

## Aspectos da Técnica Vocal Espanhola no Brasil

Lucila Tragtenberg\*

---

\*Doutora em Processos de Criação nas Mídias pela PUC-SP. Professora da PUC-SP, São Paulo, SP, Brasil. Rua Diana, 331/81 CEP 05019-000 SP/SP; lucila-tragtenberg@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8716-0001>.

## Resumo |

Este artigo é composto por informações e reflexões acerca da técnica vocal espanhola ministrada no Brasil pelo professor chileno Victor Olivares Hormazabal, selecionadas a partir da escrita, ainda em processo, de um livro sobre essa técnica. São trazidos recursos da técnica, referenciados na literatura sobre canto (fisiologia e aspectos de técnica vocal). Temos como objetivos difundir a existência da referida técnica para interessados em emissão da voz falada e cantada e refletir sobre ela junto à literatura da área, abordando obras de R. Miller (1977, 1996, 2004), de Ph.- E. Souchard (1989a e 1989b), de F. Le Huche e A. Allali (1999), e de M. Rubim (2019). As reflexões se voltaram para a inter-relação com os músculos abdominais, diafragma e respiração, dicção, volume vocal e conformação do trato vocal. Foram comparados, ainda, aspectos da técnica vocal espanhola com a técnica alemã, resultando em suas especificidades. **Palavras-chave:** Técnica vocal espanhola. Canto. Voz falada.

## Introdução

Durante vinte e dois anos, estudamos e nos formamos na técnica vocal espanhola, ministrada pelo professor chileno Victor Olivares no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesse período entramos em contato com seus diversos recursos para o desenvolvimento e aprimoramento da voz. Essa técnica abrange os campos do canto lírico, canto popular, voz falada para profissionais e amadores da voz (atores, professores, advogados, fonoaudiólogos, locutores) e recuperação de vozes (nódulos, fendas etc.). Foram alunos do prof. Olivares também, dentre outros, o cantor lírico baixo-barítono Lício Bruno, os atores Reynaldo Gianecchini, Edson Celulari, Marcos Palmeira, Luis Fernando Guimarães, as atrizes Giulia Gam, Denise Fraga, Débora Bloch, Andréa Beltrão, a cantora Watusi, diversos atores de teatro do grupo do diretor Moacir Chaves (RJ) e atores da cidade de São Paulo (onde as aulas foram promovidas pela Secretaria de Cultura de São Paulo).

Dentre os muitos aspectos da técnica, abordaremos a discussão sobre a preparação diafragmática e respiratória e sua imbricação com a musculatura abdominal, o desenvolvimento do volume vocal, a dicção e a conformação do trato vocal e os elementos sobre ressonância, por considerarmos estes os fundamentos para o canto e a voz falada. Esses aspectos foram selecionados dentre os que estão compondo o livro que estamos escrevendo sobre a técnica em questão, com vistas ao nosso pós-doutorado. Buscamos, no livro, aprofundar e organizar a construção de conhecimentos em torno da práxis técnico vocal, refletindo acerca de conceitos específicos a serem aprofundados no diálogo com a literatura da área, a partir de conceitos e aspectos de base da técnica vocal espanhola ministrada pelo prof. Victor Olivares, como, por exemplo, o imbricamento de energia/diafragma/fluxo vocal, a importância da musculatura facial na ressonância vocal e exercícios para crescimento de volume vocal. Objetivamos também, ali, levantar e organizar a estrutura da técnica contando com a complexidade de inter-relações que a constitui e a enriquece com resultados eficazes e rápidos, entre eles, o crescimento do volume vocal e uma movimentação peculiar de diafragma que elimina a rouquidão. Com a sistematização dessa técnica vocal aprofundada por reflexões na literatura e com este artigo esperamos contribuir para a bibliografia da área.

