho vocal, além de proteger e cuidar da saúde vocal do cantor/aluno.
S13	Porque acredito ser a melhor maneira de ensinar o aluno e desenvolvê-lo. Equiparo o vocalize a musculação para um atleta: indispensável.
S14	Para desenvolver a musculatura vocal dos alunos e estimular a percepção da dinâmica vocal.

Sujeito	“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”
S15	Entendo que técnica vocal (no sentido mais amplo possível) é o resultado de "algum" nível de controle que os cantores - sabendo disso ou não - exercem em diversos comportamentos, tanto musculares, quanto nas estruturas que usamos no processo fonoarticulatório. Dito isso, quando um aluno encontra alguma dificuldade na execução de uma frase ou em várias frases da canção, eu uso vocalizes como instrumentos estratégicos, para propor comportamentos musculares/fonoarticulatórios visando uma "consciência" no aluno. Os vocalizes são importantes pois, uma vez usados de forma específica e estratégica, eles aproximam a voz do aluno da realidade que ele quer e ou precisa para cantar de forma satisfatória.
S16	Penso o vocalize como algo mais dinâmico e atrelado à CORPORALIDADE e a criatividade. Acho que vocalizes podem ser aliados desde que não engessem o aluno com sequências sem aplicação prática. Ou seja, o vocalize pode/deve estar aliado à canção e acontecer dentro de um determinado contexto cultural. Acho isso imprescindível: compreender o contexto e a referência cultural do aluno para a sua aplicabilidade e eficiência.
S17	Necessário.
S18	Porque são uma boa ferramenta para treinar canto, técnicas em si e musicalidade.
S19	O vocalize é o melhor jeito de mostrar pro aluno onde posicionar a voz e como controlar o ar para que não prejudique seu aparelho fonador.
S20	Para melhora técnica, aquecimento e memória muscular vocal.
S21	Para preparar a voz do aluno para o repertório almejado.
S22	Utilizo, pois, acho prático poder mudar tom, vogais, consoantes, em uma melodia que atenda o exercício proposto. Mas uso também trechos de músicas como vocalizes.
S23	Para dar condicionamento as pregar vocais e desenvolver habilidades na voz, cada um tem seu objetivo específico.
S24	Utilizo para despertar no cantor, a importância de desenvolver uma inteligência intelectual e física de seu corpo. Dessa forma, ele pode ser capaz de manter uma saúde vocal no percorrer de sua trajetória de estudos.
S25	Treino, condicionamento vocal.
S26	Para ajustar os sub-registros vocais.
S27	Porque são uma forma de trabalhar a função vocal além da musicalidade.

Sujeito	“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”
S28	É uma boa forma de juntar a parte musical a função fisiológica e biomecânica.
S29	Acho importante para o entendimento da voz como um todo, tanto no aspecto técnico, artístico e de estruturação musical.
S30	Utilizo antes da prática vocal exercícios com viés de aquecimento e posteriormente vocalises pontuais pra cada tipo de correção que pretendo ensinar aos alunos.
S31	Para ajustar e afinar vozes.
S32	Utilizo como momento de achar sonoridade desejada e fixar a sensação corporal do aluno.
S33	Para o aluno conseguir atingir os objetivos acima.
S34	Porque são primordiais para o aprimoramento da técnica vocal e posterior (re)criação para a efetividade na performance do canto e na performance cênica do aluno.
S35	Porque o vocalize ajuda o aluno a melhorar vários aspectos relacionados a voz.
S36	Porque servem tanto para aquecer a voz quanto para condicionar, alongar e fortalecer as pregas vocais e todo o aparelho fonador e os músculos envolvidos no ato do canto, além de auxiliar no aprendizado geral e na coordenação de movimentos respiratórios com a emissão e ressonância vocais, ajudar na eliminação de ocasionais vícios e melhorar a consciência corporal com relação à voz, guiando, assim, no longo processo de autoconhecimento e autodescoberta da voz e da identidade vocal.
S37	Principalmente, para o aluno perceber/reconhecer seu instrumento.
S38	Utilizo para aquecer o aluno e mostrar como pensar sobre arpejos para improviso.
S39	Porque facilita a dinâmica da aula.
S40	Acredito ser importante na transferência dos ajustes propostos para a música, fazem bem essa ponte e ajudam o aluno a entender melhor o que precisa ser feito.
S41	Porque na fala o trato vocal é menos ativo do que no canto e para uma saúde vocal adequada, precisamos preparar toda a musculatura a ser usada de forma adequada... Fazendo um comparativo, nenhum jogador de futebol levanta e vai jogar uma partida sem se alongar e aquecer o corpo para isso... no canto a ideia é a mesma.
S42	Para buscar o ajuste muscular, ressonantal e estético pretendido.

