

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO
Campus de São Paulo

WALTER WILLIAMS ALBRECHET CHAMUN

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE VOCAL EM PORTUGUÊS BRASILEIRO EM
TRÊS MODELOS: LÍRICO, CÂMARA E *BELTING*: ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS**

São Paulo
2017

WALTER WILLIAMS ALBRECHET CHAMUN

**A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE VOCAL EM PORTUGUÊS BRASILEIRO
EM TRÊS MODELOS: LÍRICO, CÂMARA E *BELTING*: ESTRATÉGIAS
PEDAGÓGICAS.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Prof. Dr. Ângelo José Fernandes
Orientador

Profa. Dra. Marina Padovani
Co-orientadora

Prof. Dr. Luciano Rodrigues Neves
Co-orientador

São Paulo
2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

C453c CHAMUN, Walter Williams Albrechet, 1965-
A construção da performance vocal em português em três
modelos: lírico, câmara e belting: estratégias pedagógicas / Walter
Williams Albrechet Chamun. - São Paulo, 2017.

190 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Angelo José Fernandes

Coorientador: Prf.^a Dr.^a Marina Padovani; Prof. Dr. Luciano
Rodrigues Neves

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Canto. 2. Pedagogia musical. 3. Música – Estudo e ensino.
4. Música de câmara. I. Fernandes, Angelo José. II. Padovani,
Marina. III. Neves, Luciano Rodrigues. IV. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. V. Título.

CDD 784.932

(Fabiana Colares - CRB 8/7779)

WALTER WILLIAMS ALBRECHET CHAMUN

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE VOCAL EM PORTUGUÊS BRASILEIRO EM TRÊS MODELOS: LÍRICO, CÂMARA E *BELTING*: ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação-Mestrado em Música, do Departamento de Música da universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Ângelo Fernandes, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Aprovado em: São Paulo 28 de julho de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Fernandes
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Profa. Dra. Josani Keunecke Pimenta
Universidade Federal de Uberlândia

“Dedico este trabalho à memória da Profa. Dra. Martha Herr, cuja vida, trabalhos, ensino e pesquisa da performance da música brasileira foram de inspiração para uma grande geração de cantores e professores de canto do Brasil. A você querida professora, meu muito obrigado.”

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus que tem me dado motivação forças e saúde, para ir em busca de meus alvos, minhas ambições, tornando assim, viável as minhas pesquisas e mantendo a chama acesa em meu coração para descobrir, pesquisar e estudar todos os dias que me são possíveis, esta matéria tão apaixonante e árdua que é a voz humana, em uma de suas ramificações mais sutis que é o canto.

Em segundo lugar agradeço a toda a minha família, minha mãe, meus irmãos meu filho, Fenando Chamun e meus amigos, que me apoiaram em minha trajetória por todos esses anos, cada palavra de incentivo e apoio, me dando forças para seguir em frente mesmo quando já não tinha mais ideias e o caminho não parecia tão certo.

Agradeço também de forma especial a Dra. Martha Herr, que me orientou vocalmente por tantos anos e um dia me ajudou a traçar melhor as linhas do meu futuro; “Martha, tenho muito orgulho de ter sido seu aluno, e para sempre vou procurar lembrar de todos os conselhos e ensinamentos que você me passou”.

Quero agradecer em especial, ao professor Dr. Ângelo Fernandes, que se propôs a dar seguimento a orientação de minha pesquisa, uma pessoa que deixou de ser apenas um orientador para se tornar um amigo, uma alma acolhedora. Um mestre que tem se tornado cada dia uma fonte de inspiração e alegria, uma mola propulsora que me convida sempre a desafiar meus limites.

Quero agradecer a Dra. Marina Padovani, que por sua generosidade e amizade tem me orientado em minhas pesquisas e me ensinado desde a nossa relação de professor e aluno na FMU, minha supervisora de clínica fonoaudiológica, e até antes, quando no CEV, fazendo o FIV pude pela primeira vez ser seu aluno, alguém que se tornou uma inspiração e motivação constantes para minhas pesquisas, e que com tanta presteza se dispôs a me ajudar na orientação de minhas pesquisas ajudando nos raciocínios e análise das espectrografias.

Quero agradecer também ao Dr Luciano Neves que por sua generosidade permitiu nossa pesquisa ficar ainda mais consistente com as imagens de laringe, um profissional e amigo querido, a quem encaminho meus alunos e sob os cuidados de quem deixo minha própria voz.

