



Aproximações técnicas da *École de Garcia* na performance vocal moderna*

Luiz Henrique Ramos Ribeiro**

Resumo

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

Palavras-chave

Performance musical – técnica vocal – canto lírico – bel canto – tratado musical – século XIX.

Abstract

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

Keywords

Musical performance – vocal technique – lyrical singing – bel canto – musical treatise – 19th century.

* Artigo elaborado como um resumo da dissertação de mestrado, intitulada “A *École de Garcia* e seus recursos técnicos e expressivos na Era do Gramofone”, apresentada por Luiz Henrique Ramos Ribeiro ao Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, em 2017, para a obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação da Profa. Dra. Midori Maeshiro.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rib_luiz@aol.com.



Considerado por Stephen Austin (2010b, p. 213) como um “inestimável recurso para a compreensão da prática da performance do período”¹, o *Traité complet de l’art du chant*, escrito em duas partes por Manuel Garcia *filis* em 1840/1847, é uma obra fundamental para entendermos o essencial da técnica e expressão vocais propostas pelo autor e suas influências em grande parte da Europa da segunda metade do século XIX. No presente trabalho, nos limitaremos à primeira parte do seu tratado, que aborda a questão técnica no canto e seus diálogos com outros autores.

Dois tópicos de grande destaque, apresentados por Garcia no capítulo *Études physiologiques sur la voix humaine*, são os conceitos de *registro vocal* e *timbre*. Independentemente das características individuais de cada voz, o autor divide a voz humana em três registros: registro de peito (*poitrine*), registro médio (*fausset*) e registro de cabeça (*tête*); e assinala dois principais timbres: o timbre claro (*clair*), configurado pelo não abaixamento da laringe e pelo abaixamento do véu palatino; e o timbre escuro (*sombre*), configurado pelo abaixamento da laringe e levantamento do véu palatino. De acordo com o autor, o timbre *claro* será favorecido pelas vogais [Q], [I] e [T], abertas à *italienne*, enquanto as vogais [e] e [o] fechadas à *italienne* e a vogal [u] auxiliarão na realização do timbre *escuro*. Os timbres se consistem nas “características próprias e infinitamente variáveis que podem ter cada registro, cada som, independentemente da intensidade” (Garcia, 1840, p. xiii).² O registro de peito equivale à região grave da voz, possui maior energia sonora em relação ao registro médio que, por sua vez, corresponde à região central da voz e é considerado o mais velado dos três registros, ou seja, com menor energia sonora, enquanto o registro de cabeça (voz mista ou *mezzo petto*, para as vozes masculinas) refere-se à região aguda da voz. Citamos abaixo a definição do conceito *registro*, conforme o referido tratado:

Pela palavra registro, nós entendemos uma série de sons consecutivos e homogêneos indo do grave ao agudo, produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo princípio mecânico, e dos quais a natureza difere essencialmente de uma outra série de sons igualmente consecutivos e homogêneos, produzidos por um outro princípio mecânico. Todos os sons pertencentes ao mesmo registro são, por consequência, da mesma natureza; quaisquer que sejam, aliás, o timbre ou a força a que são sujeitos. (Garcia, 1847, 1ª parte, p. 6)³

¹ “It is an invaluable resource for understanding performance practice of the period.” Todas as traduções são do autor deste artigo, a menos que indicado diferente.

² “Nous appelons timbre la caractéere propre et variable à l’infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l’intensité”.

³ “Pour le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l’aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d’une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d’ailleurs les modifications de timbre ou de force qu’on leur fasse subir”. Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 106).



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

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

Registro vocal: qualidade vocal associada a diferentes modos de vibração das pregas vocais. Não deve ser confundido com o conceito de extensão fonatória. Os registros são, em princípio, independentes da articulação, ou seja, das frequências dos formantes. O registro vocal abrange uma série de tons adjacentes que apresentam qualidade vocal semelhante e são produzidos com um padrão de vibração das pregas vocais equivalente. Na voz falada, os registros amplamente aceitos são: (1) registro de pulso ou basal, frequente em finais de frase, em emissões cuja frequência de fonação é baixa; (2) registro modal ou de peito, habitualmente utilizado na fala normal; e (3) registro de falsete. Para as vozes femininas, os termos registro médio ou misto, e registro de cabeça também têm sido empregados para designar os registros comumente utilizados, respectivamente, nas regiões média e mais aguda da extensão fonatória da voz falada. Uma grande variedade de outros termos pode ser utilizada para designar diferentes registros nas vozes femininas e masculinas, ainda que muitos deles não apresentem um devido embasamento científico. Existem regiões de interseção (*overlapping*) entre os diferentes registros e elas variam de indivíduo para indivíduo. A região de interseção entre os registros modal e de falsete costuma localizar-se entre 250 Hz (Dó 3) e 350 Hz (Fá 3) para vozes masculinas, enquanto a região de interseção entre os registros de peito e médio das vozes femininas costuma localizar-se um pouco acima desses valores. Já as fronteiras entre os registros médio e de cabeça nas vozes femininas situam-se ao redor de 700 Hz (Fá 4). Nas vozes masculinas, a fonte glótica no registro de falsete apresenta fase fechada curta, fechamento de glote geralmente incompleto e pulso glótico amplo e arredondado. O registro modal, por sua vez, tende a apresentar fase fechada mais longa e claramente demarcada, e pulso com picos delineados. As características da fonte glótica nas vozes femininas ainda não estão completamente descritas na literatura. (Sundberg, 2015, p. 308-309)