Sujeito	“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”
S43	Conectar registros, afinação, variação de carga, alcance de extensão.
S44	Para aquecer, preparar, ajustar e aplicar técnicas vocais.
S45	Com formação em canto erudito, trago elementos desta escola para trabalhar tudo o que desejo, acreditando no método que até então apenas soma ao aprendizado dos alunos.
S46	Por entender ser um recurso musical fundamental para levar o cantor da compreensão do que foi ensinado para a performance plena. É uma ferramenta simples que permite desenvolver múltiplos aspectos se bem aplicados.
S47	Para desenvolvimento técnico e musical da(o) aluna(o).
S48	Para diferentes objetivos. Penso que os vocalizes são estímulos para que o aluno desenvolva sua percepção e consciência de suas potencialidades e, por consequência as desenvolva.
S49	Porque são ferramentas importantes no desenvolvimento dos alunos.
S50	Os vocalises funcionam como um treino específico da voz, abre a percepção musical e corporal para que o aluno atinja um nível de controle em sua voz, além de expandir e exercitar a musculatura do aparelho fonador.
S51	Uso vocalizes, pois, é uma maneira fácil de organizar os diferentes ingredientes que desejo para o treino vocal, tal como velocidade, intensidade e timbre, conforme a necessidade que identifico do aluno em questão. Também é um momento que, fora da canção e do enfoque de interpretação, o aluno consegue focar e sentir com calma sua própria voz.
S52	Porque os vocalises são essenciais no meu trabalho como professora. A ferramenta principal para ajudar o aluno.
S53	Porque é ele quem prepara o aluno para cantar o repertório.
S54	Vocalises são adaptados dependendo do nível do aluno e do que necessita treinar, podendo trabalhar: afinação, percepção, impostação, articulação, ressonância, timbre, registros de forma isoladamente ou passagem de registros, musculaturas: <i>belting</i> = equilíbrio entre TA e CT para camuflar quebras entre os registros e manter um timbre parecido em todos os registros; lírico = mais voz de cabeça, maior abertura no palato mole, leve abaixamento da laringe, relaxamento da língua. Vocalises também podem ser utilizados para trabalhar respiração e apoio, entre outras. Costumo dizer que somos atletas da voz, que precisamos manter o nosso condicionamento vocal de forma saudável.

Sujeito	“Por que você utiliza vocalises em sua aula de canto?”
S55	Técnica vocal.
S56	Para aquecer e alongar a voz, para treinar novos ajustes, para exercitar a voz num geral.
S57	Porque, em certos cenários, favorece propriocepções, ajuda a fixar técnicas e é musicalização na prática para o aluno.

Anexo 5 - Vocalises que o professor mais utiliza em sua aula de canto: aplicação e função

Quadro 5 – Vocalises que o professor mais utiliza em sua aula de canto: aplicação e função.

Sujeito 1

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábio ou língua com notas da escala maior e menor.		Permite aquecer os articuladores da voz e perceber a extensão do aluno, quebras e trocas de registro, além da flexibilidade, também permite melhorar a coordenação da respiração com a fonação.
R2	<i>Bocca Chiusa</i> com “mmmm” ou outra forma de trato semiocluído (dedos sobre a boca por exemplo).		Percebo que ele ajuda a trabalhar o volume, a intensidade no cantar.
R3	Vogais variadas com acordes maiores, menores e escalas pentatônicas ou frases retiradas de canção do repertório.	Na verdade, para cada aluno eu percebo que tipo de vocalise utilizar, não utilizo sempre os mesmos vocalizes para alunos diversos.	Ajuda a flexibilizar a extensão.

Sujeito 2

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“A” Graus 1,2,3,4,5,4,3 2,1	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer naturalmente, do jeito dele.	Conhecer a voz do aluno.
R2	Vibração de lábios. Glissando. Peço para o aluno fazer desde a nota mais grave até a nota mais aguda depois retornar pelo mesmo caminho.	-	Massagem nas ppvv, tirar tensão excessiva, aumentar a ressonância.
R3	“Xu” Graus 5,4,3,2,1 (escala 5 tons descendente), da nota mais aguda depois da primeira passagem peço para o aluno fazer com o timbre e MF que usamos para chamar os	-	-

	animais, com voz afetuosa.		
--	----------------------------	--	--

Sujeito 3

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"B"	-	Para respiração, afinação e ressonância.
R2	Vocalize B	-	-
R3	Exemplo 2 b. (Indicou o exemplo que foi dado na pergunta: "Ui-ui-ui-ui- ui" (Dó-mi-sol-mi-dó 3)	-	-

Sujeito 4

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Fricativas "V" e "Z", de acordo com a necessidade vocal do aluno, então a linha melódica mudará.	-	Para melhorar adução das pregas (no caso de voz soprosa, por exemplo).
R2	Escala de 5 tons e arpejos 8ª ; faço com vogais misturando frontais e posteriores ou uma de cada vez, mudando a velocidade.	-	Trabalhar flexibilidade e extensão.
R3	Uso exercícios com muita abertura de faringe, como num semi-bocejo, articulando a vogal A, em escalas pequenas como uma de 3 tons, por exemplo.	-	Para diminuir tensões.

Sujeito 5

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Z" fricativo sonora, "dó mi sol mi dó"	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Adução das pregas vocais, interrompendo parcialmente o fluxo de ar.
R2	"u o a e i" dó si lá sol fá 3	Toco as notas no piano e mostro com minha voz e peço para o aluno repetir.	Articulação e equilíbrio das vogais.
R3	"brim brim" dó mi sol mi dó 3	Toco as notas no piano e mostro com minha voz e peço para que o aluno possa repetir.	Trabalhar ponto de articulação bilabial, modo de ressonância frontal com sonoridade

			anasalada, acionando músculo zigomático.
--	--	--	--

Sujeito 6

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Gla gla glei glei glei” / I - II - III - II - I	Imitação do piano ou voz.	Agilidade mecanismo 1, relaxar língua.
R2	“u-hu u u u ul” / V V VI III II I	Imitação do piano ou voz.	Descobrir e exacerbar mecanismo 2.
R3	“ho-ho-ho” / III II I /	Imitação do piano ou voz com voz boba imitando Papai Noel.	Uso quando laringe está muito alta e não faz m1 sem tensão.

Sujeito 7

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	ETVSO com escalas de três notas ou glissando.	Toco as notas no teclado.	Ajuda a melhorar fluxo de ar, tem pouco impacto nas pregas vocais e melhora a ressonância.
R2	Vogal /u/ ou /i/ com glissando de terça acima da quebra.		Trazendo a voz de peito, procurando manter o mesmo conforto da voz de cabeça.
R3	Escala de 5 notas na região de voz de peito com as vogais /a/ ou /o/		Objetivo trabalhar o registro de peito nesse caso eu não mudo de registro vou até antes da área de passagem.