Quero agradecer ao Silas Aquino, que tem tornado minha vida mais alegre a cada dia, e que nos momentos em que tive medo de seguir, me deu confiança e me empurrou com sua forma carinhosa e risonha de ser.

Quero agradecer muito especialmente a cantora Cintia Cunha, que se dispôs a nos ajudar e ser voluntária em nossa pesquisa. Uma amiga fiel, uma pessoa que passou muito da definição de amiga, uma irmã.

Quero agradecer ao Daniel Carvalho em especial pelo carinho e todo trabalho que teve fazendo os arranjos para o grupo instrumental, as horas que dispendeu corrigindo cada música e abrilhantando meu recital com tanto amor e dedicação, muito obrigado.

Quero agradecer a pessoas especiais que fazem parte da minha vida e me impulsionaram a chegar aqui desde o início, como Silas Silva, Marineyde Daddio, Thais Sato e todos os meus coristas do estúdio encanto que estiveram torcendo por minha vitória desde sempre.

Agradeço também a todos os meus alunos, que sempre foram a força motriz para minhas pesquisas e que por eles e para eles eu cheguei até aqui, e em especial a Isis Cunha que me ajudou com o recital de formatura nos agraciando com sua voz.

Agradeço em especial minha amiga Cristine Guse, que me ajudou a dar os primeiros passos na direção desta pesquisa.

Agradeço ao Marcelo Conti, que me ajudou com as traduções e revisões de tradução dos originais em inglês e ainda ao Alber Luiz do Nascimento que me ajudou com a formatação final deste trabalho.

Agradeço também ao Diego Krauz, que com sua arte e generosidade enriqueceu meu recital de formatura.

Agradeço a UNESP, na pessoa de sua Coordenadora de Pós-graduação Dra. Margarete Arroyo e todos os funcionários do setor que sempre foram pessoas atenciosas e prontas a ajudar em nossas necessidades acadêmicas. Bem como a todos os professores da casa com quem pude aprender mais e enriquecer minhas pesquisas.

A todos o meu muito obrigado.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê. (Arthur Schopenhauer)”

RESUMO

Este trabalho visa a construção de um protocolo pedagógico que ofereça estratégias para auxiliar cantores na transição entre os gêneros lírico, música de câmara brasileira e *belting* em português, além de apresentar um modelo de condicionamento pedagógico vocal baseado em conceitos de fisiologia da voz e de aproveitamento máximo da musculatura laríngea, emprestados da ciência da fisioterapia, uma vez que na área de voz ainda não há muitos trabalhos que norteiem quantidade e qualidade vocal relativos aos limites físicos de uso da musculatura envolvida no processo de cantar em qualquer que seja o gênero. Objetivos específicos: 1. Descrever cada gênero em seus conceitos estilísticos; 2. Construir e fundamentar o protocolo de estratégias de transição entre os gêneros; 3. Testar a aplicabilidade do protocolo com um sujeito. Com os resultados obtidos pelas avaliações de laringe e dados espectrográficos, notou-se uma melhora da performance da cantora analisada em todos os gêneros abordados, sendo verificados aumento de energia de espectro, maior regularidade de vibrato e um auto relato da cantora de mais facilidade de emissão em todos os gêneros. O trabalho possibilitou uma reflexão sobre as dificuldades dos cantores em suas praxis diárias no mercado de trabalho, trouxe novos dados para os professores referentes ao direcionamento das suas prática e construção pedagógica bem como avaliações qualitativa e quantitativa de exercícios vocais e sua aplicabilidade.

Palavras-chave: canto, pedagogia vocal, performance, transição de gêneros vocais, *belting*, lírico, música de câmara brasileira.

ABSTRACT

This work seeks to develop a pedagogical protocol with strategies that try to help singers transition across genres, namely lyrical, Brazilian chamber music and belting sung in Portuguese, besides offering a model for pedagogical vocal conditioning based on concepts of voice physiology and the best use of the laryngeal musculature, borrowed from the physical therapy science, since there are not enough studies within the voice field to scaffold vocal quantity and quality as to the physical limits of the muscles involved in singing whichever the genre. Specific aims: 1. stylistically describing the genres in the study; 2. designing and theoretically supporting the genre transition protocol; 3. trying out the protocol with a subject. The results from larynx analyses and spectrographic data revealed an improvement in the studied singer's performance in all genres, with an increase in the energy of spectrum, higher vibrato evenness and the singer's account of ease emission. The study cast a reflection on the difficulties singers find in their professional daily praxis, brought voice teachers new data regarding their practice and pedagogical decisions as well as quantitative and qualitative assessments of vocal exercises and their applicability.

