

APLICANDO METÁFORAS FÍSICAS NO REPERTÓRIO CORAL

APPLYING PHYSICAL METAPHOR IN CHORAL REPERTORY

Roberto Fabiano Rossbach

Mestre em Musicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Professor do curso de graduação em Artes-Música da Universidade Regional de Blumenau (FURB)
Professor da Escola de Música do Teatro Carlos Gomes de Blumenau
Regente da Orquestra da FURB e da Orquestra Prelúdio do Teatro Carlos Gomes de Blumenau
rofaros@yahoo.com.br

RESUMO

Neste artigo, objetiva-se demonstrar a aplicação de metáforas no repertório coral, como um recurso didático para o ensaio, na compreensão e memorização de sensações físicas, auxiliando na resolução de problemas técnicos apresentados pelas obras. Os exemplos musicais citados partem da experiência concreta da aplicação deste recurso didático em dois coros comunitários da cidade de Blumenau, com os quais este autor desenvolveu a atividade de regência e direção artística durante treze anos.

Palavras-chave: Metáforas. Canto coral. Educação musical coral. Repertório coral. Regência coral.

ABSTRACT

This paper has the aim to show the metaphors use in choral repertory, as a didactic appeal to the assay, on comprehension and physical sensations' memorizing, helping to solve technical problems on the works. The musical examples here presented are part of true experiences of these didactic appeals in two common chorals of Blumenau, where the author had developed the regency activity and artistic direction for thirteen years.

Key-words: Methaphors. Choral songs. Choral musical education. Repertory choral. Choral regency.

1 INTRODUÇÃO

A utilização de metáforas no ensino de música pode ser um recurso didático interessante para o professor e auxiliar na compreensão de conceitos abstratos. É muito comum a utilização deste recurso, muitas vezes, de forma inconsciente por parte do professor,

no ensino de instrumentos musicais, como mostrou a pesquisa do professor Renato Mór, da Universidade Regional de Blumenau (FURB), em sua dissertação de mestrado: *Metáforas no Ensino de Instrumentos Musicais*, de 2004.

No que se refere à voz cantada ou, mais especificamente, ao canto coral, o entendimento de determinados conceitos pode se tornar complexo. A utilização da metáfora para explicar determinada habilidade pode se tornar um recurso ainda muito abstrato, principalmente pelo fato de que os coros em atividade na região de Blumenau são formados basicamente por cantores amadores.

A utilização de metáforas físicas, sugerida por Ramona Wis em um artigo de 1999*, traduzido por Edson Carvalho em 2003, pode ser um recurso didático muito eficiente para o desenvolvimento de questões relacionadas à técnica vocal e sua aplicação no ensaio do repertório coral.

Durante o trabalho com dois coros comunitários da cidade de Blumenau (SC) foram realizados vários concertos com os dois grupos, com um repertório individual e em conjunto. Os dois coros realizaram, entre 1994 e 2006, concertos com instrumentistas convidados, apresentando um repertório de pequena à média dificuldade técnica e interpretativa, sendo alguns exemplos considerados pelo grupo como desafios a serem enfrentados. A utilização do recurso das metáforas foi elemento decisivo para a realização do repertório proposto.

Neste artigo, sugere-se a utilização de algumas metáforas físicas que foram aplicadas a um repertório específico, apresentando as dificuldades técnicas a serem resolvidas, ensaiado pelos dois grupos de Blumenau.

2 AS METÁFORAS

Da a época de Aristóteles até o século XIX, as discussões sobre metáforas estavam inseridas nos tratados de retórica. No tempo de Aristóteles, a metáfora era vista como uma teoria da substituição, ou seja, a substituição do nome de um objeto pelo nome de outra coisa. Na retórica clássica, a metáfora era vista como um desvio na significação das palavras e, no século XX, ela aparecia em uma grande quantidade de publicações sobre este tema. Segundo Mór (2004), as teorias sobre metáforas desenvolvidas, principalmente na segunda metade do

* O artigo de Ramona Wis foi publicado originalmente na edição de 1999 do *Choral Journal*, páginas 25-33, e traduzido por Edson Carvalho em 2003, para a *Revista Canto Coral*, que é uma publicação da Associação Brasileira de Regentes de Coros.

século XX, “deslocaram a metáfora de seu assentamento meramente linguístico para uma concepção epistemológica, ou seja, deixou de ser vista como um desvio da linguagem para assumir uma função cognitiva essencial” (MÓR, 2004, p. 22).