Sujeito 8

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de Lábios. 8-5-3-1 (variando a região de início e de vocalização dependendo do aluno).	Toco as notas no piano, demonstro com minha voz e peço para o aluno realizar seguindo o exemplo. Dou direcionamentos caso perceba que a execução pode ser aprimorada.	Aquecimento vocal; melhorar função de vibração das pregas vocais; treinar facilmente transição de registros.
R2	“Xu-xu-xu” 8-5-3-1-3-5-8-5-3-1.	Da mesma forma, demonstro com minha voz e piano e solicito ao aluno que repita. Dou orientações caso perceba que a execução pode ser aprimorada.	Facilitar acesso para a voz de cabeça; facilitar a transição entre registros.
R3	“Mâm-mâm-mâm.” 1-3-5-8-8-8-5-3-1.	Toco as notas no piano, demonstro com minha voz e peço para	Contribuir para o uso da voz mista; firmar o comportamento

		o aluno realizar seguindo o exemplo, mas dessa vez dando especial atenção à articulação da vogal. Dou direcionamentos caso perceba que a execução pode ser aprimorada.	desejado com as repetições de notas.
--	--	--	--------------------------------------

Sujeito 9

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Plosiva glótica (suave).	Primeiro sem nota, depois em nota confortável para o aluno e, posteriormente, variando notas em diversas regiões.	Desenvolver a propriocepção/controlar consciente do fechamento glótico. Serve tanto para seguir este caminho ou evitá-lo, de acordo com o desejado. Difícil falar em vocalize que mais usa, porque o vocalize vai depender do objetivo e cada pessoa/momento terá um diferente. Em geral, um aluno iniciante, ou com pouco controle da voz precisa começar por aí, então aplico exercícios para desenvolver esse controle e propriocepção.
R2	Glissando com /u/ com pouco volume e muito fluxo de ar, glissando do grave ao agudo e/ou do agudo ao grave.	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno tentar fazer da mesma maneira, se não funciona vario a abordagem.	Trabalhar a fonação fluida ao longo da extensão e alongar essa extensão.
R3	/ə/ piano, com uma voz como que chorada e staccato	Exemplifico com a minha voz sem definir nota no primeiro momento e peço para o aluno tentar fazer da mesma maneira, se não funciona vario a abordagem.	Aumentar o alcance agudo sem provocar um super fluxo e pressão subglótica.

Sujeito 10

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Ziribiribi” 123454321 (Dó-ré mi-fá-sol-fá-mi-ré dó)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de ressonância frontal (foco), articulação e afinação.
R2	“nauuuna” 123454321 (Dó-re mi-fa sol-fa mi-re dó)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de espaço interno, sem brilho e força.
R3	“nahau” 153 385 8 108531 (Dósolmi midósol solmidosolmido)	Toco as notas no piano/teclado, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Busca de igualdade entre registros.

Sujeito 11

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	/a/ ou /i/. Escala de 5 ou 3 notas.	-	Função de ouvir a voz do aluno para ver como está naquele momento.
R2	Vocalize de 3,5 ou arpejo com vibração.	-	Para aquecimento das pregas e verificar tensões que podemos eliminar.
R3	Pego a melodia da música do repertório vigente, vou subindo de tom até chegar no tom da música.	-	Função do aluno pegar o ajuste correto para executar aquela parte em questão.

Sujeito 12

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Bocca chiusa</i>		
R2	Mine-mine usando pentatônica (dó até sol).		
R3	Em pentatônica ou tríade.		Exercícios de articulação e adução de pregas vocais.

Sujeito 13

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Mi - i - i - i - i”		
R2	-	-	-

R3		Toco no piano junto ao aluno.	
----	--	-------------------------------	--

Sujeito 14

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Bocca chiusa</i> + língua para fora Escala maior: tônica – quinta	Reproduzo o som no piano e exemplifico na minha voz apontando a execução correta.	Expansão do trato vocal, diminuir tensões de base de língua, sensibilização de ressonância
R2	Som em "Z" Glissando, âmbitos de 1-3-1 a 1-8-1	Reproduzo o som primeiro com a minha voz e depois no piano.	Equilibrar registros e estimular passagem, melhorar adução de prega vocal, controle de fluxo de ar.
R3	"Gui-gui-gui" Arpejo 1-3-5	Reproduzo o som na minha voz mostrando qual musculatura queremos sensibilizar.	Estimular palato mole + sonoridade nasofaríngea.

Sujeito 15

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Diversas escalas e arpejos.		De forma contextual, dentro da estética que o aluno busca e ou necessita.
R2	-	-	Meu principal objetivo na proposta com os vocalizes, é aproximar (com base em fisiologia da voz e do exercício) os comportamentos musculares e fonoarticulatórios que eu enxergo e julgo necessário para a perfeita execução vocal do aluno(a).
R3	-	-	Os vocalizes que proponho, servem como um "gps" onde uso/proponho estratégias contextuais; com base nos comportamentos que o aluno (a) tem hoje, eu proponho comportamentos musculares/fonoarticulatórios que ele(a) precisa, para exercer a função vocal da melhor maneira possível.