Key words: singing, vocal pedagogy, performance, vocal genre transition, belting, brazilian chamber music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|------------------|---|-----|
| Figura 01 | Direcionamento da coluna de ar..... | 41 |
| Figura 02 | Partes do trato vocal..... | 41 |
| Figura 03 | Passagem do ar pelas pregas vocais..... | 43 |
| Figura 04 | Passagem de ar pelo trato vocal..... | 44 |
| Figura 05 | Visão frontal da laringe..... | 50 |
| Figura 06 | Corte Lateral visão inferior..... | 50 |
| Figura 07 | Músculos extrínsecos da laringe..... | 51 |
| Figura 08 | Músculos extrínsecos da laringe..... | 52 |
| Figura 09 | Músculo Cricoaritenóideo lateral..... | 53 |
| Figura 10 | Músculo Aritenóideo..... | 53 |
| Figura 11 | Músculo Cricoaritenóideo posterior..... | 54 |
| Figura 12 | Músculo Cricoaritenóideo posterior..... | 55 |
| Esquema 01 | Identificação da problemática e elaboração de protocolos de estudo..... | 74 |
| Figura 13 | Alongamentos e aquecimentos corporais..... | 84 |
| Figura 14 | Vocalizes para aquecimento..... | 87 |
| Figura 15 | Vocalizes de aquecimento TVSO..... | 88 |
| Figura 16 | Ressonâncias e suas localizações proprioceptivas..... | 91 |
| Figura 17 | Localização de propriocepção de ressonância do [M] e do [m]..... | 93 |
| Figura 18 | Vocalizes para aquisição de ressonâncias altas por meio de sensações nasais..... | 94 |
| Figura 19 | Localização de propriocepção de ressonância de [ŋ]..... | 95 |
| Figura 20 | Localização de propriocepção de ressonância de [ŋ]..... | 96 |
| Figura 21 | Vocalizes para aquisição de sensações proprioceptivas de ŋ..... | 96 |
| Figura 22 | Quadro de localização de pontos articulatorios do NH (ŋ) e suas sensações proprioceptivas de tremor vibratório..... | 97 |
| Figura 23 | Vocalizes para aquisição de sensações proprioceptivas de ressonância alta por intermédio de fonemas nasais..... | 98 |
| Figura 24 | Vocalizes para aquisição de sons cobertos..... | 99 |
| Figura 25 | Vocalizes para aquisição de boa articulação..... | 100 |
| Figura 26 | Vocalizes para aquisição e transição de registro grave e médio..... | 101 |
| Figura 27 | Vocalizes para transição de registros peito/mix/cabeça..... | 103 |
| Espectrograma 01 | Avaliação espectrográfica no gênero lírico – pré..... | 111 |
| Espectrograma 02 | Avaliação espectrográfica no gênero lírico – pós..... | 111 |

| | | |
|------------------|--|-----|
| Espectrograma 03 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero lírico – pré..... | 112 |
| Espectrograma 04 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero lírico – pós..... | 112 |
| Espectrograma 05 | Avaliação espectrográfica no gênero câmara – pré..... | 113 |
| Espectrograma 06 | Avaliação espectrográfica no gênero câmara – pós..... | 113 |
| Espectrograma 07 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero câmara – pré..... | 114 |
| Espectrograma 08 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero câmara – pós..... | 114 |
| Espectrograma 09 | Avaliação espectrográfica no gênero <i>belting</i> – pré..... | 115 |
| Espectrograma 10 | Avaliação espectrográfica no gênero <i>belting</i> – pós..... | 115 |
| Espectrograma 11 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero <i>belting</i> – pré..... | 116 |
| Espectrograma 12 | Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero <i>belting</i> – pós..... | 116 |
| Quadro 01 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 01..... | 134 |
| Quadro 02 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 02..... | 135 |
| Quadro 03 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 03..... | 136 |
| Quadro 04 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 04..... | 137 |
| Quadro 05 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 05..... | 139 |
| Quadro 06 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 06..... | 140 |
| Quadro 07 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 07..... | 141 |
| Quadro 08 | Protocolo aplicado em aula – Registro dia 08..... | 142 |
| Figura 28 | Partitura Ária – Trovas (ESTRADA, O. D. 1901)..... | 144 |
| Figura 29 | Partitura Canção – Acalanto da Rosa (SANTORO, C. 1958)..... | 147 |
| Figura 30 | Partitura Canção – <i>This Is The Moment</i> (BRICUSE, L. & WILDHORN, F. 1990)..... | 149 |
| Figura 31 | Partitura Canção – <i>Someone Like You</i> (BRICUSE, L. & WILDHORN, F. 1990)..... | 154 |
| Figura 32 | Partitura Ária – A Moça – Ópera “O Menino e a Liberdade” (COLI, J. & MIRANDA, R. 2013) | 160 |
| Figura 33 | Partitura Ária – O Rapaz – Ópera “O Menino e a Liberdade” (COLI, J. & MIRANDA, R. 2013)..... | 166 |