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

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

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

Não obstante, Lilli Lehmann atenta para a ausência de significado de tais termos unicamente sob a luz da ciência, posto que os conceitos aqui examinados são fundamentalmente subjetivos, ou seja, são dependentes do prévio direcionamento e parecer sinestésico do cantor, que estabelecerá a relação entre o mecanismo e a sensação sonora, criando, assim, um significado singular para cada conceito. Lehmann alega que

A ciência já explicou todos os processos dos órgãos vocais em suas funções principais, e muitos métodos de canto foram baseados em fisiologia, física e fonética. Até certo ponto, as explicações científicas são absolutamente necessárias ao cantor, desde que estejam restritas às sensações do canto, fomentem a compreensão do fenômeno e evoquem uma imagem inteligível para as sensações da voz até então inexplicáveis ou para as geralmente mal compreendidas como “cheio”, “brilhante”, “escuro”, “nasal”, cantar na frente”, etc. Elas não têm



nenhum significado sem os ensinamentos práticos das sensações sobre as quais cada cantor tenha direcionado sua atenção com a consciência do objetivo visado, e com a competência para correlacioná-los com os fatos da ciência. (Lehmann, 1993, p. 17)⁴

Em conclusão, Richard Miller, mais recentemente, ratifica o caráter subjetivo e, por conseguinte, impreciso dos conceitos relacionados às sensações individuais, conduzindo-nos novamente ao questionamento sobre a viabilidade do ensino da voz somente por sinestesia:⁵

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

⁴ “Science has explained all the processes of the vocal organs in their chief functions, and many methods of singing have been based upon physiology, physics, and phonetics. To a certain extent scientific explanations are absolutely necessary to the singer – as long as they are confined to the sensations in singing, foster understanding of the phenomenon, and summon an intelligible picture for the hitherto unexplained voice-sensations, or for the ordinarily misunderstood expressions of ‘full,’ ‘bright,’ ‘dark,’ ‘nasal,’ ‘singing forward,’ etc. They are quite meaningless without the practical teachings of the sensations of such singers as have directed their attention to them with a knowledge of the end in view, and are competent to correlate them with the facts of science”.

⁵ Esclarecemos que *sinestesia* é a relação de planos sensoriais distintos; *cinestesia* é o sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo; e *palestesia* é a sensibilidade vibratória.

⁶ “Much subjective terminology directed to resonance perception is less than utilitarian, because perception of sensation is such a highly individual matter. ‘Forward placement’ is one such term. Sympathetic vibration during singing varies greatly from person to person; to expect everyone to experience the same thing is unwise. It is not possible to literally place tone. Yet sensations for some singers are registered in specific parts of the body, one being the region called the mask, or masque. However, similar mask sensations can be generated by a variety of physical means, some desirable, some not. Certain forms of sympathetic vibration in the mask actually are the product of undesirable timbres. Problems often are exacerbated when a singer is told to place a tone. Responses to tone-placement requests frequently generate unwanted by-noises, nasality, pharyngeal distortion, localized control, and breathy timbre. After a tone that exhibits ideal resonance balance has been identified, it is then appropriate to ask the singer to describe the recognizable differences among the several kinds of sensation experienced, including their location”.



Uma vez que o tom que exhibe o equilíbrio ideal de ressonância foi identificado, então será apropriado pedir ao cantor para descrever as diferenças reconhecíveis entre os vários tipos de sensação experimentados, incluindo a sua localização. (Miller, 2004, p. 81)⁶

Para a união dos registros, Garcia (1840, p. 12)⁷ sugere que o processo se dê a partir do registro de peito, então unindo os registros subsequentes após seu domínio. O autor enfatiza a importância desse registro proclamando que “o registro de peito é a base essencial da voz da mulher, assim como do homem e da criança. Esse registro é penetrante, cheio de brilho” (Garcia, 1840, p. xi).⁸ Seguindo o mesmo pensamento, Carlo Bassini (1886, p. 7), cujo método fora claramente influenciado por Garcia (Austin, 2010a, p. 592), igualmente declara que o “registro de peito é a base da voz de ambos os sexos.”⁹ Garcia (1924, p. 8) também frisa que tanto o registro de peito quanto o registro médio devem ser emitidos com toda a energia possível.¹⁰ O mesmo método de desenvolvimento vocal é similarmente proposto pelo tenor inglês William Shakespeare, em *The art of singing*:

O quão alto alguém deve cantar no registro de peito? O máximo que puder com a garganta aberta e com a respiração sob controle; o máximo que puder com liberdade de língua e mandíbula; o máximo que conseguir emitir uma nota sem quebrá-la e continuar a manter o *legato* de uma nota para qualquer outra. (Shakespeare, 1909, p. 33)¹¹

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

No canto lírico, a ideia de respiração está essencialmente relacionada à noção de *appoggio*, que “faz referência à sensação de ‘suporte’ dos músculos respiratórios

⁷ “Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit faire en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant”.

⁸ “Le registre de poitrine est la base essentielle de la voix de la femme comme de celle de l’homme et de l’enfant. Ce registre est mordant, plein d’éclat”.

⁹ “The chest register is the basis of the voice in both sexes”.