## Musculatura abdominal, diafragma, respiração

A estruturação da técnica vocal espanhola ministrada pelo prof. Olivares se insere no campo da complexidade. A obtenção de um timbre especial e límpido na voz aparece somente como resultado de toda a organização complexa que engendra a emissão vocal no corpo, que, por sua vez, resulta na implantação e desenvolvimento de um *corpo vocal*. Neste, todo o organismo atua a partir da imbricação de alguns fatores específicos para a produção e desenvolvimento da voz. Não há como conseguir o timbre especial e límpido da voz de um modo direto, buscando seu timbre conscientemente, sem que se realize todo o complexo processo físico e mental que constitui a técnica em questão. Nessa técnica, há um conjunto de práticas corporais que devem ser realizadas antes de se produzir o fluxo sonoro da voz. Trata-se do início do desenvolvimento e imbricação de alguns aspectos físicos: a musculatura abdominal, o diafragma e a respiração.

O primeiro recurso da técnica a ser abordado é a movimentação de *diafragma lento*, que trabalha a tonicidade do diafragma e a competência, por parte do praticante, da educação lenta e suave da subida e descida do diafragma. Como o diafragma “[...] não possui resposta proprioceptiva, ou seja, não pode ser sentido diretamente” (RUBIM, 2019, p. 56), não é possível enviar um comando de movimentação direto para que ele se mova. Assim, faz-se necessária a ativação de músculos expiratórios abdominais que estejam imbricados ao diafragma, tal como preconiza Souchard:

A fisiologia do diafragma é, portanto, indissociável da fisiologia do conjunto de fluidos que constitui as vísceras e os músculos abdominais e perineais que as contêm passivamente. O centro tendíneo não pode em momento algum perder contato com a massa visceral; para o diafragma isso corresponderia a uma verdadeira desinserção, como um músculo qualquer que tivesse uma de suas extremidades separada do osso sobre o qual se insere. Ocorrerá sempre uma crispação exagerada da relação antagonista entre diafragma e conjunto abdominais-massa visceral. O centro tendíneo tenderá sempre a apoiar-se, fortemente sobre as vísceras abdominais. (SOUCHARD, 1989a, p. 34).

Essa imbricação do centro tendíneo do diafragma com os músco-

los abdominais inferiores é, portanto, de suma importância para a potência de apoio ao diafragma, e é ela que a técnica espanhola em questão realiza de modo específico nos trabalhos de *diafragma lento*, *diafragma rápido*, *respiração e retenção de ar* (abordaremos mais adiante esses outros recursos).

Vejam os um pouco acerca dos músculos abdominais, iniciando pelo músculo transverso: sabemos que suas fibras são horizontais e que, segundo Allali e Le Huche (1999, p. 83-84), “Ele forma um cinto que se estende desde a parte de trás da coluna vertebral lombar, unindo-se à frente com o músculo oposto na linha mediana do abdome, a *linha branca do abdome*”. Para Souchard (1989b, p. 67), ele é considerado “[...] um expiratório de grande amplitude, especialmente habilitado para fazer o diafragma subir além de sua posição de equilíbrio”. Esse músculo tem como inserção superior a face externa e inferior da 5ª à 7ª cartilagens costais e o processo xifóide e, como inserção inferior, o corpo do púbis e da sínfise púbica. Assim: “A aponeurose anterior do transverso se insere, por outro lado, em cima sobre o apêndice xifóide, e em baixo, sobre a espinha do púbis.” (ALLALI; LE HUCHE, 1999, p. 84).

A inserção da aponeurose anterior do transverso sobre o xifóide é importante no recurso do *diafragma lento*, de acordo com a técnica espanhola ministrada pelo prof. Olivares. Nesse recurso, a movimentação do diafragma se faz, principalmente, com o apoio dos músculos transverso, os oblíquos internos e externos e o reto do abdome, e ocorre a elevação do processo xifóide, onde se inserem o músculo transverso e a porção muscular do diafragma. Este se torna, portanto, um modo de atuar diretamente na subida do diafragma, pela ativação indireta a ele, através do transverso e dos outros músculos do abdome citados. Tal prática corporal possui a peculiar capacidade de eliminar a rouquidão com apenas uma pequena repetição do *diafragma lento*, não sendo necessárias muitas repetições. Isso se dá devido à imbricação potente da musculatura abdominal, diafragmática e da coluna de ar, com as cartilagens e músculos da laringe (incluindo as pregas vocais) e faringe, estando em conformidade com o que anota Richard Miller:

Em resumo, durante a execução do apoio, como parte do complexo físico, a musculatura da parede abdominal não apenas controla a velocidade com que o ar sai, mas também, e simultaneamente, induz respostas próprias diretamente ao nível da laringe e no trato vocal acima da laringe. (MILLER, 2004, p. 1, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Assim, realizando a imbricação da musculatura da parede abdominal com o processo xifóide e o diafragma, também se está atuando ao nível da laringe quando da subida do diafragma com a saída do ar dos pul-

mões.

Os outros músculos abdominais que são ativados na expiração praticada nessa técnica vocal são os oblíquos internos e externos, além do reto. Segundo Allali e Le Huche (1999, p. 84), o oblíquo interno é “Mais superficial que o transverso, o oblíquo menor recobre-o quase inteiramente. Suas fibras são oblíquas de baixo para cima e de trás para frente”. Souchard (1989b, p. 56) descreve sua origem na aponeurose lombar e crista ilíaca anterossuperior. Rubim (2019, p. 55) indica sua ação: “Sustenta e comprime as vísceras”. Allali e Le Huche (1999, p. 85) informam sobre a localização do oblíquo interno também quanto ao músculo reto:

Suas fibras anteriores inserem-se na aponeurose do oblíquo menor, que se une à aponeurose anterior do transverso na linha branca do abdome, depois de se haver desdobrado em duas folhas que passam uma na frente e outra atrás do músculo grande reto.

O músculo oblíquo externo é mais superficial que o interno, ao qual recobre quase que totalmente. Suas fibras dirigem-se de cima para baixo e de trás para frente. Souchard (1989, p. 56) indica sua origem no púbis, ligamento inguinal, crista ilíaca e linha alba. Sua ação, segundo Rubim (2019, p. 55): “Sustenta e comprime as vísceras; eleva o tórax”.

A exposição dos autores mostra, até agora, camadas de músculos, com o transverso mais abaixo, o oblíquo interno acima e, sobre ele, o oblíquo externo, sendo que o interno se desdobra na frente e atrás do músculo reto. Este é inserido no processo xifóide, outra das inserções do músculo diafragma e, ao acioná-lo como expiratório na respiração da técnica espanhola, está-se, pois, propiciando sua ação em inserção conjunta, acessando, assim, o diafragma também.

O reto é um músculo vertical e se insere na crista púbica. Rubim (2019, p. 55), conforme já mencionado, aponta sua ação: “Sustenta e comprime as vísceras.” Tal como o transverso, os músculos oblíquo interno e externo e o músculo reto também sustentam e comprimem as vísceras, uma das razões que os faz serem considerados como expiratórios e faz com que, na técnica espanhola ministrada pelo prof. Olivares, sejam considerados como base fundamental para a ação respiratória. Esse modo de respirar é, de algum modo, parente do manejo respiratório da técnica alemã, nomeada, segundo Miller (1977, p. 110), de *Atemstutze* (suporte respiratório), e é conseguido através da distensão abdominal (*Bauchausenstütze*). A diferença dessa respiração nas duas técnicas

---

<sup>1</sup>*“In short, during execution of the appoggio as part of this physical complex the abdominal-wall musculature not only controls the speed at which the air exists but also and simultaneously induces proper responses directly at the level of the larynx, and in the vocal tract above the larynx.”* (MILLER, 2004, p. 1).

é que, na expiração, no caso da técnica espanhola, a parede abdominal imbrica-se com a subida do diafragma, elevando paulatinamente e ligeiramente o processo xifóide, onde se encontra parte do músculo diafragma e, dessa forma, trabalha e maneja sua subida. Já no caso da técnica alemã, muitas vezes o manejo abdominal envia para dentro, horizontalmente, os músculos ali contidos, como um exercício de abdominal. Essa é uma diferença da utilização da musculatura expiratória abdominal nas duas técnicas.