LISTA DE TABELAS

| | | |
|----------|---|-----|
| Tabela 1 | Programação semanal das aulas de canto/ conteúdo..... | 103 |
| Tabela 2 | Resultados e avaliação de achados laringológicos..... | 110 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 16 |
| 2 REVISÃO DA LITERATURA | 25 |
| 2.1 QUESTÕES ESTÉTICAS DA SONORIDADE LÍRICA E DO BELTING | 25 |
| 2.1.1 Considerações iniciais: o gênero lírico, bases e conceitos para performance | 25 |
| 2.1.1.1 Músculos Adutores (fecham a prega vocal) | 52 |
| 2.1.1.2 Músculos Tensor (fecham a prega vocal) | 54 |
| 2.1.1.3 Músculos Abdutor (abre as pregas vocais) | 54 |
| 2.1.2 A formação das bases vocais na canção de câmara brasileira: uma reflexão | 55 |
| 2.1.3 A formação das bases vocais do <i>belting</i> brasileiro traduzido do original americano ou composição CCM | 63 |
| 2.1.3.1 História e relações sócio econômicas na formação do gênero | 65 |
| 2.1.3.2 Exigências estilísticas e pedagógicas | 66 |
| 2.1.3.3 Belting no Brasil: adaptando os conceitos | 69 |
| 3 MÉTODOS | 72 |
| 3.1 A CONSTRUÇÃO DO PROTOCOLO | 72 |
| 3.1.1 Bases metodológicas para a construção do protocolo | 72 |
| 3.1.2 Estabelecimento de matriz de controle da problemática. | 74 |
| 3.2 O PROTOCOLO E SUA EXECUÇÃO PASSO A PASSO 1: O ESTABELECIMENTO DOS GÊNEROS | 81 |
| 3.2.1 Aquecimento | 82 |
| 3.2.1.1 Sobre o aquecimento | 82 |
| 3.2.1.2 Descrição dos exercícios | 84 |
| 3.2.2 Corpo da aula no total de 20 minutos | 88 |
| 3.2.2.1 Trabalho de aquisição de propriocepção de ressonâncias, tremor vibratório de mucos com a utilização da bocca chiusa em modelos: [m], [n], [ŋ], ou mesmo combinações de [ŋ] com vogais | 89 |
| 3.2.2.2 Uso do fonema bilabial [m]: | 92 |
| 3.2.2.3 Uso do fonema língua-alveolar [n] | 94 |
| 3.2.2.4 Uso do fonema [ŋ]: | 95 |
| 3.2.2.5 Uso do fonema [ɲ]: | 97 |
| 3.2.3 Aquisição das sonoridades próprias de cada gênero | 98 |
| 3.2.3.1 Lírico | 98 |
| 3.2.3.2 Canção de Câmara: | 100 |
| 3.2.3.3 Belting: | 101 |
| 3.3 O PROTOCOLO E SUA EXECUÇÃO PASSO A PASSO II: AQUISIÇÃO E ESTABELECIMENTO DAS TRANSIÇÕES DOS GÊNEROS | 102 |
| 3.4 A APLICABILIDADE DO PROTOCOLO PROPOSTO | 105 |
| 3.4.1 Método de gravação e descrição de exames pré e pós aplicação do protocolo | 105 |
| 3.4.2 Achados laringológicos e espectrográficos da cantora em situações de pré e pós | 107 |
| 3.4.3 Relato da cantora que se submeteu ao Protocolo | 117 |

| | |
|---|------------|
| 4 RESULTADOS E DISCUSÕES | 118 |
| 5 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS | 122 |
| 6 SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS | 123 |
| REFERÊNCIAS | 124 |
| APÊNDICE A – AULAS PREVISTAS PARA TRANSIÇÃO DOS GÊNEROS DE LÍRICOS, MÚSICA DE CÂMARA E <i>BELTING</i> . | 133 |
| ANEXO A – PARTITURAS DAS CANÇÕES UTILIZADAS NO ESTUDO. | 143 |

1 INTRODUÇÃO

Minhas experiências e vivências profissionais foram decisivas nas razões mais intrínsecas para a realização desta pesquisa que nasceu de uma busca constante de aperfeiçoamento de minha própria voz e dos inúmeros anos nos quais tenho tido a oportunidade de trabalhar com cantores profissionais e amadores como professor de canto, pianista co-repetidor e maestro de coro.