Sujeito 16

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábios com sequências improvisadas que se transformam em pequenas canções. Posso também utilizar uma sequência mais clássica, com graus conjuntos num primeiro momento em glissando.	Nas aulas em grupo, toco o tambor sugerindo a rítmica e canto uma sequência que é copiada. Na sequência, convido outro aluno a dar continuidade e assim vamos criando uma teia musical, rítmica, viva, que convoca o corpo que dança/movimenta-se tirando sua fixidez. O piano tem sido um instrumento que enrijece e amedronta muitos cantores.	Explorar a escuta melódico-rítmica, aquecimento corporal-vocal, estímulo da criatividade.
R2	Resposta acima.	-	-
R3	Resposta acima.	-	-

Sujeito 17

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Sílaba e som.	Toco no piano no caso, no violão só fazendo acordes e não as notas de cada vez.	Afinação, dicção e ressonância.
R2	-	-	-
R3	-	-	-

Sujeito 18

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Ga ga ga ga ga" Dó-mi-sol-mi-dó.	Toco no piano enquanto canto e peço para o aluno repetir.	Trazer mais fechamento (diminuir soproidade).
R2	"zzzzzzz" "Dó-ré-mi-fá-sol-fa-mi-re-dó".	Toco no piano enquanto canto e peço para o aluno repetir.	Melhorar interação fonte e filtro.
R3	"wuw-wuw-wuw-wuw" "Dó-mi-sol-mi-dó"	-	Incentivar nasalidade e explorar regiões do filtro.

Sujeito 19

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Mm” (<i>bocca chiusa</i>) “a e i o u” (na mesma respiração). O exercício começa com a boca fechada por fora e com bastante espaço por dentro (<i>bocca chiusa</i>) e depois abre para vogal sempre na mesma nota.	-	Colocação vocal.
R2	Vou indo e voltando na escala. Ex: “Dó, dó ré do, dó ré mi ré dó, dó ré mi da mi ré dó...” Assim por toda a escala, primeiro com o nome das notas depois com vogais.	-	Treinar afinação e precisão.
R3	Ex: EU Do ré mi ALUNO: Mi ré do.	Eu faço um exercício de eco reverso, eu canto um intervalo e peço para o aluno cantar o intervalo reverso com as mesmas notas.	Uso para treinar improvisos nas escalas.

Sujeito 20

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"I - I - E - E - A - A - Ó - Ó - u" - dó - ré - mi - fá - sol - fá - mi - ré - dó.	Explico como realizar a fôrma e a posição da língua de forma correta, exemplifico com a minha voz tocando no piano e peço para o aluno realizar enquanto eu o acompanho no piano.	Trabalha a homogeneidade vocal, articulação e posicionamento da língua em todas as vogais.
R2	Uô - ô - ô - ô - ô sol - fa - mi - ré - dó	Exemplifico com a minha voz, como levantar a coluna de ar e atacar a nota, tocando no piano e peço para o aluno realizar enquanto eu o acompanho no piano.	Trabalha o ataque em notas agudas e movimento descendente, levantando a coluna de ar e sustentando o fluxo de ar ao descer a escala.
R3	"I - E - E - A - Ó - Ó - U" do - mi - sol - dó - sol - mi - dó	Exemplifico cantando uma vez e peço para o aluno realizar enquanto	Trabalho de saltos mantendo o legato em todo o exercício.

		eu o acompanhamento no piano.	
--	--	-------------------------------	--

Sujeito 21

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Silábico – “Mi-Nê-Mi-Nê-Mi” (dó-mi-sol-mi- dó).	Toco ao piano.	Aquecimento e Projeção.
R2	Iô (do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do)	Toco ao piano.	Trabalhar agilidade.
R3	“Iô” (do-mi-sol-do-sol-mi-do).	Ao piano.	Trabalhar espaço.

Sujeito 22

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“lu-u-u-u” Fá lá fá lá fá (glissando).	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica esperada.	Poderia fazer para uma mulher de voz média/aguda. A função seria, nesse caso, trabalhar voz de cabeça para equilibrar registros.
R2	ia ia ia ia ia ia ia la si do re do si la	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica.	Esperada a função, nesse caso, seria trabalhar voz de peito, soltar a mandíbula.
R3	“gla gla gla gla gla gla gla la” “dó mi fa# mi dó lá”	Toco no piano, exemplifico, dou a dinâmica esperada e direciono o objetivo brevemente. (Manter o texto caprichado).	Ajudar a com tensão de língua, partindo de um registro para o outro.

Sujeito 23

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábio ou língua Oitava descendente ou uma oitava e meia	Toco no piano e o aluno faz junto.	Para aquecimento, aliviar tensão, massagear flexibilizar.
R2	Ô - U Tônica e oitava	Toco no piano e o aluno faz junto.	Conscientizar o aluno da voz de peito e cabeça.
R3	<i>Bocca chiusa</i> “M” Oitava descendente.	Toco no piano e o aluno faz junto.	Trabalhar ressonância.

Sujeito 24

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Vi-i-i-i” Dó-Ré-Mi-Ré-Dó (Grau conjunto, terças asc/desc).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o aluno reproduzir.	Trabalhar posicionamento da língua e posicionar a vogal afim de acrescentar brilho e projeção.

R2	“Vi-i-i-i-a-a-a-a” Dó-Ré-Mi-Fá-Sol (grau conjunto, quintas asc/desc).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o aluno reproduzir.	Trabalhar a recapitulação do que se tem feito nos exercícios de terça, acrescentando uma sequência de vogais (a/e/i/o/ u) seguidas da vogal i. A intenção é posicionar em ressonância, essas vogais, para trazer o mesmo brilho e fluidez da vogal i.
R3	“Via-a-a-a-a” Dó-Mi-Sol-Mi-Dó (Saltos ascendentes/ descendentes).	Explico como se faz, juntamente com o piano e peço para o aluno reproduzir.	Trabalhar a recapitulação do que se tem feito nos exercícios de quintas, acrescentando uma sequência de vogais (a/e/i/o/u) seguidas da vogal i. Adicionar um nível de dificuldade, afim de desenvolver maior conexão do apoio, pressão do ar e proximidade de graus em ressonância.

Sujeito 25

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“sssszzzzzzzzzz” 1-2-3-4-5-4-3-2-1	Acompanho no piano.	Melhorar coordenação entre fluxo e fonação, melhorar coaptação glótica.
R2	Uuuuuuuu (stacatto) 5-4-3-2-1	Acompanhamento no piano.	Voz de cabeça + leveza.
R3	“Nhé néh néh” 1-2-3-2-1	Acompanhamento no piano.	Encontrar o <i>mix</i> .