Algumas fronteiras entre linguagem literal e linguagem metafórica vêm sendo dissipadas, colocando a própria linguagem e os signos como sendo elementos metafóricos. Assim, os posicionamentos que se alternavam sobre a concepção da realidade, o objetivismo e o subjetivismo, dão lugar a uma “sobreposição de verdades não excludentes que constitui uma terceira posição perante a realidade” (MÓR, 2004, p. 22).

As duas tendências antagônicas na concepção da realidade são discutidas por Lakoff e Johnson (2002), ante a polarização formada pelo objetivismo e subjetivismo, propondo uma terceira visão. Segundo estes autores, o sistema conceptual humano é metafórico por natureza, não havendo verdade inteiramente objetiva, incondicional ou absoluta.

Eles identificam que existem aqueles que aceitam a verdade absoluta sem questionamento, na qual uma coisa significa “exatamente o que eu quero que ela signifique, nem mais nem menos” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 93), e existem outros que aceitam a visão romântica em que “cada indivíduo cria a sua própria realidade, sem qualquer restrição” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 294).

As ideias de Lakoff e Johnson contribuíram para a ruptura do paradigma que deslocou a metáfora do enfoque objetivista para um enfoque epistemológico, “relacionando a linguagem e a cognição com a concepção que os seres humanos têm da realidade” (MÓR, 2004, p. 40).

A elaboração de uma metáfora dentro de ambientes de educação não constitui apenas um acessório argumentativo com funções retóricas, mas sua compreensão é indispensável no processo de formação do conhecimento e serve como ferramenta para superar limitações cognitivas, levando em consideração a comunidade onde ocorrem os atos discursivos (MÓR, 2004).

Em 2004, Mor pesquisou como eram utilizadas as metáforas no ensino de instrumentos musicais na fala de professores de uma escola de música de Blumenau. Na pesquisa foram utilizadas abordagens e conceitos com a visão do discurso em suas conexões, com a cognição, a subjetividade e as emoções. Uma das formas de classificar a interpretação musical é relacioná-la às questões que envolvem processos físicos. Outra forma abrange conceitos e ideias da compreensão que o intérprete tem da peça musical, cujos aspectos são considerados, pelos professores de música, aspectos técnicos e musicais.

Na referida pesquisa, observou-se a utilização de metáforas que abrangem desde aspectos abstratos e conceituais até aspectos concretos da realidade física, sendo estes últimos particulares e que servem especificamente ao ensino de cada instrumento. Foi possível perceber que os professores utilizam metáforas aliadas a explicações literais e demonstrações práticas com o objetivo de, segundo MÓR (2004), “ressaltar alguns aspectos que o professor deseja destacar, seja para corrigir procedimentos ou para apresentar aspectos técnicos e musicais” (p. 90).

2.1 AS METÁFORAS FÍSICAS

Como salienta Mór (2004), os aspectos concretos da realidade física são particulares ao ensino de instrumentos musicais, no qual explicações literais estão aliadas a demonstrações práticas sendo, então, experiências físicas.

Como complementação da abordagem de Mór (2004) sobre a utilização de metáforas no ensino de instrumentos, Ramona Wis (1999) salienta que a utilização de metáforas verbais, em um ensaio de coro, por exemplo, apresenta limitações como ferramentas de ensino, ocasionando má compreensão do verdadeiro significado da metáfora:

os cantores podem muito facilmente interpretar mal as palavras, não importa quão pitorescas ou criativas elas sejam. “Construa a frase” pode significar, para um corista, fazer um grande *crescendo*, enquanto para outro pode significar cantar bem ligado. Referências tidas como universais podem acionar várias imagens mentais e resultados distintos. Além disso, palavras não produzem ação de forma automática, mesmo nos melhores grupos corais. Sem alguma coisa concreta, na qual possam se concentrar os coristas com frequência se desligam do regente, perdem a atenção, ou participam de forma mínima da atividade em questão (WIS, 1999 *apud* CARVALHO, 2003, p. 06, grifo do autor).