A busca que percebo em meu estúdio particular de aulas de canto, bem como nos corais que reajo, tem sido nos últimos anos de uma crescente necessidade de transição de gêneros vocais, de lírico para *Contemporary Commercial Music* (CCM¹) ou mesmo Música Popular Brasileira (MPB), que não faz parte do nosso campo de trabalho e pesquisa, mas, que termina por esbarrar em nossa área, por que são os mesmos alunos que me procuram para ter aulas de canto lírico.

Desde que me transferi de Recife para São Paulo, tenho participado como cantor profissional, seja como solista ou como corista do Coro da Osesp, procurando me atualizar e nunca parando de estudar canto, pela própria razão das minhas inquietações vocais na busca de sons mais agradáveis e em face a qualquer problema, sempre me questionando como e onde poderia arranjar todas as respostas para minhas dúvidas e dificuldades vocais. Cantei de Bach até Menotti e Bernstein, passando por Mozart, Schubert e muitos dos consagrados compositores românticos. Fui aluno de renomados professores como Edilson Costa, Leila Farah, Luís Tenaglia, até chegar à querida Martha Herr que, além de orientadora inicial nesse projeto, sempre foi grande incentivadora das minhas buscas e estudos tanto em performance quanto em questões mais teóricas pedagógicas. Serei eternamente grato a ela.

Quero acrescentar que durante este período de pesquisa de mestrado, continuei meus estudos em performance sob a orientação do Dr. Ricardo Balestero em canto erudito nos gêneros ópera e canção além de participar de cursos de aperfeiçoamento dos quais gostaria de destacar o que participei recentemente, em janeiro do ano de 2017 de certificação para professores e cantores de *belting*, com Jeane Lovetri, nos Módulos um e dois (2018). Desta forma, sinto-me na obrigação como professor, pesquisador e cantor que sou, de mergulhar mais a fundo em todas as questões aqui expostas.

¹ Doravante, utilizaremos sempre a sigla CCM para designar a expressão *Contemporary Commercial Music* – Música Contemporânea Comercial

Com relação à estética do som de maneira geral, seja em voz lírica ou em CCM, no âmbito deste trabalho, baseados em Ware (1998), utilizaremos a expressão em negrito, como a filosofia que estuda o belo na sonoridade vocal. O alvo final é estabelecer um critério no qual as justificativas de escolha artística possam ser avaliadas e criticadas de forma equilibrada e coerente. E, emprestando esse conceito para o canto, o mesmo critério se aplica ao gesto vocal que está normalmente associado a um estilo ou forma musical específico (WARE, 1998, p.4-5).

O ideal de beleza, levando-se em consideração que este conceito do belo pode ser amplo e diferenciado em cada indivíduo, no entanto, não parece levar em consideração a inclusão ocasional do “feio” em todas as formas de arte como temos visto nos dias de hoje. Uma vez que a expressão humana se traduz em uma ampla gama de expressões artísticas da mais elevada a mais básica das emoções, nem tudo que ouviremos pode caber dentro do conceito do belo. Entretanto, como parâmetro básico, podemos dizer que a estética ou escolha estilística do cantor é o estudo da relação do canto com a sensação e intelecto humano. (APEL 1969, p.14 *apud* WARE, pág. 4)

Estética (leia-se aqui como ideal de beleza)² é genericamente definida como a filosofia ou o estudo “do belo”. Na música, o objetivo final é estabelecer critérios aplicáveis ao canto artístico, o qual é geral e intimamente associado a um estilo ou gostos musicais particulares. O que se deseja ouvir na voz de um cantor através da sonoridade e da comunicação está indissociavelmente ligado ao Estilo, um modo característico e uma forma de expressão. O Estilo musical e de performance vocal ajuda a explicar porque o ouvinte espera um som nasalizado e um sotaque caipira sulista [hill billy] ao ouvir certos tipos de música country. A utilização de um blues negro ou de um Estilo de canto operístico na performance de uma música country muito certamente desagradará um aficionado por country que, muito provavelmente, acharia qualquer desvio vocal ou estilístico completamente inaceitável (WARE, 1998, p. 3-4)³.

Mas, o que de maneira mais abrangente seria cantar? Já que vamos falar sobre voz e suas múltiplas perspectivas, uma definição em primeiro plano parece razoável.