¹⁰ “Chest as well as medium sounds should be emitted with all the energy of which they are capable”.

¹¹ “How high may one sing in this register [chest]? As far as one can with the throat open and the breath well under control; as far as one can in unconscious freedom of tongue and jaw; as high as one can start the note unerringly and proceed in a legato style from one note to any other”.



para a atividade fonatória. Em termos fisiológicos, o apoio parece estar associado ao controle apropriado da pressão subglótica” (Sundberg, 2015, p. 29). Em *Hints on singing*, Garcia (1894), quando questionado sobre como a respiração deve proceder, instrui que:

No primeiro impulso de se emitir um som, o diafragma achata, o abdome se projeta levemente para fora, e o ar é introduzido pelo nariz, pela boca ou por ambos simultaneamente. Durante essa inspiração parcial, chamada *abdominal*, as costelas não se movem, nem se atinge a capacidade pulmonar total, que para ser obtida deve o *diafragma se contrair completamente*. Então, e não mais que então, as costelas se expandem, enquanto o abdome é puxado para dentro. Essa inspiração – na qual os pulmões têm livre ação em todas as direções – quando completa, é chamada *torácica* ou *intercostal*. Se as costelas inferiores forem impedidas de se expandir, por qualquer tipo de compressão, a respiração se torna esternal ou *clavicular*. (Garcia, 1894, p. 4)¹²

Julgamos pertinente aliar ao conceito de *respiração* à orientação de Garcia (1894, p. 12) sobre a preparação necessária para emitir um som, ou seja, a postura a ser adotada e a disposição da boca no ato de cantar, seja em performance ou em estudo. Garcia (1894, p. 12) apresenta sua proposta de postura adequada ao cantar alegando que “o corpo deve estar ereto, bem firme sobre os pés, e sem qualquer outro apoio; os ombros para trás, a cabeça erguida, a expressão do rosto tranquila”.¹³ Marchesi, igualmente, denota sugestões posturais equivalentes:

A postura do aluno, ao cantar, deve ser a mais natural e simples possível. O corpo deve ser mantido ereto, a cabeça erguida, os ombros jogados adequadamente para trás, sem esforço, e o peito livre. A fim de dar a perfeita liberdade para os órgãos vocais enquanto canta, todos os músculos que cercam essas partes devem estar completamente relaxados. (Marchesi, 1970, p. xi)¹⁴

¹² “In the first attempt to emit a sound, the diaphragm flattens itself, the stomach slightly protrudes, and the breath is introduced at will by the nose, by the mouth, or by both simultaneously. During this partial inspiration, which is called *abdominal*, the ribs do not move, nor are the lungs filled to their full capacity, to obtain which the *diaphragm must and does contract completely*. Then, and only then, are the ribs raised, while the stomach is drawn in. The inspiration – in which the lungs have their free action from side to side, from front to back, from top to bottom – is complete, and is called *thoracic* or *intercostal*. If by compression of any kind the lower ribs are prevented from expanding, the breathing becomes sternal or *clavicular*”.

¹³ “The body must be straight, well planted on the feet, and without any other support; the shoulders back, the head erect, the expression of the face calm”.

¹⁴ “The attitude of the pupil, in singing, should be as natural and easy as possible. The body should be kept upright, the head erect, the shoulders well thrown back, without effort, and the chest free. In order to give perfect freedom to the vocal organs whilst singing, all the muscles surrounding those parts should be completely relaxed”.



A concepção de Garcia a respeito de postura corporal pode ser notada de antemão nas bases da *École de Garcia*, fundada por Manuel Garcia père, e presente na obra *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*: “Ao cantar, devemos estar bem equilibrados; com braços e ombros para trás, de modo que o peito bem livre propicie um curso livre para a voz, que será mais clara, mais forte e mais nítida; essa postura corporal também é a mais nobre e elegante” (Garcia, 1835, p. 5).¹⁵

Quanto à disposição da boca que deve ser aplicada ao cantar, Garcia, citando Pier Francesco Tosi (1723, p. 16)¹⁶ e Giambattista Mancini (1774, p. 68)¹⁷, aconselha que sua forma deve assemelhar-se a um breve sorriso, recorrendo acerca das falhas que podem ser originadas por um mal posicionamento da boca:

Os antigos mestres conferiram grande importância à forma como seus pupilos dispunham a boca. O tubo por onde flui o som se finda somente nos lábios, a mais acertada configuração deste tubo perderia todo o seu sentido se o aluno dispusesse mal a sua boca. As bocas abertas em forma oval, tais como peixes, produzem sons de caráter triste e murmurante; aquelas cujos lábios avançam afinilados entregam uma voz pesada e bramida; bocas muito abertas, que expõem demasiadamente os dentes, fazem o som áspero; aquelas cujos dentes são cerrados formam sons guturais. Há apenas uma maneira razoável de mover os lábios: é o movimento de aproximar ou distanciar suas extremidades. Visto que a separação dos dentes é invariável, é evidente que não podemos aprimorar o resultado sonoro a não ser pelo afastamento dos cantos da boca; neste caso, os lábios são pressionados contra os dentes e a voz é valorizada significativamente. Se tentamos fazer a expansão da boca pelo afastamento vertical dos lábios, produziremos o efeito contrário à aproximação dos cantos da boca, e, dessa maneira, diminuiremos, na sua extensão, a abertura bucal. Esta disposição da boca tem a desvantagem de emudecer a voz, esmaecer as vogais, refrear a articulação, enrijecer o rosto etc. Tosi, primeiramente, em 1723, e posteriormente Mancini, dizem-nos “que todo cantor deve dispor sua boca como costuma fazer ao sorrir

¹⁵ “Lorsqu’on chante, on doit se tenir bien droit; les bras et les épaules en arrière, afin que ça poitrine bien dégagée laisse un libre cours à la voix qui sera plus claire, plus forte, et plus distincte; cette posture du corps est aussi plus noble et plus élégante”.