Lakoff e Johnson também partem do princípio de que os conceitos estão fundamentados nas experiências físicas para organizar o nosso pensamento mais abstrato. Segundo estes autores, “a nossa experiência com substâncias e objetos físicos propicia outra base para a compreensão” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 75).

Ramona Wis propõe a utilização de metáforas físicas no ensaio coral, baseado em “gestos para o desenvolvimento de habilidades vocais e da compreensão musical” (WIS, 1999 *apud* CARVALHO, 2003, p. 07). A autora então conceitua que “uma metáfora física é qualquer gesto ou movimento capaz de levar à essência da ideia musical e envolver os cantores de uma forma concreta e corporal” (WIS, 1999 *apud* CARVALHO, 2003, p. 07).

3 EXPERIÊNCIA COM DOIS COROS DE BLUMENAU (SC)

A seguir relata-se a experiência deste autor com um trabalho de regência coral realizado, durante treze anos, com dois coros de uma mesma comunidade. O primeiro grupo era ligado a uma sociedade de caça e tiro, o segundo grupo era integrante da comunidade luterana, estabelecida no bairro Testo Salto, na cidade de Blumenau (SC). O coro ligado à sociedade de caça e tiro, já com mais de noventa anos de existência, era formado por cantores mais velhos, estando a sua grande maioria na média dos cinquenta e cinco anos de idade, com alguns na casa dos setenta e cinco anos. O segundo grupo era formado por indivíduos entre quinze e trinta e sete anos, sendo que alguns possuíam conhecimentos básicos de música, tendo sido musicalizados na infância.

Anualmente, os dois grupos realizavam apresentações individuais, com repertório diversificado. No final de cada ano, organizava-se um concerto em conjunto, com a contratação de instrumentistas, realizando um programa mais tradicional e de maior dificuldade. Os ensaios durante o ano dividiam-se entre preparação do repertório individual, para atender as apresentações durante o ano, e a preparação deste concerto em conjunto.

No preparo do repertório destes concertos, que exigia tecnicamente muito dos cantores e que os mesmos consideravam como um desafio bom de ser enfrentado, sempre foi necessária a utilização de diversas estratégias didáticas. Dentre elas, a utilização de recursos de áudio para ensaios de naipes, retiros para a concentração dos trabalhos e também a integração dos cantores. Somava-se a isso um trabalho de preparação técnica do grupo, mediante as dificuldades apresentadas pelo repertório desafiador. Assim, contribuiu muito para o sucesso do trabalho a utilização de metáforas físicas para a compreensão de determinados elementos apresentados pelo repertório escolhido, no que diz respeito à técnica vocal.

3.1 APLICAÇÃO DE METÁFORAS FÍSICAS NO REPERTÓRIO CORAL

Wis (1999 *apud* CARVALHO, 2003) sugere uma lista de repertório de gestos, com descrição, aplicação e benefícios da utilização de metáforas físicas no ensaio coral. No preparo dos concertos de final de ano dos dois coros comunitários de Blumenau citados anteriormente foram aplicadas algumas metáforas físicas, especialmente nos ensaios de caráter mais técnico. Algumas metáforas foram baseadas na lista elaborada pela autora

supracitada. Entretanto, com o transcorrer dos ensaios, o regente dos coros passou a elaborar algumas estratégias próprias, utilizando as metáforas específicas para a solução de problemas técnico-vocais apresentados pelo repertório escolhido.

Uma das peças escolhidas foi um *Gloria*, do compositor clássico Joseph Haydn (1732-1809), para coro e acompanhamento de piano. Esta peça inicia com um uníssono em todos os quatro naipes, em que é apresentado o texto inicial *Gloria in Excelsis Deo*. (Fig. 1). Estes dois primeiros compassos, devido ao ritmo e à variação do texto, exigem que o coro cante de forma bem articulada. Wis (1999) propõe a metáfora física *golpes de caratê*, na qual o grupo deverá cantar e fazer movimentos rápidos de caratê com as duas mãos colocadas verticalmente em frente ao corpo, a fim de que o cantor entenda que a passagem deve ser cantada da forma mais articulada possível.