O outro recurso da técnica espanhola ministrada pelo prof. Olivares que queremos apresentar é denominado *diafragma rápido* e é realizado como o *diafragma lento*, apenas com maior rapidez nos movimentos de subida e descida do diafragma, através da movimentação dos músculos expiratórios do abdome citados anteriormente. A função desse trabalho é desenvolver a agilidade do diafragma.

Os dois trabalhos de diafragma não são realizados com respiração acoplada. Neles, a respiração não é aliada aos movimentos de subida e descida, mas ela se dá de forma desconexa pois, caso contrário, haveria uma incidência maior de ar nos pulmões e isto afetaria a movimentação do diafragma. O que se estaria fazendo seria um trabalho de respiração. Esse trabalho de musculação apenas no diafragma (quando estiver mais avançado na técnica, o praticante pode se deitar e colocar um peso de 1 kg sobre o abdome para desenvolver a força local da porção muscular do diafragma) não é comum, tendo sido encontrado apenas nessa técnica, mas é importante para a porção muscular do diafragma. Os recursos de respiração e *retenção de ar* aliam, enfim, os movimentos de inspiração e expiração à movimentação da musculatura inspiratória – cujos principais músculos são, segundo Allali e Le Huche (1999, p. 67), o diafragma, os escalenos e os intercostais externos e medianos – e da musculatura expiratória abdominal – transverso, oblíquos internos e externos, reto).

A importância da movimentação dos braços em tal trabalho respiratório, instituída pela técnica espanhola em questão, deve ser salientada. Ao inspirar, o praticante deve subir os braços abertos pela lateral até alcançar a altura do ombro. Depois deve expirar utilizando os expiratórios abdominais e ir abaixando aos poucos os braços, até chegar à posição inicial, ou seja, os braços ao longo do corpo. Segundo Souchard (1989b), a abertura de braços aumenta o ar complementar. O autor estabeleceu um quadro de capacidades respiratórias em seu livro **Respiração** (1989b, p. 75), no qual o ar complementar (que pode ser desenvolvido pelo praticante) é composto de 1.600 cm<sup>3</sup>. A capacidade total vital é apontada pelo autor como tendo em torno de 5.000 cm<sup>3</sup> e variando segundo sexo, idade e tipo individual.

Vejamos as capacidades respiratórias apontadas quanto aos diferentes comportamentos vocais<sup>2</sup>:

Respiração em silêncio (automática) – 500 cm<sup>3</sup>, um décimo da capacidade total dos pulmões.

Fonação – 1.500/2.000 cm<sup>3</sup>.

Canto (e adicionamos o exercício profissional da voz falada) – 3.000/4.000 cm<sup>3</sup> (diferindo entre homens e mulheres e os diversos tipos de corpos), pelo menos seis a oito vezes mais ar do que na respiração automática.

Esses números atestam a necessidade de aumento da capacidade respiratória para a utilização da voz cantada e falada profissionalmente (com volume desenvolvido) e, conseqüentemente, a necessidade de um trabalho a ser feito nesse sentido, pois é preciso um recurso a ser desenvolvido pelo praticante para que sua capacidade respiratória aumente.

O trabalho de *retenção de ar* na técnica espanhola ministrada pelo prof. Olivares contribui para o aumento da capacidade respiratória, desenvolve o ar complementar, possuindo importância como um caminho sistematizado para o seu aumento e, conseqüentemente, para a facilidade do cantor em realizar frases mais longas e do falante em poder desenvolver seu volume de voz. Assim sendo, nesse recurso, o praticante inspira lentamente, subindo os braços pela lateral do corpo, retém o ar, inicialmente por alguns segundos, e depois expira com a ajuda dos músculos expiratórios, proporcionando a subida do diafragma. O tempo e as repetições do exercício deverão ir aumentando paulatinamente até alcançar um número mínimo de vinte repetições e de vinte segundos retidos. Esse número pode aumentar e diminuir de acordo com as necessidades apresentadas pelo corpo do praticante e da necessidade do trabalho vocal a ser desenvolvido.