¹⁶ “Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più alla dolcezza d’un sorriso, che ad una gravità severa.”

¹⁷ “Regola sperimentata da me, e sopra de’ miei scolari, adottata da tutte le buone scuole dell’antichità, e de’ moderni Professori valenti. Eccola: questa si è, *che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suol situarla quando naturalmente sorride, cioè in modo, che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocrementemente distaccati da quelli di sotto*; e poi praticamente li facevo porre in uso da medesima regola”.



naturalmente, isto é, de modo que os dentes superiores estejam separados perpendicular e medianamente dos inferiores”. (Garcia, 1840, p. 9)¹⁸

Por fim, não podemos deixar de mencionar um dos mais controversos elementos da *École de Garcia* (Pacheco, 2006, p. 96): o *golpe de glote* (*coup de glotte*). Quanto ao ataque dos sons, Garcia recomenda que as pregas vocais estejam aduzidas antes do início do fluxo de ar. Em *Hints on Singing* (Garcia, 1894, p. 14), o autor orienta que devem ser utilizadas as vogais italianas [a] e [e], como nas palavras *alma* e *sempre*, de forma a trazer todo o metal para a voz, e que as notas devem ser mantidas equalizadas em energia sonora.¹⁹ Uma explicação mais minuciosa de como o golpe de glote deve ser executado pode ser encontrada no *Traité complet de l'art du chant* (1847), de Garcia:

Tenha o corpo ereto, tranquilo, bem equilibrado sobre as duas pernas, longe de qualquer ponto de apoio (eu posiciono os braços para trás, a fim de não prender o movimento do peito); abra a boca, não na forma oval do o, mas afastando o maxilar inferior do superior, do qual ele deve se separar caindo pelo seu próprio peso, afastando um pouco as extremidades da boca, sem chegar ao sorriso. Este movimento, que comprime fracamente os lábios contra os dentes, abre a boca na proporção justa e lhe dá uma forma agradável. Tenha a língua relaxada e imóvel (sem a elevar nem na raiz nem na ponta); afaste por fim a base dos pilares amigdalianos, e libere toda a garganta. Nesta dis-

¹⁸ “Les anciens maîtres attachaient une grande importance à la manière dont leurs élèves plaçaient la bouche. Le tuyau d’écoulement du son ne se terminant qu’aux lèvres, la disposition la plus heureuse de ce tuyau perdrait tout son effet si l’élève disposait mal la bouche. Les bouches ouvertes en forme ovale, comme celle des poissons, produisent des sons d’un caractère triste et grondeur; celles dont les lèvres avancent en forme d’entonnoir donnent une voix lourde et aboyante; les bouches trop fendues, qui découvrent trop les râteliers, rendent le son âpre; celles dont les dents sont serrées forment des sons grésillants. Il n’y a qu’une manière raisonnable de mouvoir les lèvres: c’est d’en rapprocher ou d’en éloigner les extrémités. Tant que la séparation des dents est invariable, il est évident qu’on ne peut agrandir l’issue présentée au son qu’en éloignant les coins de la bouche; dans ce cas les lèvres sont pressées contre les dents et la voix y gagne sensiblement. Si l’on cherchait à opérer l’agrandissement par l’éloignement des lèvres en hauteur, on produirait au contraire le rapprochement des coins, et, partant, on amoindrirait, en l’arrondissement, l’ouverture buccale. Cette disposition a l’inconvénient d’assourdir la voix, d’assimiler l’une à l’autre toutes les voyelles, d’empêcher l’articulation, de rendre la physionomie dure, etc. Tosi (Opinioni di cantori antichi e moderni), d’abord, en 1723, et après lui Mancini (Osservazioni pratiche sopra il canto figurato), nous disent ‘que tout chanteur doit placer sa bouche comme il a coutume de le faire lorsqu’il sourit naturellement, c’est-à-dire de manière que les dents supérieures soient séparées perpendiculairement et médiocrement de celles d’en bas (Ne confondons pas la position plus ou moins ouverte de la bouche et la physionomie riante)”.