The image displays a musical score for the beginning of the Gloria in Excelsis Deo by Joseph Haydn. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The vocal parts are in unison, singing the lyrics "GLO - RI - A IN EX - CEL - SIS DE - O". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The score is in common time (C) and G major. The Soprano part includes a "cont." marking at the end of the second measure. The lyrics are written below the vocal staves, and the piano part is written below the vocal staves.

Figura 1: Gloria (comp. 1-2) - Joseph Haydn

Em obras vocais muito lentas, muitas vezes, ocorrem problemas de precisão rítmica por dificuldades de sustentar as notas longas e manter a intensidade ou energia durante a frase musical. Para auxiliar na sensação da subdivisão das notas longas, sugere-se que se bata palmas leves com as mãos, marcando as menores subdivisões da frase. Uma sugestão de aplicação desta metáfora física no repertório coral pode ser o primeiro movimento da obra do

Período Barroco Italiano, *Magnificat* de Antonio Vivaldi (1678-1741), conforme mostrado na figura 2. Este trecho da obra apresenta um *adagio* que exige do cantor, além de uma precisão nas notas longas, a manutenção da energia sonora da linha melódica.

The image shows a musical score for the Magnificat (comp. 1-4) by Antonio Vivaldi. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are: MA - GNI - FI - CAT A - NI - MA ME - A DO - - MI - NUM cont. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Figura 2: Magnificat (comp. 1-4) - Antonio Vivaldi

Em obras que exigem abertura da boca, principalmente nas vogais *e*, *a* e *u*, desejando que o som não seja “rasgado” ou “aberto” demais, pode-se colocar o dorso da mão com os dedos virados para baixo nas mandíbulas e, assim, estimular a soltura do queixo. Aliando esta metáfora física a outros enunciados metafóricos como “cante como o *bá tche* do gaúcho” ou “cante como Tim Maia”, que possuía uma qualidade vocal baseada no relaxamento da laringe, também auxiliaram na compreensão da sonoridade com espaço solicitada ao coro no ensaio da peça sacra *Laudate Omnes Gentes* de autor desconhecido (fig. 3).

The image shows a musical score for the piece 'Laudate Omnes Gentes' (comp. 1-4) by an unknown author. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'cont.'. The lyrics are: LAU - DA - TE OM - NES GEN - TES LAU - DA - TE DO - MI - NUM. LAU. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Figura 3: Laudate Omnes Gentes (comp. 1-4) – Autor Desconhecido

Uma grande dificuldade para coros amadores é a realização de obras polifônicas do repertório do século XVI, em que a questão métrica fica em segundo plano e a frase musical, subjugada pelo texto, se torna a mais importante a ser enfatizada. No *Sicut Cervus* de Giovanni Perluigi da Palestrina (1525/6-1594), mostrada na figura 4, o tema principal, identificado pelas setas, caminha em todas as vozes e em nenhum momento se funde homofonicamente entre os naipes. Para enfatizar e chamar à atenção para as entradas dos naipes pelo próprio naipe ou pelos outros, pode-se pedir para que os cantores levantem da cadeira ou levantem o braço ao apresentarem o tema.

Prima Pars.
(In 2)

The image displays a musical score for the vocal parts of 'Sicut Cervus' by Giovanni Palestrina. It is divided into three systems of staves, each containing four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Latin. Arrows in each staff point to the beginning of the main melodic theme, which is a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The lyrics for the first system are: Soprano: Si - - cut cer - vus de -; Alto: Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon -; Tenor: Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - - rum,; Bass: Si - . The second system starts at measure 7 and includes lyrics: si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, a - tes a - qua - rum si - si - - cut cer - vus de - si - de-rat ad cut cer - vus de - si - de-rat ad fon - tes a qua - rum. The third system starts at measure 12 and includes lyrics: - qua - rum, si - - cut cer - vus, de - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum de - fon - tes a - - qua - - rum. Si - - cut cer - vus de - si - de-rat ad fon - tes.