Sujeito 26

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	oooooo dó ré mi fá sol fá mi re dó.	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço para o aluno fazer em seguida.	Alongar a borda densa e o <i>BELTING</i> . Expandir o trato vocal. Trabalhar a voz potente e brilhante.
R2	iáaaa dó ré mi ré dó	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço para o aluno fazer em seguida.	Trabalhar a voz potente e brilhante nos sons agudo utilizando a borda tênue.

R3	“looo” do si lá sol fá	Toco no piano, exemplifico na minha voz e peço pro aluno fazer em seguida.	Trabalhar a voz de peito e aumentar a extensão vocal nos graves.
----	---------------------------	---	---

Sujeito 27

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Bochechão em “Vu” / Glissando 1-4-1 (dó-fá-dó).	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Promover expansão do trato vocal, maior interação fonte-filtro, controle de passagem. dos mecanismos (M1 e M2).
R2	iai iai iai / 1-2-3-2-1 (dó-ré-mi- ré-dó) região grave e média / Boca mais verticalizada, mas com qualidade de fala.	Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Trabalhar o mecanismo 1 com maior adução das pregas vocais (“registro de peito”) e mobilidade articulatória (mandíbula mais solta).
R3	fu fu fu / 1-2 1-2 1 (dó-ré dó- ré dó) região médio- aguda e aguda.	Manter lábios projetados (“biquinho”). Exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira enquanto toco no piano.	Trabalhar o mecanismo 2 com maior fluxo de ar (“registro de cabeça”) e espaço do trato vocal pra não causar aperto nessa região.

Sujeito 28

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Pode ser cromático, arpejo ou mesmo microtonal.	Em geral no piano, se for microtonal com <i>apps</i> específicos ou Violão/Guitarra com slide.	
R2	-	-	-
R3	-	-	-

Sujeito 29

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	<i>Humming</i> (consoantes M/N) (dó-ré-mi-ré-dó)	Toco as notas no piano e demonstro.	Vibrar o som na máscara para tirar a voz apertada na região do pescoço.
R2	Quack (som de pato) (sol-sol-sol-fá#-mi)	Toco as notas no piano e demonstro.	Trabalhar a compressão vocal, a adução das pregas vocais, excelente para quem solta muito ar enquanto canta.

R3	“UiUiUi” (sól-si-ré-sol-ré-si-sól)	Toco a melodia no piano e demonstro vocalmente.	Trabalhar a troca do registro de peito e cabeça.
----	---------------------------------------	---	--

Sujeito 30

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibrantes (“trrrr” ou “brrrr”) Diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior.	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Aquecimento dos TA's, “limpar” possíveis obstruções da prega vocal (pigarro).
R2	<i>Bocca chiusa</i> diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Sensibilizar as cavidades de ressonância, ainda aquecendo a prega vocal. Aproveito pra explicar sobre os modos fonatórios e registros vocais.
R3	'A' e 'I' alternados; 'E' e 'I' alternados diatônico (tônica à 5ª) ou harpejo em tríade maior.	Toco no piano e o aluno acompanha o desenho melódico.	Trabalhar ressonância em diferentes tipos de oclusão e diagnosticar possíveis vícios e/ou compensações fisiológicas do aluno (hipo ou hipertonia do TA e músculos adjacentes, constrição de laringe, trato vocal pouco expandido).

Sujeito 31

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Não costumo fazer vocalizes prontos, eu crio os vocalizes na aula a depender da especificidade de cada caso.	-	-
R2	Não costumo fazer vocalizes prontos, eu crio os vocalizes na aula a depender da especificidade de cada caso.	-	-
R3	-	-	-

Sujeito 32

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"U" glissando volume baixo (dentro da possibilidade do aluno) sol3-si3 (mulheres)	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Descobrir, treinar e flexibilizar o registro m2
R2	Nota longa em A volume médio Geralmente A2 (mulheres e pode mudar de acordo com aluno).	Toco no piano e exemplifico com a minha voz	Descobrir, treinar e estabilizar registro m2
R3	"Cla- cla- cla" Si-ré#-fá# (mulheres)	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Percepção dos movimentos dos articuladores e flexibilização dos mesmos.+

Sujeito 33

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Exercícios com <i>bocca chiusa</i> .		Para percepção da região da máscara e nasalidade.
R2	Vocalizes com a vogal I.		Também para reforçar a máscara, só que com a possibilidade de fazer o som mais ou menos nasal.
R3	Vocalizes com a vogal U.		Para sensibilizar e ampliar os espaços posteriores.

Sujeito 34

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Todos os vocalises faço em " <i>sostenuto</i> " e " <i>agilità</i> ", como a técnica do <i>bel canto</i> exige. Em " <i>legato</i> " e alguns de agilidade. Descreverei um exercício articulatório: "Brin_Brei_Brin_Brei_Brin". (pode ser em 1-2-3-2-1. Em grau conjunto da escala: dó-ré-mi-ré-dó), se for iniciante.	Toco as notas no piano, se ele(a) não executar bem, exemplifico.	Articulação sobre o fluxo contínuo do ar (" <i>cantare sul fiato senza perdere la qualità</i> ") e (homogeneidade/ cor (uso das consoantes nasais [n] e não nasais [ei], no equilíbrio do acoplamento dos ressonadores) e uso da oclusiva bilabial sonora [b].
R2	"Brin_Brei_Brin_Brei_Brin" (1-3-5-3-1) (dó-mi-sol-mi-dó 2), em arpejo, se for mais avançado.	-	Articulação sobre o fluxo contínuo do ar (" <i>cantare sul fiato senza perdere la qualità</i> ") e (homogeneidade/ cor

			(uso das consoantes nasais [n] e não nasais [ei], no equilíbrio do acoplamento dos ressonadores) e uso da oclusiva bilabial sonora [b]. A própria oclusão dos lábios serve para identificar nitidamente para o cantor a câmara de ressonância composta por boca e faringe.
R3	"Vi_Vi_Vi" (1-3-5-3-1) (dó-mi-sol-mi-dó), em arpejo.	Toco as notas no piano, se ele(a) não executar bem, exemplifico.	Uso da continuante fricativa labiodental sonora [v]. A consoante [v], não demanda uma mudança na postura dentro do trato vocal ao longo de sua duração. Assume-se uma posição da boca, com lábios entreabertos, assemelhando-se à postura associada ao prazer e ao repouso. A localização física do [v] incentiva sensações na área da máscara do rosto.