¹⁹ “Q. How are sounds to be attacked? A. With the stroke of the glottis just described. The Italian vowels, a, e as in the words *alma*, *sempre*, must be used. They will bring out all the ring of the voice. The notes must be kept full and equal in force. This is the best manner of developing the voice. At first the exercise must not exceed two or three minutes in duration”.



posição, inspire lentamente e por longo tempo. Depois de estar assim preparado, e quando os pulmões estiverem cheios de ar, sem retesar o órgão fonador nem qualquer parte do corpo, mas com calma e desembaraço, ataque os sons com toda a limpeza mediante um pequeno golpe seco de glote, e sobre qual a vogal a bem clara. Este a será formado no fundo da garganta, para que nenhum obstáculo se oponha à saída de som. É necessário preparar o golpe de glote, fechando-a de forma que detenha e acumule momentaneamente o ar nesta passagem; depois, como se operasse uma ruptura por meio de um gatilho, ela é aberta mediante um golpe seco e vigoroso, semelhante à ação dos lábios pronunciando energeticamente a consoante *p*. Este golpe de garganta se assemelha à ação da arcada palatina executando os movimentos necessários para articular a letra *k*. (Garcia, 1847, 1ª parte, p. 25)²⁰

Reproduzimos, inclusive, a interessante definição do golpe de glote feita pelo barítono francês Jean-Baptiste Faure, um dos mais categóricos defensores do seu uso (Hahn, 1990, p. 84).²¹ Faure (1886), em seu tratado prático *La voix et le chant*, menciona duas maneiras de executar um ataque sonoro: pela expiração ou pelo golpe de glote e discorre acerca das suas vantagens e suas desvantagens:

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

²⁰ “Ayez le corps droit, tranquille, d’aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d’appui (*V. Respiration*. Je fais porter les bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.); ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine, sans arriver au sourire. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par sa racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez *lentement et longtemps*. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d’air, sans roidir ni le phonateur ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle A très claire. Cet A sera pris bien au fond du gosier, pour qu’aucun obstacle ne s’oppose à la sortie du son. Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l’air à ce passage; puis, comme s’il s’opérait une rupture au moyen d’une détente, on l’ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l’action de lèvres prononçant énergiquement le *p*. Ce coup de gosier ressemble aussi à l’action de l’arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articular la lettre *k*.” Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 97-98).

²¹ “But does anyone really know what a stroke of glottis is? It is something very difficult to explain, and M. Fauré himself provides a definition that is far from clear. Yet it is very easy to perform. M. Fauré has never tired of advocating the stroke of the glottis. He extols its merits and asserts that the glottal jolt is our only hope of salvation”.



golpe de glote, por sua vez, oferece apenas vantagens: seu objetivo é propiciar às vogais a espontaneidade das consoantes *b, t, d, p*, calando, por assim dizer, as consoantes explosivas aparentes. Antes de atacar o som pelo golpe de glote, deve-se, após a introdução de uma certa quantidade de ar nos pulmões, fechar instantaneamente a laringe e cuidar para que o ar acumulado sob a glote não escape durante a emissão da nota escolhida. É este pinçamento da glote, executado naquele momento, o responsável por dar o caráter explosivo, que em música é nomeado som destacado (*staccato*). O golpe de glote é, para a voz, semelhante ao toque dos dedos para o piano; de acordo com a força ou a leveza do toque, o som será mais intenso ou mais fraco, mas o ataque tem exatamente a mesma instantaneidade. Assim como o *pizzicato* do violino e do violoncelo, que deve ser obtido, sob o risco de arranhar a corda, não com a unha, mas com a polpa dos dedos, é necessário que o golpe de glote seja feito claramente, sem, no entanto, que sua aparente rudeza possa lesar as cordas vocais ou brutalizá-las. O exagero no ataque poderia causar secura e achatamento do som. (Faure, 1886, p. 52)²²

Segundo Daniela Bloem-Hubatka (2012, p. 18), uma das principais causas para a controvérsia gerada pela sua prática é “o fato de o ouvinte não escutar o golpe de glote. Ele somente ouvirá o tom vocal perfeito sair da garganta do cantor, se esse cantor o empregar da forma correta.”²³ Garcia, ademais, prevê a possibilidade de um mal entendimento do conceito e sua consequente confusão com o golpe de peito (*coup de poitrine*):

²² “Il n’y a que deux manières de faire vibrer les cordes vocales: par l’expiration ou par le *coup de glotte*. L’attaque du son par l’expiration présente deux inconvénients qui devraient suffire à la faire abandonner: elle occasionne une grande déperdition d’air et elle est incompatible avec la production instantanée du son, condition absolue de sa netteté et de l’appréciation immédiate de sa justesse.

L’attaque du son par le *coup de glotte* n’offre au contraire que des avantages: elle a pour but de donner aux voyelles le spontanéité des consonnes *b, t, d, p*, en en taisant pour ainsi dire des consonnes explosives *factices*. Avant d’attaquer le son par le *coup de glotte*, il faut, après avoir introduit une certaine quantité d’air dans les poumons, fermer instantanément le larynx et veiller à ce que l’air accumulé derrière la glotte ne s’échappe pas dans l’émission de la note choisie. C’est le pincement de la glotte qu’on opère à ce moment qui doit donner à cette note le caractère explosif de ce qu’on nomme en musique: le *Son piqué*.

Le *coup de glotte* est pour la voix ce qu’est le *coup de doigt* pour le piano; selon la force ou la légèreté du toucher, le son est plus intense ou plus faible, mais l’attaque n’en a pas moins la même instantanéité.

Comme le *Pizzicato* du violon et du violoncelle qui doit s’obtenir, sous peine d’égratigner la corde, non pas avec l’ongle, mais avec le gras du doigt, il faut que le *coup de glotte* soit donné franchement, sans toutefois que son apparente brusquerie puisse offenser les cordes vocales ni les brutaliser. L’exagération dans l’attaque pourrait amener la sécheresse et l’écrasement du son”.