² Nota do pesquisador

³ *Aesthetics is generally defined as the philosophy or study of “the beautiful”. In the music, the ultimate goal is to establish criteria apply to the singing gesture, which is normally intimately associated with a particular musical Style or taste. What one wants to hear in a singer’s voice by way of tone and communication is inextricably connected to Style, a characteristic manner and mode of expression. Musical and vocal performance Style helps explain why the listener expect to hear a nasal Twang and Southern hillbilly dialect when hearing certain types of country music. The substitution of a black blues or operatic singing Style in the performance of a country song will most certainly not satisfy the country aficionado, who would likely find any vocal or stylistic deviation totally unacceptable.*

Recorramos, pois, a uma definição que entendemos responder bem a essa questão. Segundo Appelman (1975):

Psicofisicamente, o canto artístico e a fala são o (sempre dinâmico) ato de coordenar simultaneamente as sensações de respiração (o ato de respirar), fonação (o ato de emitir um som), ressonância (o ato de formar a posição de uma vogal específica) e articulação (o ato de se comunicar através da emissão de ambas vogal e consoante), resultando em uma enunciação disciplinada [e expressiva]⁴ (APPELMAN, 1975, p. 9).

O que de maneira geral o público gostaria de ouvir em um cantor e na sua voz está intrinsicamente ligado à característica, maneira e modo deste cantor traduzir sua arte e seus sentimentos ou viés do que pretende comunicar. O estilo vocal ou modo do cantor se expressar pode explicar porque o público, ao ouvir uma música do sul dos Estados Unidos, espera ouvir na voz do cantor um conteúdo de nasalidade característico do *Twang*, um dos sub-estilos do CCM. Caso esse cantor opte por uma mudança no timbre vocal, causará estranheza e não aceitação por parte do ouvinte que tem na memória um padrão vocal esperado para aquele estilo de canção. A substituição do *Twang*, por uma sonoridade operística ou própria do *Black blues* irá desagradar, por certo, o aficionado do estilo country (WARE, 1998, p 4).

Tendo em vista a pluralidade de estilos necessários no mercado de trabalho, e porque as necessidades não são as mesmas para todos os alunos, e os estilos a serem ensinados pelos professores são diversos, precisamos refletir, fundamentar e aplicar estes múltiplos conceitos na construção do protocolo em pesquisa.

Devemos pensar que essa reflexão fundamenta a inclusão das diversas matizes de sonoridade vocal admitida em todos os gêneros. O que para algumas plateias, poderia ser considerado agressivo, para outros poderia soar. Refletir sobre os matizes de som que um aluno pode ter, e pesquisar pedagogicamente as estratégias para aquisição deles, faz parte desta pesquisa.

É ainda importante ressaltar que o gesto vocal⁵ tem modificações advindas das questões estilísticas próprias dos vários períodos históricos. Em sua narrativa descritiva de como se procedeu paulatinamente o desenvolvimento vocal e suas características mais intrínsecas, Miller afirma que:

[...] Desde de o nascimento da ópera e do surgimento do cantor solista, no início do século 17, cada década seguinte trouxe um aumento das demandas

⁴ *Psychophysically, artful singing and speech is the dynamic (ever changing) act of coordinating instantaneously sensations of respiration (the will to breath), phonation (the will to utter a sound), resonance (the will to form particular vowel position), and articulation (the will to communicate by forming both vowel and consonant) into a disciplined [and expressive] utterance.*

⁵ Gesto vocal: métodos e dinâmicas práticas para obtenção de uma curva melódica ou timbre ou expressão vocal ou uma intensão comunicativo. Meio ou maneira pela qual se define uma emissão vocal. (Grando, 2015)

técnicas sobre o cantor solista. Isto permanece um fato também em nosso próprio tempo. [...] maiores espaços de apresentação e orquestras com maior volume de som tem contribuído para o aumento da exigência colocada no artista de canto, bem como o surgimento, do diretor de palco (que cada vez mais não é um musicista) e o regente da orquestra (que pode ter pouca experiência com a voz cantada profissional) como os membros mais importantes na equipe de performance. [...] Através da história, o aumento das exigências colocadas sobre o cantor solista tem mudado década após década (a escrita operística de 1840 a 1880 é um grande exemplo) O reconhecimento desse fato é pertinente a qualquer estudo do estado atual da arte do vocalize. [...] Décadas recentes não trouxeram qualquer atenuação em relação às exigências feitas ao cantor solista. A escrita vocal contemporânea frequentemente contém grandes extensões vocais e registros e *sostenutos* extremos, uma variedade de cores de voz, e saltos de intervalos disjuntos inacreditáveis, além dos objetivos estéticos dos vocalizes que têm sido constantemente alterados; eles continuam aumentando (MILLER, 1997, p.15-17)⁶.