Sujeito 35

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"zzz" (dó-dó#-ré-ré#-mi).	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Melhorar a afinação e adução das pregas vocais.
R2	"uruburuburuburu" - (dó-ré-mi-fá-sol)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Ajudar o aluno a utilizar a voz de cabeça de forma saudável e sem tensão.
R3	"momo mimi momo mimi mo" (dó- dó- mi-mi-sol-sol)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Melhorar a articulação de forma fácil e aprimorar a afinação.

Sujeito 36

	Vocalise	Aplicação	Função
--	----------	-----------	--------

R1	<i>Bocca Chiusa</i> (Dó Ré Mi Ré Dó / Dó Mi Sol Mi Dó).	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Aquecer a voz + aumentar a consciência corporal da vibração vocal na caixa de ressonância superior (cabeça) e melhorar a própria ressonância.
R2	"Vio-o-o-o-o" (ou "Viu-u-u-u-u" quando o aluno tem muita tensão nas estruturas internas da boca e na laringe) (Dó Mi Sol Mi Dó)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Coordenar e relacionar os movimentos musculares envolvidos no apoio respiratório com a emissão vocal + aprimorar a ressonância da voz sem ou com o mínimo de esforço, de modo relaxado (ou seja, mandíbula e estruturas internas da boca e laringe devem estar relaxadas).
R3	"Ca-ro mi-o-o-o bem" (Dó Mi Sol Dó Sol Mi Dó)	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno reproduzir o mesmo som com a voz dele(a).	Aprimorar a articulação de vogais e consoantes de forma natural e livre de tensão + aprender a manter a constância na ressonância vocal alta em todas as mudanças entre vogais e consoantes (e nas mudanças de registro vocal, no caso de vozes femininas) + aprender a usar consoantes (sonoras e surdas) como impulso e/ou suporte durante essas mudanças

Sujeito 37

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Trrrrru" 12345 432 54321.	Acompanhado pelo piano.	Aquecer e limpar, aprimorar apoio e projeção.
R2	"Muuu" 12321 ou 123454321	Acompanhado pelo piano.	Passagem de voz, afinação.
R3	"Uu" 2a menor, repetindo 3x	Acompanhado pelo piano.	"Mapeamento" das notas, afinação, reconhecimento do instrumento.

Sujeito 38

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Brrr” sobre escala/arpejo maior.	-	-
R2	“Ahhh...” Sobre arpejos mais avançados.	-	-
R3	“See” ou “ssaaaahh”. Sobre escala blues menor	-	-

Sujeito 39

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibrantes.	-	Essencial para promover flexibilidade muscular da prega vocal.
R2	Sopro sonorizado	-	Muito bom para ativar pressão positiva (ressonância alta)
R3	“CHUÂ” e ETVSOs no geral.	-	Também ótimo trazendo pressão positiva e controle do fluxo de ar,

Sujeito 40

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Vogal Ô” Dó Ré Mi Fá Sol Fá Mi Ré Dó.	Toco as notas do piano e dou o exemplo do ajuste.	Trabalhar ressonância mais oral e melhorar espaço no trato vocal tirando tensão.
R2	Som nasal (Humming) Dó Mi Sol Dó Sol Mi Dó	Toco as notas no piano e dou o exemplo com a voz.	Melhorar a transição entre os registros vocais e diminuir as quebras.
R3	Vogal U Dó - Dó (oitava acima) - Dó	Toco as notas no piano e ele vai seguindo as tonalidades.	Trabalho controle vocal e precisão em saltos.

Sujeito 41

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Consoante N pura, trazendo a sensação alta de onde na face, vibra este N. Eu faço na sequência 1,2,3,2,1 (dó, ré, mi, ré, dó) e subo até, no máximo, uma oitava.	-	-
R2	Coloco a vogal I junto com este N q foi trabalhado anteriormente, Mesma	-	Para trazer além da altura da colocação, o brilho que a vogal I traz.

	sequência do exercício anterior.		
R3	No “I”, adicionando o “Ô” ou “Ó”, indicando “IO” ou “IÓ” (faz o “I” apenas na primeira nota, mudando pra “O” ou “Ó” e segue no “O” ou “Ó” na sequência) 1, 3, 5, 3, 1 (dó, mi, sol, mi, dó). Eu subo um pouco mais, mas até onde eu sentir que está confortável para o aluno.	-	Para trazer, além da altura da colocação, o brilho que a vogal “I” traz.

Sujeito 42

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Má Mê Mi Mô Mû” Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó)	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Aprimora ressonância Orofaringea e projeção das vogais orais.
R2	Wênha Wênha Wênha. Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó).	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Aprimora ressonância nasal, p ara encontro de pontos de projeção das vogais nasais.
R3	“Ba Be Bi” e “Chû Chû Chû” Em escala maior tonal (Dó Ré Mi Ré Dó).	Explico, mostro a escala e como fazer na minha voz, depois o aluno reproduz e vou corrigindo.	Melhora o acesso a uma voz com maior fechamento das PPVV. E o outro diminui a força de fechamento.