²³ “One of the main causes of misunderstanding is the fact that the listener cannot hear the *coup de glotte* or stroke of the glottis as such (muscular sense as described by Mackenzie). He just hears the perfect singing tone emerge from the singer’s throat, if that singer employs it in the proper manner, like, for instance, Melba and Tetrazzini, and with them all the historical singers we can listen to on the recording now available on CDs”.



É necessário tomar cuidado para não confundir golpe de glote com o golpe de peito que se assemelha à tosse, ou ao esforço que se faz para expulsar da garganta qualquer coisa que a incomoda. O golpe de peito leva à perda de uma parte muito grande da respiração; ele faz a voz sair aspirada, sufocada, incerta na entoação. Garcia (1847, 1ª parte, p. 26)²⁴

Expostas, embora de modo deveras abreviada, as bases de algumas das principais noções técnicas propostas por Garcia, percebemos seu enfoque no detalhamento do mecanismo e como suas modificações impactam na produção dos sons vocais, mostrando-se uma valiosa ferramenta para a reflexão e obtenção de um maior controle técnico da emissão, especialmente no tocante ao rendimento da voz.

Em contrapartida, outros tratadistas, contemporâneos a Garcia, apresentam propostas divergentes dos conceitos técnicos sugeridos pelo autor. Um dos mais enérgicos críticos da *École de Garcia* foi Henry Holbrook Curtis, inventor do tonógrafo e foniatra do *Metropolitan Opera* de Nova Iorque, cujas ideias obtiveram maior divulgação pelo tenor polonês Jean de Reszke e do soprano alemão Lilli Lehmann (Bloem-Hubatka, 2012, p. 68-69). Em sua principal obra, intitulada *Voice building and tone placing: showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises*, Curtis defende o ensino da voz guiado, majoritariamente, pelas sensações de vibração das cavidades de ressonância faciais, como exposto nos seguintes trechos:

O autor está, há algum tempo, convencido de que são muitas as falácias obtidas por teorias como os chamados “registros” da voz humana, assim como os absurdos das deduções sobre o modo de vibração das cordas vocais, feitas por fotografias tiradas durante a produção do tom. A teoria do autor, de que os sons harmônicos introduzidos pelo método correto de colocação das notas nos ressoadores faciais induzem um novo plano de vibrações das cordas vocais, foi validada pela recente pesquisa com o estroboscópio feita pelo professor Oertel, de Munique. (Curtis, 1914, p. v-vi)²⁵

²⁴ “Il faut bien se garder de confondre de coup de glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l’effort que l’on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d’intonation”. Tradução de Alberto Pacheco (2006, p. 98).

²⁵ “The author has for a long time convinced of the many fallacies which have obtained in the theories as to the so-called ‘registers’ of the human voice, and the absurdities of the deductions as to the manner of vibration of the vocal cords, made from photographs taken during tone production. The writer’s theory, that the overtones introduced by the proper method of placing tones in facial resonators induce a new plan of vibration of the vocal cords, has been verified by the recent investigation with stroboscope by Professor Oertel, of Munich”.



O tom deve ser leve e livre, e direcionada para a frente do rosto, na base das narinas. Se for direcionado apenas para os dentes, faltará esse reforço adicional dado pela ressonância do nariz. (Curtis, 1914, p. 166)²⁶

Quanto ao conceito de *registro*, Curtis descreve a existência de quatro deles: registro de peito, registro médio, registro de cabeça e registro de *falsetto*. Contudo, diferentemente de Garcia, que denomina *falsetto* o registro médio da voz, Curtis (1914, p. 117) utiliza o termo para se referir à região acima do registro de cabeça, desenvolvida em vozes altamente treinadas.²⁷ Sua orientação para a união dos registros é o oposto da proposta feita por Garcia:

Nenhuma voz pode ser danificada por levar o registro de cabeça muito para baixo, mas quase toda voz será arruinada ao forçar os registros mais graves para cima. O grande empecilho dos barítonos é o ré 2; eles particularmente amam urrar um ré 2 aberto, e isso geralmente é a causa da sua ruína. A perfeição no canto só é alcançada quando você é capaz de cantar toda a sua extensão sem fazer sua audiência ciente de que há qualquer alteração na qualidade dos registros. (Curtis, 1914, p. 162)²⁸

A voz deve ser treinada a partir do *registro de cabeça abaixo* – ou seja, o timbre do tom de cabeça deve predominar na escala, e deve ser trazido para as notas mais graves possíveis. (Curtis, 1914, p. 170)²⁹

É salientada também, na obra de Curtis (1914), a predileção do autor pelo emprego do timbre nominado *escuro* por Garcia:

Quanto mais um tom possa ser emitido para simular uma qualidade fechada, mesmo que cantado no mecanismo de peito, melhor o resultado [...]. Dentre as melhores cantoras, Farrar e Fremstad fizeram

²⁶ “The tone should be light and free, and directed toward the front of the face at the base of the nostrils. If it is directed only toward the teeth it will lack that extra re-enforcement given by the resonance of the nose”.

²⁷ “In very highly trained voices, moreover, a fourth register or falsetto may be developed which has always a beautiful clear, birdlike quality”.

²⁸ “No voice can be injured by carrying the head quality too low, but almost every voice may be ruined by forcing the lower registers into the upper. The stumbling block of baritones is *d*”; they particularly enjoy roaring an open *d*”, and it generally is the cause of their ruin. Perfection in singing is arrived at when you are able to sing your entire compass without making your audience aware that there is any change in the quality of the registers”.