Quando se pretende falar de propostas técnicas e estilísticas, como é o caso dessa pesquisa que se propõe a pesquisar e elaborar um protocolo de ações pedagógicas, devemos refletir sobre o que molda ou forma o conceito dos sons e como esses conceitos são influenciados pela sociedade e pela formação do gosto do cantor e do aluno de canto. Tanto no CCM quanto no lírico podemos observar em um grau maior ou menor a influência dos conteúdos sócio culturais modificando ou alterando padrões que seriam considerados básicos dentro das escolas tradicionais de canto.

Segundo Ware (1998) em dias de pluralismo cultural como o que vivemos, diversidade étnica e correntes políticas, falar em estética, especialmente em arte vocal pode suscitar discussões acirradas. Quase toda pessoa que tenha acesso a meios de transmissão de música como rádios, televisão, computador, *tablets* e celulares ouve toda sorte de música, sendo estes meios formadores naturais de opinião estética. Este mesmo autor ainda fala que a política de igualdade dos gêneros musicais e estilísticos tem gerado inúmeras controvérsias nos meios acadêmicos.

⁶ [...] Beginning with the birth of the opera and the emergence of the solo singer in the early seventeenth century, each subsequent decade has placed increased technical demands on the solo singer. This is true of our own era as well. [...] Larger performance spaces and louder orchestral sound have contributed to the growing demands put on the singing artist, as has the emergence of the stage director (who increasingly is not a musician) and the orchestral conductor (who may have little experience with the professional singing voice) as the most important members of the performance team. [...] Throughout history, the evolving demands on the solo singer have changed almost decade by decade. (The operatic writing from 1840 to 1880 is a prime example) Recognition of this is pertinent to any study of the current state of the art of vocalism. [...] Recent decades have brought no abatement with regard to new demands placed on solo singer. Contemporary vocal writing often entails vast range extension, register and *sostenuto* extremes, a variety of vocal colorations, and disjunct intervallic leaps that go beyond history, the aesthetic goals of professional vocalism have constantly altered; they continue to expand.

O fato de que todos os gêneros estão em pé de igualdade parece ser norma, porém, o exercício do debate tem se mostrado frutífero e, com isso, queremos trazer à tona a questão que nem lírico e nem o teatro musical podem influenciar de forma mandatória um ou outro estilo.

Por outro lado, temos um imperativo moral no que tange ao exercício do pensar, sobre o que cabe ou não na interpretação escolhida. Baseados em fatos historicamente comprovados, continuar nossos debates sobre estes valores estilísticos parece ser a solução mais viável e coerente à nossa sede de pesquisa e estudos (WARE,1998). Resumindo, embora tenhamos divergências e predileções para este ou aquele jeito de cantar, se respeitarmos a origem do gênero e justificarmos nossas escolhas, haverá uma chance menor de termos problemas nas nossas escolhas estilísticas e de gesto vocal.

Ware (1998) defende que, tendo em vista as influências globais de meios de comunicação e diversidade de estilos, temos um amálgama de estilos e gostos na formação das escolhas timbrísticas e formas de cantar no século XXI. Segundo o autor, as influências socioculturais podem atuar na formação desse gosto artístico. Essas são escolhas que afetam diretamente o repertório de música vocal e o estilo que os cantores se utilizarão na sua performance (WARE, 1998). Tudo isso exige do pedagogo uma abordagem mais ampla e diversificada no ensino de canto.

No processo de pesquisa e elaboração destas ações e estratégias pedagógicas vistas nesta pesquisa, para a transição dos gêneros vocais abordados, no que concerne ao quesito saúde vocal, precisamos analisar o modelo de fala do executante (cantor) para que este não leve para o canto possíveis ajustes laríngeos tensos ou que provoquem desconforto na execução da canção. A anatomia articulatória humana é bem complexa, em grande parte porque usamos mais ou menos as mesmas passagens para alimentos, ar e som. Como resultado destas interações, língua, laringe, garganta, mandíbula e palatos estão interconectados com um ponto de conexão física e neurológicas comum a todos eles. Esse pequeno ponto de união entre todos eles se chama osso hioide, um dos três ossos no corpo humano que não estão conectados a outros ossos – um ponto suspenso, uma estrutura bastante operante, da laringe, a conexão para a raiz da língua e o local primário para os músculos que abrem a boca e baixam a mandíbula.