Sujeito 43

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	D; com variação de notas e articulação	-	Melhorar comportamento das pregas vocais
R2	-	-	explorar diferentes ressonâncias.
R3	“C”	-	Afinação e ritmo.

Sujeito 44

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Miu-u-u-u-u” Dó - ré - mi - ré - dó	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Aquecimento, relaxamento, ajuda na preparação e afinação.

R2	Fonação “Tru-u-u-u-u” e “Bru- u-u-u-u” Dó-mi-sol-mi-dó Vibração de língua e lábio.	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Ajuda na articulação e dicação.
R3	“Mió-ó-ó-ó-ó” Dó -mi-sol-mi-dó	Toco as notas no piano, exemplifico com a minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Impostação. Impostação. Ajuda na emissão sonora.

Sujeito 45

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Mei mai mei”	-	Dentre suas funções está a colocação da ressonância vocal, utilizo em aulas de canto lírico para o aluno sentir a ressonância mais alta.
R2	“Nu” prolongado em 5 notas e retornando q nota inicial.	-	Também utilizo para que o aluno sinta a ressonância encaixar numa posição mais alta de projeção com uma vogal mais fácil de trabalhar neste sentido.
R3	“Vi vi vi”	-	Auxilia no apoio enquanto coloca a voz num lugar leve e confortável.

Sujeito 46

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibratório de lábio/ língua/ ou consoante “z”; (Dó-ré-mi-ré-dó 3) subindo cromaticamente;	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita;	Por ser um exercício de trato vocal semiocluido, serve como um bom aquecimento, otimiza a vibração das pregas vocais e melhora a interação fonte/filtro através de inércia reativa.
R2	“Ho Ho Ho”; (Dó-Mi-Sol-Mi-Dó 3 subindo e descendo cromaticamente.	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita.	Com a posição projetada dos lábios, conseguimos uma laringe mais baixa, pelo alongamento dos supra hióideos, o que possibilita uma estabilidade na laringe

			ao longo da extensão. Com a consoante "H" no início da fonação, temos um escape de ar, fazendo com que a fonação comece mais suave, evitando golpes de glote, aumentando o controle de adução e abdução do cantor.
R3	Vogal "i" em <i>staccato</i> ; b) (Dó- ré-mi-fá-Sol 3) subindo e descendo cromaticamente.	Toco no piano ou mostro um áudio que já tenho pré-gravado e exemplifico e peço para que o aluno experimente e repita;	Com a posição projetada dos lábios estirados conseguimos uma metalização do som. Com a fonação em <i>staccatos</i> , fazemos um trabalho de força de adução, trabalhando o selamento glótico completo, desenvolvendo modos de fonação neutros e firmes.

Sujeito 47

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de língua em intervalo de cinco notas (dó-ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-dó), em vários tons confortáveis.	-	Relaxamento e aquecimento muscular.
R2	Um arpejo maior em <i>staccato</i> seguido por arpejo em <i>legato</i> (dó-mi-sol-dó-sol-mi-dó-mi-sol-dó-sol-mi-do) na vogal "ô", em vários tons até os extremos da extensão vocal.	-	Usado para treinar o ataque, a agilidade vocal, além de buscar a melhoria da afinação e o aumento da extensão vocal.
R3	Vocalize em nota parada em cinco vogais (a-e-i-o-u) em várias tonalidades.	-	Usado para melhorar a igualdade entre as vogais e melhorar a sustentação e a estabilidade vocais.

Sujeito 48

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vogal i	-	Trabalhar o registro de cabeça ou M2.

	Glissandos de terça maior (Dó Mi Dó). Peça para executar com pouco volume e em um andamento moderado. Iniciando após a passagem sempre sentindo o conforto do aluno.		
R2	Dó mi sol dó sol mi Dó Em um andamento <i>andante</i> com volume moderado e pedindo para deixar a língua se mover.	-	Diminuir tensão de língua.
R3	Vogal “i” Glissandos de terça maior (Dó mi dó). Iniciar inspirando com a vogal i fazendo um som leve (ingressivo) em seguida soltar o ar vocalizando a vogal i no padrão indicado de forma leve como no ingressivo.	-	Para alunos com forte tendência a elevar a laringe com o objetivo de sentirem o posicionamento mais baixo no som ingressivo e em seguida produzirem a vogal com a sensação menos apertada.

Sujeito 49

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“zi-u-zi-u-zi”, com vogais fechadas alternando entre anterior e posterior e com ETVSO (z). 1-2-3-4-5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Para aquecimento.
R2	“i-é.” 1-5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Trazer a voz para uma ressonância mais frontal e brilhante.
R3	“noi-noi” 5-4-3-2-1.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz.	Espaço posterior e foco, trabalhando a voz mista de cabeça.

Sujeito 50

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Início sempre com vibração de lábio ou língua cantando um pentacorde maior. Ex: dó-ré-mi-fá-sol-fá-mi-ré-dó	-	Serve para aquecer diretamente a musculatura da laringe e céu da boca e facilita a flexibilidade da prega vocal.

R2	Vogais verticais em arpejo maior ou menor. Ex: "iô-iô-ia-ia-ia" Notas: dó-mi-sol-mi-dó.	-	Aplico para alunos com a voz mais "tensa". Vogais abertas para que o aluno alongue os músculos do rosto, como céu da boca (palato mole) e língua.
R3	Normalmente com uma melodia de 6 notas com uma ou duas vogais no máximo. Melodia ascendente com sustentação de nota e segunda parte descendente em vogal aberta. Ex: "gui-á" (ascendente) "á-a-a-a-a-a" (descendente) Notas: dó-ré-mi-fá-sol-lá-sol-fá-mi-ré-dó.	Tudo tocado no piano junto com o aluno, quando necessário, se percebo que o aluno está tendo dificuldade na percepção das notas eu o acompanho.	Em seguida trabalho a projeção do som na máscara do rosto, para que o aluno sinta o brilho da voz e a sustentação de extensões mais altas.