## Volume e conformação vocal, dicção

Um dos pontos mais importantes no campo da voz é o volume vocal. A técnica que estamos expondo produz, com vocalises específicos e a realização de um grande desenvolvimento da capacidade respiratória, o aumento do volume vocal de modo potente, flagrante. Muitas vezes, os trabalhos vocais impostam mais a voz, fazendo com que ela fique mais presente. Mas o aumento real do volume vocal é bastante limitado. Os vocalises que trabalham a densidade e também a densidade aplicada a outros vocalises que trabalham a agilidade constituem um dos recursos para o aumento do volume vocal. São vocalises de andamento lento e, nos que têm andamento mais rápido (para agilidade vocal), realiza-se uma fermata no som superior, a fim de propiciar o aumento de densidade. Acresce-se a eles a prática de desenvolvimento da capacidade respiratória através do recurso de *retenção de ar*, ao qual nos referimos

---

<sup>2</sup>Há especificações detalhadas sobre as capacidades respiratórias que podem ser pesquisadas no livro de Johan Sundberg, **Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**, publicado em 2015 pela EDUSP.

anteriormente.

Para a voz falada, é feito um trabalho com uma rolha grande para subir a voz e desenvolver o registro agudo; uma rolha média para desenvolvimento do registro médio, e a pequena para desenvolvimento dos sons graves. A rolha em si mesma não produz muito efeito se utilizada de modo isolado da conexão músculos abdominais/diafragma/ressonância nos seios paranasais. Mas, quando é utilizada com essa conexão, o som aumenta de volume rapidamente, quase instantaneamente; não é preciso esperar por anos para que o volume maior apareça. Entretanto, é preciso repetir várias vezes o trabalho com a rolha para que ele aumente e fixe o volume obtido. Ao manter o maxilar imóvel no jogo da produção vocal, a rolha impede que ele, de algum modo, constrinja a coluna de ar para apoiá-la no momento da emissão sonora e, assim, o maxilar ficará solto para realizar uma boa dicção quando a rolha for retirada, pois ele não estará entrando no modo de produção sonora e estará livre para fazer o seu trabalho, que é articular. Assim, a articulação e a dicção melhoram muito.

Demóstenes, que passou para a história como um grande orador grego, era inicialmente gago. Nascido em 384 antes da nossa era, em Atenas, resolveu seu problema de oratória colocando pedras na boca, pois, assim como quando se utiliza a rolha, o maxilar ficava impedido de movimentar-se, entrando na configuração da emissão sonora. A clareza de sua dicção e a ordenação vocal se tornaram flagrantes, e ele ficou conhecido como um grande orador. Portanto, há muitos anos já se conhece o valor da imobilização do maxilar para o trabalho vocal.

Esse é mais um recurso da técnica espanhola ministrada pelo prof. Olivares que traz ao campo da dicção uma contribuição importante. A excelência da dicção que a técnica promove dá-se em função de uma inter-relação específica que ela estabelece entre musculaturas abdominais, diafragma, cavidades de ressonância e energia do fluxo vocal, relaxando o maxilar e propiciando, assim, a articulação livre para as vogais e consoantes de modo claro.

A referida excelência na dicção é citada, inclusive, em nossas críticas de recitais recebidas em publicações jornalísticas, como a do jornal **Folha de São Paulo**/1991, em que o crítico Álvaro Machado verifica que “Em inglês, francês, espanhol, português ou alemão, sua dicção é impecável”. Uma apreciação semelhante é obtida, também, por alunos e profissionais da técnica, como o cantor baixo-barítono Lício Bruno, que venceu 9 concursos nacionais e 2 concursos internacionais, sendo a dicção sempre um ponto forte em suas provas. Seu CD **Ê vida, ê voz**, composto em conjunto com a pianista Cláudia Marques e com canções do compositor brasileiro contemporâneo Edmundo Villani-Côrtes (portanto, todo cantado em português), tem recebido devolutivas frequentes quanto à facilidade de compreensão do idioma na audição das canções e à boa dicção que permite entrar em contato com os poemas ali presen-

tes e realizar uma escuta mais profunda<sup>3</sup>.