²⁹ “The voice should be trained from the *head register down* – that is, the timbre of the head tone should be predominate the scale, and should be brought as low in pitch as possible”.



seu mais acentuado progresso adicionando harmônicos nasais aos seus registros elevados durante os últimos dois anos, eliminando completamente a tendência de clarear as notas agudas. (Curtis, 1914, p. 162-163)³⁰

Sua grande crítica, entretanto, é relacionada ao golpe de glote, que é descrito como “a morte da voz; nascido da ignorância, e ensinar ou permitir sua continuidade é um crime” (Curtis, 1914, p. 159).³¹ De forma a combatê-lo, Curtis sugere vocalizes iniciados com as consoantes [m], [p] ou [b], induzindo ao ataque soproso do som:

Percebemos que prefixando uma consoante labial, como M, P ou B, o choque é reduzido ao mínimo, e as cordas vocais não se tocam necessariamente no ataque inicial; portanto, Ma ou Maw devem ser as palavras usadas no estudo, e quase nunca Ah, e nunca E. (Curtis, 1914, p. 142)³²

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

Diferentes tipos de ataque vocal refletem diferenças na sincronia entre a adução das pregas vocais e o início do fluxo de ar transglótico. Se as pregas vocais forem aduzidas antes do início do fluxo de ar, o ataque vocal será brusco; esse tipo de ataque também pode ser chamado de “golpe de glote”. Se as pregas vocais forem aduzidas após o início do fluxo de ar, o ataque vocal será soproso ou aspirado. Se o início do fluxo de ar e a adução das pregas vocais forem sincronizados de forma que as pregas vocais estabeleçam contato já nos primeiros movimentos vibratórios, o ataque será suave ou isocrômico; esse tipo de ataque vocal é considerado o mais apropriado entre os educadores e terapeutas vocais. (Sundberg, 2015, p. 298-299)

³⁰ “The nearer a tone may be sung to simulate a closed quality, even when sung with the chest mechanism, the better the result [...] Among the best singers, Farrar and Fremstad have made most marked progress in adding the nasal overtones to their upper registers during the past two years, eliminating entirely a tendency to whiteness in the higher notes”.

³¹ “The shock, or *coup de glotte*, is death of the voice; it is born of ignorance, and teach or allow its continuance is a crime”.

³² “We find by prefixing a labial consonant, M, P or B, that the shock is reduced to a minimum, and the vocal cords do not necessarily touch each other in the initial attack; hence, Ma or Maw should be the word to use in practice, and almost never Ah, and never E”.



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

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

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

A produção do tom na laringe humana é similar à combinação da produção sonora nos instrumentos de palheta e da flauta transversa, com as cordas vocais da laringe tomando o lugar da língua nas flautas e da palheta nos instrumentos de palheta. A garganta, a boca, e as cavidades superiores auxiliam na formação do tom da mesma forma que os espaços ociosos em tais instrumentos. (Curtis, 1914, p. 116)³³

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

Os registros existem por natureza? Não. Podemos dizer que eles são criados ao longo de anos de fala na região vocal mais fácil para a pessoa, ou adotados por imitação, que então tornam-se um hábito

³³ “The tones are not always the result of the vibration of the cords themselves imparted to the air, but of the vibrations of the air column in the vocal tube and resonating cavities. And so we find that the more perfect the management of the resonating cavities in the vocal apparatus, the more readily the air column is subdivided and the richer the voice becomes in overtones”.

The production of tone in the human larynx is similar to a combination of tone production in reed instruments and tongue flutes, the vocal cords of the larynx taking the place of the tongue on flutes and the reed in reed instruments. The throat, mouth, and the cavities above assist in the formation of tone in the same way as do the hollow spaces in these instruments”.



fixo. Se aliados com um funcionamento natural e adequado dos músculos dos órgãos vocais, pode-se criar uma extensão habitual, forte em comparação com as outras, e forma-se um registro único. Esse fato seria naturalmente apreciado apenas por cantores. (Lehmann, 1993, p. 54)³⁴

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

Sim, eu acredito que tenho razões sólidas para não ensinar separação de registros. O objetivo do bom ensino é unir os registros, não os separar. Entretanto, há alguns professores que afirmam que os registros de homens e mulheres devem ser separados antes de serem devidamente unidos. Douglas Stanley foi um dos pioneiros desse sistema, que ganhou popularidade durante o período antes e durante a Segunda Guerra Mundial. O número de seguidores de Stanley diminuiu consideravelmente ao longo das décadas passadas, em parte devido às experiências grosseiras encontradas por cantores que tentaram levar o “mecanismo pesado” para regiões superiores da escala. Não há nenhum perigo físico em trazer o “mecanismo leve” para baixo. Na verdade, ele desempenha um papel importante na realização de um registro uniforme em toda a voz. As pedagogias tentam fazer uma ponte entre os registros, particularmente no centro da voz, através do

³⁴ “Do registers exist by nature? No. It may said that they are created through long years of speaking in the vocal range that is easiest to the person, or in one adopted by imitation, which then becomes a fixed habit. If this is coupled with a natural and proper working of the muscles of the vocal organs, it may become the accustomed range, strong in comparison with others, and form a register by itself. This fact would naturally be appreciated only by singers”.