Figura 4: Sicut Cervus (comp 1-17) - G. P. Palestrina

Outro momento de grande dificuldade de realização para o coro, e um momento crucial e importante, diga-se de passagem, são as terminações com as consoantes, em especial o “s”. Na obra citada acima (*Sicut Cervus*), o último acorde do coro termina com um longo melisma sobre a palavra “Deus”, terminando sobre a sílaba *us* com uma fermata (fig. 5). Para criar uma terminação precisa, especialmente de consoantes como é o problemático *s*, Wis (1999) sugere bater levemente com o dedo indicador de uma mão na palma da outra no momento da terminação do som e juntar rapidamente o polegar e o indicador no momento da terminação.

Figura 5: Sicut Cervus (comp. 52-58) - G. P. Palestrina

O hino da coroação *Zadok the Priest*, de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), para coro e órgão, inicia com uma longa introdução do órgão em um constante crescendo, que conduz as frases para uma grande explosão na entrada do coro, exigindo muita energia, projeção e precisão no ataque (fig. 6). Para conseguir clareza nesta entrada e criar um bom som uníssono e focalizado no naipe, a sugestão é que o coro lance um dardo imaginário para um ponto focal à sua frente e, assim, adquira a precisão e a energia necessárias.

Para enfatizar uma entrada ou destacar uma pausa pode-se bater o pé no tempo específico desejado. No décimo segundo movimento do *Gloria* de Antônio Vivaldi (1678-1741) aparece uma frase em contraponto ao tema principal (fig. 7). O movimento inicia com o naipe dos baixos no tema principal, seguido do soprano em uma segunda ideia em contraponto, com uma subdivisão em quartos de tempo, iniciando com uma pausa. Esta pausa deve ser enfatizada para ocorrer uma entrada precisa do naipe, o que torna possível utilizar a

metáfora física da batida do pé na pausa em questão. Após a apresentação dos dois temas em contraponto destes naipes citados, o mesmo ocorre com o contralto no tema principal e o tenor no tema secundário, da mesma forma, o tema secundário, que está subdividido, e iniciando com a referida pausa, aparece durante todo o restante da peça.

The image displays a musical score for 'Zadok the Priest' by G.F. Haendel. It is divided into two systems. The first system features an Organ part with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major and 3/4 time. The organ part begins with a forte (f) dynamic and consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes an Organ part (labeled 'Org.') and four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ part continues with a similar eighth-note pattern. The vocal parts enter at measure 5, marked 'CORO', and sing the lyrics: 'Za - dok the priest and Na - - than the pro - - - phet a'. The Soprano part is marked 'cont.' at the end of the system. The lyrics are repeated for each voice part.

Figura 6: Zadok the Priest (comp. 1-3 e 23-26) - G. F. Haendel

Antonio Vivaldi
Gloria - K 06497
12. CUM SANCTO SPIRITU

Allegro

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

CUM SAN-CTO SPI - RI-TU IN GLO-RI-A DE - I

CUM SAN-CTO SPI - RI-TU IN GLO - RI - A

S
 A
 T
 B

PA-TRIS IN GLO-RI-A DE-I PA - TRIS. A - MEN. cont.

DE - I PA - TRIS, DE - I PA-TRIS. A MEN.

Figura 7: XII – Cum Sancto Spiritu (comp. 1-6) - Gloria - Antonio Vivaldi

As sugestões de Ramona Wis podem suscitar a criação de outras metáforas físicas para o ensaio coral no decorrer do trabalho e, também, na medida em que aparecem as dificuldades no repertório. Desta forma, outras ideias fizeram parte do ensaio das obras realizadas com os dois grupos de Blumenau. Entre os compassos 40 e 48 do primeiro movimento do *Gloria* de Antônio Vivaldi (1678-1741), aparece uma longa frase nos quatro naipes, com cromatismos descendentes que facilmente comprometem a afinação, caso os cantores não atentem para a manutenção do apoio da voz (fig. 8). A metáfora física sugerida, aplicada com ótimo resultado, foi cantar a frase cromática descendente, ao mesmo tempo elevando a mão com a palma virada para cima, estabelecendo uma condução de direção contrária à linha melódica. Esta estratégia pode auxiliar na manutenção da afinação.