Mas falar em articulação e dicção é também evocar o aspecto da ressonância, como anota Miller (1986, p. 48, tradução nossa):

Dois outros sistemas do instrumento do cantor restam a ser considerados: o ressonatório e o articulatório. Não existe uma clara divisão entre os dois sistemas. Articulação, até certo ponto, controla a ressonância<sup>4</sup>.

Não se pode deixar de anotar que o som produzido na laringe, resultante da passagem do fluxo de ar e da aproximação das pregas vocais, é modificado pelo trato vocal, pois os harmônicos ali produzidos modificarão o som fundamental (formante zero) produzido na laringe. Miller (1986, p. 48) indica como trato vocal as cavidades faríngea, oral e nasal e cita Baer et al. acerca da sua articulação:

(1) Movimentos dos articuladores afetam o tubo ou as dimensões do trato vocal; (2) estas formas afetam as ressonâncias (quer dizer, a função filtro) do trato vocal; (3) esta mudança na função filtro afeta o que nós ouvimos.

Deste modo, nota-se a importância de uma boa articulação também para a ressonância vocal.

A função filtro, referida na citação, diz respeito à teoria fonte-filtro, de Gunnar Fant (desenvolvida por volta de 1960), que divide o aparelho fonador em duas partes: a laringe, que seria a fonte, e o trato vocal, o filtro. O som produzido na glote, a fonte glótica, corresponde a um sinal complexo composto pela frequência fundamental (Fo) e uma série de componentes parciais cujas frequências são múltiplas da fundamental. Esse som é pobre em volume. O filtro (porção supraglótica) atuará nas mudanças do timbre, do volume (o som poderá ser ampliado ou abafado), na ressonância (modificada pela língua, seios paranasais, mandíbula, lábios etc.).

Na técnica espanhola, há uma *conformação de bocejo* que permite, na emissão vocal (no trato vocal ressonador), que o fluxo sonoro adquira e fixe, de modo natural, a redondez. Ela oportuniza ainda a facilidade

<sup>3</sup>No site da Cultura FM (<<http://culturafm.cmais.com.br/cd-da-semana/o-diversificado-talento-melodico-de-villani-cortes>>) podem ser ouvidas as faixas do CD, juntamente com as opiniões quanto a boa dicção do cantor.

<sup>4</sup>*“Two other systems of the singing instrument remain to be considered: the resonatory and the articulatory. No clear division exists between the latter two systems. Articulation, to some extent, controls resonance.”* (MILLER, 1986, p. 48).

para emissão dos sons agudos e o aveludamento do timbre. Não se trata de modo algum de realizar um som vocal “engolado” (ou som entubado), pelo contrário, ele se libera mais facilmente desta forma.

A conformação de bocejo é muito solicitada e comum entre os professores de voz, sendo mesmo um clichê na área. Muitos professores pedem para que os alunos a realizem, mas não indicam como se dará sua manutenção de um modo estrutural. Os alunos precisariam, assim, pensar na forma de bocejo no momento da produção vocal, perdendo a espontaneidade do seu fluxo e a manutenção do mesmo. Essas solicitações são insuficientes para a conformação de bocejo desejada.

As pesquisadoras Nadja de Sousa e Marta Andrada (2016) fazem referência à valorização da ideia de conformação do bocejo no artigo “Diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico”, em que apresentam dados que coletaram com os participantes (72 professores de canto lírico) da pesquisa que realizaram. Os dados, considerados imprescindíveis no desenvolvimento da projeção vocal, geraram cinco categorias: corpo, respiração, percepção/propriocepção, imagem e emissão da voz. Na categoria imagem, foram encontrados, dentre outros: “Som redondo; na máscara; ‘*chiaro/scuro*’ sensação de espaço interno (bocejo) [...]” (SOUSA; ANDRADA, 2016, p. 135).