uso de padrões melódicos descendentes e ascendentes. A maioria evita a medida extrema de carregar o registro de peito o mais alto possível (isto é, separando os registros). Considerando-se que as melodias vão para cima e para baixo, também é tolice sustentar que apenas padrões descendentes devam ser usados em ensaio. (Miller, 2004, p. 152-153)³⁵

Observamos, todavia, que as duas abordagens técnicas não somente contrastam em suas premissas, mas referem-se a dois padrões estéticos distintos (Farah; Neves, 2012, p. 299). Contudo, ambas as perspectivas técnicas intentam, por meio do estudo do mecanismo, o domínio prático do cantor. Para a aplicação dos conceitos previamente apontados na expressão musical, será notável a relevância do conhecimento mecânico para coadunar a técnica à expressão e, conseqüentemente, para o aprimoramento da performance vocal. Marchesi (1970, p. vii) valida nossa premissa ao assegurar que “é primordial que o mecanismo da voz seja treinado para executar todas as formas rítmicas e musicais possíveis antes de avançar para a parte estética da arte de cantar.”³⁶

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

³⁵ “Yes, I believe I have solid reasons for not teaching register separation. The aim of good teaching is to unite registers, not to separate them. Nonetheless, there are few teachers who claim that the registers of both males and females must be separated before being properly united. Douglas Stanley was an early proponent of the system, which gained considerable vogue during the period before and following World War II. The number of Stanley followers has considerably diminished over the passing decades, partly because of the pejorative experiences encountered by singers who attempted to carry the ‘heavy mechanism’ into upper regions of the scale. There is no physical danger in bringing the ‘lighter mechanism’ downward. In fact, it plays a major role in achieving an even registration throughout the voice. Traditional pedagogies attempt to bridge registers, particularly in middle voice, through the use of both descending and ascending melodic patterns. Most eschew the extreme measure of carrying chest as high as possible (that is, separating the registers). Inasmuch as melodies go upward as well as downward, it is also foolish to maintain that only descending rehearsal patterns should be used”.

³⁶ “It is essential that the mechanism of the voice should be trained to execute all possible rhythmical and musical forms before passing to the aesthetical part of the art of singing”.



REFERÊNCIAS

- Austin, S. F. "Carlo Bassini's *The Art of Singing*, Part 1". *Journal of Singing* (National Association of Teachers of Singing), v. 66, n. 5, p. 591-598, May-June, 2010a.
- Austin, S. F. "On Time" with Manuel Garcia. *Journal of Singing* (National Association of Teachers of Singing), v. 67, n. 2, p. 213-216, November/December, 2010b.
- Bassini, C. *Bassini's Art of Singing: an analytical, physiological and practical system for the cultivation of the voice*. Editado por R. Storrs Willis. Boston: Oliver Ditson, 1884.
- Bloem-Hubatka, D. *The old Italian school of singing: a theoretical and practical guide*. Jefferson: McFarland, 2012.
- Curtis, H. H. *Voice building and tone placing: showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises*. 3ª ed. New York: D. Appleton, 1914.
- Farah, H.; Neves, M.; "O esvaziamento das tradições operísticas do século XIX e a influência da mídia nos novos padrões estéticos. In: Volpe, M. A. (org.). *Atualidade da Ópera*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012.
- Faure, J. B. *La voix et le chant: traité pratique*. Paris: Henri Heugel, 1886.
- Garcia, M. P. R. *Traité complet de l'art du chant*. Paris: E. Troupenas, 1840.
- Garcia, M. P. R. *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. Paris: E. Troupenas, 1847.
- Garcia, M. P. R. *Hints on singing*. New & revised edition. Trad. Beata Garcia. London: E. Ascherberg, 1894.
- Garcia, M. P. V. *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*. Paris: Ch. Boieldieu, 1835.
- Hahn, R. *On singers and singing: lectures and an essay*. Trad. Léopold Simoneau, O. C. Portland: Amadeus Press, 1990.
- Lehmann, L. *How to sing*. 3ª ed. Trad. Richard Aldrich. New York: Dover, 1993.
- Mancini, G. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen, 1774.
- Marchesi, M. *Bel canto: a theoretical & practical vocal method*. New York: Dover, 1970.
- Miller, R. *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.



Pacheco, A. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

Peter, G. S.; Pinho, S. M. R. “Musculatura extrínseca da laringe e sua participação na produção vocal”. *Revista CEFAC*, v. 3, p. 165-173, 2001.

Shakespeare, W. *The Art of Singing*. London: Metzler, 1909.

Sundberg, J. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: EDUSP, 2015.

Tosi, P. F. *Opinioni de’ cantori antiche e moderni*. Bologna: 1723.

LUIZ HENRIQUE RAMOS RIBEIRO é Mestre em Música (Processos Criativos) pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ e Bacharel em Música – Habilitação em Piano pela mesma instituição, onde foi orientado por Patrícia Bretas e Luiz Senise. Paralelamente, estudou Canto Lírico com Heliana Farah e, posteriormente, aperfeiçoou-se com Eliane Coelho e Rafael Andrade. Em 2015, foi selecionado para integrar a primeira turma da Academia de Ópera Bidu Sayão do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi finalista do XVIII Concurso Internacional de Canto Lírico “Premio Ciudad de Trujillo” e dos 14º e 15º Concurso Brasileiro de Canto “Maria Callas”.