Soprano
IN EX - CEL - - - - -

Alto
IN EX - CEL - - - - -

Tenor
IN EX - CEL - - - - -

Bass
IN EX - CEL - - - - -

45

S
- - - - - SIS DE - - - - - O, cont.

A
- - - - - SIS DE - - - - - O.

T
- - - - - SIS DE - - - - - O.

B
- - - - - SIS DE - - - - - O.

Figura 8-I: Gloria in excelsis Deo (comp. 40-48) - Gloria - Antonio Vivaldi

Quando é necessário manter a afinação em peças *a capella*, ou seja, sem acompanhamento instrumental, e conseguir a manutenção do apoio da voz em finais de frase como a peça do Período Colonial Brasileiro *Domine Jesu*, de Manuel Dias de Oliveira (1745-1803) (fig. 9), pode-se utilizar a seguinte metáfora física: puxar um fio de cabelo com o polegar e o indicador para cima, tentando desta forma, manter o som “suspenso” sem deixar “cair” o apoio.

Largo

Soprano
DO - MI - NE, DO - MI - NE, JE - - - SU cont.

Alto
DO - MI - NE, DO - MI - NE, JE - - - SU

Tenor
DO - MI - NE, DO - MI - NE, JE - - - SU

Bass
DO - MI - NE, DO - MI - NE, JE - - - SU

Figura 9: Domine Jesu (comp. 1-6) - Manuel Dias de Oliveira

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na comunicação musical entre os agentes que fazem música ocorre a utilização de metáforas como, por exemplo, “cair o tom, som suspenso, som frouxo” etc. Observa-se que a utilização de metáforas físicas, ou apenas conceptuais, é perfeitamente comum num ensaio coral, mesmo sem que se perceba sua utilização. Levando em conta a utilização de elaborações metafóricas como recurso de linguagem, auxiliando no ensino de instrumentos musicais como ocorre na pesquisa de Mór (2004), supõe-se que a utilização de metáforas físicas como recurso didático no ensaio coral pode ser muito mais eficiente pela sua característica física. Elaborar uma metáfora, aliando esta a um gesto corporal, pode deixar mais fácil a compreensão da habilidade a ser trabalhada, em especial com cantores leigos.

Na integração da técnica vocal com o repertório pode-se utilizar as metáforas físicas para desenvolver ou fundamentar aspectos técnicos da obra a ser ensaiada. As metáforas físicas podem ser elementos concretos para desenvolver não somente as habilidades técnicas em si, mas também a pronta resposta dos cantores, ao se lembrarem dos gestos físicos trabalhados durante os ensaios, no momento da realização do repertório.

O sucesso do trabalho com os coros de Blumenau sempre foi coroado com as grandes apresentações de final de ano, organizadas pelo grupo, sendo um desafio, na opinião dos próprios cantores, a motivação nos encontros semanais para os ensaios, com certeza, momentos importantes para o alcance dos objetivos. Isso corrobora a afirmação de Figueiredo

(1990) de que “não se pode perder de vista que a performance é o reflexo de um momento anterior – o ensaio – e se ela não é bem sucedida, algo está insuficiente na compreensão ou na preparação do grupo” (p. 3). Figueiredo (1990) também considera que “a técnica vocal pode ser entendida como um recurso na aprendizagem coral. Tem por objetivo facilitar a realização vocal além de desenvolver os vários mecanismos físicos envolvidos no ato de cantar” (p. 7). Além disso, é necessária a perfeita integração do trabalho vocal com o repertório para que os resultados sejam satisfatórios.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Edson. Metáforas Físicas no Ensaio Coral: uma abordagem baseada em gestos para o desenvolvimento de habilidades vocais e da compreensão musical. *Revista Canto Coral*. Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros. Brasília, ano II, n. 2, 2003.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Porto Alegre, 1990. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

MÓR, Renato. *Metáforas no ensino de instrumentos musicais*. Blumenau, 2004. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Regional de Blumenau.