Sujeito 51

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de lábios/língua ou " <i>raspberries</i> "; dó-ré-mi-fá-sol, por toda a extensão.	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Uso no aquecimento ou quando quero melhorar a relação de Psub vs. resistência glótica.
R2	"U-u-u-u-u"; Dó-mi-sol-mi-dó na região da voz de cabeça/M2, staccato;	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Função de auxiliar na adução das ppvv, aprimorar afinação e na voz de cabeça.
R3	"a-a-a"; dó-mi-dó em glissando, região da voz de peito/M1;	Toco no piano e exemplifico com a minha voz e o aluno segue sendo acompanhado pelo piano.	Treinar a relação de fluxo e resistência na região grave, estabelecer grau de adução ideal para a voz de peito, buscar a propriocepção de um relaxamento laríngeo.

Sujeito 52

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Br/R (vibração de lábio ou língua- ou qualquer outro de dupla resistência). 8 1/2 (do mi sol do mi sol fa ré si sol da ré do).	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Flexibilidade.

R2	“Kü” (KI com boca de U) Dó mi sol dó sol mi dó.	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Ajudar na adução das pregas vocais e ajustar a fôrma do aluno que abre demais as vogais. Trabalho principalmente na região de passagem do aluno para fortalecer. (No aluno com necessidade disso).
R3	“Ká” Dó ré mi fá sol fá mi ré dó.	Toco no piano enquanto o aluno canta.	Ganhar voz de peito para quem é “no chest”. Toco na região de peito do aluno.

Sujeito 53

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vibração de língua. Dó ré mi fa sol fa mi ré dó.	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Controle do fluxo do ar.
R2	“Zi ri bi ri bi ri bi ri bi” Dó ré mi fá sol fé mi ré dó.	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer da mesma maneira.	Brilho da voz, harmônicos agudos.
R3	“Voi vou vou” dó mi sol dó sol mi do	Toco no piano, faço com minha voz e peço para o aluno fazer o mesmo.	Extensão vocal.

Sujeito 54

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	"Rau-rau-rau-rau-rau" Dó-ré-mi-ré-dó.	Utilizo o piano.	Fazer com que o aluno sinta como tirar a "voz da garganta", concentrando a voz no palato, dentes e zigomático.
R2	Fricativo: “J-J-J-J-J” dó ré mi fá sol (ascendente e descendente).	Utilizo o piano.	Ajudar o aluno a equilibrar as musculaturas, fechamento de prega vocal e ajuda o aluno a ter mais projeção (no caso de alunos muito tímidos que "escondem" a voz).
R3	Glissando: “Na-a-a-a-a” Dó ré mi fá sol (ascendente e descendente).	Utilizo o piano.	Para fazer o aluno entender que a nota grave e aguda precisam estar em equilíbrio, para não

			mostrar quebras e evitar esforços desnecessários, que podem danificar as pregas vocais com o tempo.
--	--	--	---

Sujeito 55

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	“Vovovo” - Meia escala em todas as áreas, dentro só limite do aluno.	Toco no piano e peço para o aluno copiar, faço exemplo também.	Afinação.
R2	“A a a a” Três notas, área mais grave do piano.	Toco no piano.	Explico que vamos trabalhar a área grave, voz de peito. Treinar, exercitar e desenvolver a voz de peito.
R3	“Uh uh uh” Glissando, área mais aguda, de acordo c a voz do aluno, salto de 3 ou 4	-	Treinar, exercitar e desenvolver a voz de cabeça.

Sujeito 56

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	Vogal u, pode ser glissando, pode ser escala com 3 notas, arpejo, etc.		Função: após vocalize com brr, começamos a usar a voz de maneira bem leve, suave e arredondada, trabalhando uma fonação mais fluida que permite que a voz transite entre mecanismos tranquilamente num primeiro momento. Ótimo para aquecer os agudos em mecanismo 2.
R2	“a-e-i-iiii-a.” Tríade ascendente + 5 notas descendentes.	-	A ideia é que o aluno consiga coordenar voz de peito/falada com voz mais fluida de cabeça. A vogal “a” sendo a mais aberta favorece uma voz mais de peito, enquanto o “i” favorece mais a voz de cabeça. A vogal “e” é

			justamente a ponte entre ambos. Dessa forma, busco desenvolver o mix e essa flexibilidade de transitar entre registros.
R3	“GAGAGA” Tríade ou 5 notas descendentes.	-	Objetivo de conseguir uma sonoridade mais de <i>belting</i> sem tensão de língua ou constrição. O “g” faz com que a base da língua se mova, evitando tensão. O ar deve passar livre e a boca deve ser apropriada para o <i>belting</i> .

Sujeito 57

	Vocalise	Aplicação	Função
R1	/ng/ com /a/ ascendente em <i>arpeggio</i> maior e menor ou 1º ao 5º grau, mapeando no registro em demanda do aluno.	Tocando violão ou áudios lentos, aluno emite.	Ajustes epilaríngeos e palatais x psub; sintonização de harmônicos para que o aluno ache mais confortável acessar agudos em diferentes modos de fonação.
R2	/nh/ com /é/ ascendente 1º ao 5º grau, no registro em demanda.	Tocando violão ou áudios lentos, aluno emite.	Verificar tensões e posição da língua, posição palatal e faríngea, abertura velofaríngea na fonação.
R3	Canudo de até 3mm. Diversos vocalizes rápidos, a maioria descendente, trocando registros.	Sugerindo que o aluno cante melodias a partir dos intervalos, somente com base no tom.	Verificar se, e em que contextos, ocorre excesso de psub ou contrações supraglóticas compensatórias nos modos de fonação, melhora geral da afinação.