A recorrência à imagem do bocejo para a emissão vocal reforça a importância da instauração da conformação de bocejo, que é inerente à técnica vocal espanhola ministrada pelo prof. Olivares e que acontece com as indicações de abaixamento do lábio superior e maxilar. Cria-se, assim, a conformação de um espaço interno amplo e do apoio da musculatura facial alongada. Essa conformação de bocejo acentua, ainda, as propriedades terapêuticas da técnica. No campo da recuperação de vozes, o prof. Olivares recuperou as pregas vocais de atrizes e cantoras de renome no cenário artístico nacional, com retirada de nódulos, cisto mucoso, pólipos, fendas vocais, reabilitação de paralisia e reabilitação vocal após cirurgias nas pregas.

## Considerações finais

Neste artigo, colocamos sempre o nome do professor junto à técnica espanhola a que nos referimos por zelo, pois talvez haja outros recursos na técnica vocal espanhola ministrada na Espanha. Essa técnica, cujo docente era o prof. Olivares, veio da Espanha, mais especificamente do Mosteiro de Montserrat, na Catalunha. Os monges realizaram até mesmo gravações profissionais, que estão à disposição em gravações comercializadas na loja *Amazon*, utilizando, provavelmente, essa técnica. Quando frequentamos um curso de interpretação de canções espanholas em Santiago de Compostela, tivemos a oportunidade de estudar com duas sopranos espanholas, Marimi del Pozo e Maria Oran, que se

referiam à técnica vocal com os mesmos termos que o prof. Olivares se dirigia a nós. Resta ainda realizar uma pesquisa entre professores espanhóis para saber em que medida as técnicas espanholas que estes ensinam coincidem ou divergem da ministrada pelo prof. Olivares no Brasil

## Referências

LE HUCHE, François; ALLALI, André. **A voz: anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala**. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1999.

MACHADO, Álvaro. Repertório revela técnica de Lucila Tragtenberg. **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de novembro de 1990, Ilustrada, p. F-6.

MILLER, Richard. **National schools of singing: English, French, German, and Italian techniques of singing revisited**. Boston: Scarecrow Press, Inc., 1977.

\_\_\_\_\_. **Solutions for singers: tools for performers and teachers**. New York: Oxford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **The structure of singing**. Boston: Schirmer, Cengage Learning, 1996.

RUBIM, Mirna. **Voz Corpo Equilíbrio**. Rio de Janeiro: Thieme Revinter Publicações, 2019.

SOUCHARD, Philippe-Emmanuel. **Diafragma**. São Paulo: Summus, 1989a.

\_\_\_\_\_. **Respiração**. São Paulo: Summus, 1989b.

SOUSA, Nadja Barbosa de; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, n. 33, p. 130-146, 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n33/1517-7599-pm-33-0130.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BRUNO, Lício. **Êvida, êvoz**. São Paulo: Cultura FM, 2015. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/cd-da-semana/o-diversificado-talento-melodico-de-villani-cortes>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

Data de submissão: 30/04/2019  
Data de publicação: 30/06/2019

## Abstract |

This article is composed of information and reflections about the Spanish Vocal Technique taught in Brazil by the Chilean professor Victor Olivares Hormazabal, selected from the writing of a book about this technique, which is still under developments. The article presents Resources of this technique, quoted on the literature about Singing (physiology and aspects of vocal technique). We aim to disseminate the existence of this technique to those interested in Spoken and Sung Voice Projection and to reflect about it with the literature of the area, addressing works by R. Miller (1977, 1996, 2004), Ph.- E. Souchard (1989a and 1989b), by F. Le Huche and A. Allali (1999) by M. Rubim (2019). The reflections focused the interrelationship between the abdominal muscles, diaphragm and respiration, diction, vocal volume and vocal tract conformation. Specificities and aspects of the Spanish Vocal Technique and the German Technique were also compared. **Keywords:** Spanish Vocal Technique. Singing. Spoken Voice.