Cantar bem em qualquer gênero requer domínios desta estrutura e depende da boa interação de todos estes complexos musculares. A natureza da nossa deglutição e fonação parece estar em sentidos opostos e conspirar contra uma boa fonação. E para cantar devemos aprender como manter as estruturas da fonação e deglutição em posições diferentes daquela que assumimos desde que nascemos. Segundo Melton:

A prática do bom canto, em qualquer gênero, requer um alto grau de independência entre todas essas estruturas articulatórias e infelizmente a natureza conspira contra nós, tornando tal objetivo difícil de ser alcançado. Desde o momento em que nascemos, nossos corpos se baseiam em ato-reflexo para elevar o palato e levantar a laringe cada vez que engolimos. Esta ação se torna habitual: o palato sobe, a laringe também se eleva. Mas dependendo do estilo de música que estivermos cantando, podemos precisar manter a laringe baixa enquanto o palato sobe (na ópera e na música clássica), ou o palato baixo, com a laringe alta (*country e bluegrass*). Como sabemos, hábitos são difíceis de mudar, o que é uma das razões para se necessitarem de tanto estudo e prática a fim de se tornar um excelente cantor. A compreensão dos hábitos reflexivos naturais do corpo pode facilitar um pouco esse trabalho⁷ (MELTON, 2014, p.39).

Melton comenta sobre as várias preocupações dos cantores que fazem teatro musical, já que precisam falar, gritar, dançar, chorar e cantar. Como fonoaudiólogo, este pesquisador pode acrescentar que se os ajustes para a fala são tensos ou com a musculatura extrínseca de laringe muito acionada, esses ajustes podem ser levados para a voz cantada se o cantor não estiver consciente da sua forma de falar, em termos quantitativos e qualitativos. Para Melton:

Do mesmo modo, cantores com som bonito em partes cantadas de um drama podem se tornar autoconscientes e desconfortáveis nas linhas faladas caso aquele aspecto de sua técnica não esteja seguro. De fato, é muitas vezes um pouco mais do que a forma usada em uma conversa normal, caso eles não tenham tido a oportunidade de fazer as conexões técnicas entre a fala e o canto no palco. Além disso, o aspecto físico de sua atuação é frequentemente limitado devido à falta de treinamento do movimento⁸ (MELTON, 2007, p. 14).

Temos também que pensar a fala e suas características acústicas segundo Bahmanbiglu et al. (2016), em que os pesquisadores encontraram diferenças acústicas entre

⁷ *Good singing, in any genre, requires a high degree of independence in all these articulatory structures. Unfortunately, nature conspires against us to make this difficult to accomplish. From the time we were born, our bodies have relied on a reflex reaction to elevate the palate and raise the larynx each time we swallow. This action becomes habitual: palate goes up, larynx also lifts. But depending on the style of music we are singing, we might need to keep the larynx down while the palate goes up (opera and classical), or palate down with the larynx up (country and bluegrass). As we all know, habits can be very hard to change, which is one of the reasons that it can take a lot of study and practice to become an excellent singer. Understanding your body's natural reflexive habits can make some of this work a bit easier.*

⁸ *Likewise, singers who sound beautiful in sung parts of a drama may become self-conscious and uncomfortable on spoke lines because that aspect of their technique is not secure. Indeed, it is often little more than what they use in ordinary conversation if they have not had the opportunity to make the technical connections between speaking and singing on stage. In addition, the physicality of their acting is frequently limited by lack of movement training.*

falantes bilíngues nas extrações de medidas acústicas, nas duas línguas, o que sugere que o simples fato de mudar a língua pode ocasionar perda ou ganho de medidas. Esse assunto nos interessa de perto pois cantar os musicais em português, árias de óperas em português pode, por si só, interferir na sonoridade pretendida para cada gênero em sua língua de origem. Esse assunto será explorado de forma mais detalhada ao longo deste trabalho.

O objetivo central deste trabalho é a criação de um protocolo de transição para os gêneros lírico/câmara e teatro musical (CCM) que possa ser eficiente e saudável para se atingir cada um destes modelos, de forma a se alcançar um resultado artístico satisfatório, mantendo conforto vocal e adequação as características próprias de cada gênero abordado.

Além do objetivo central, este trabalho tem como objetivos específicos: contribuir para o enriquecimento do acervo bibliográfico da pedagogia vocal voltada para a execução do repertório em língua nacional; e averiguar a eficácia e eficiência das estratégias através de um estudo de caso, com a cantora Cintia Cunha⁹, dando aplicabilidade ao protocolo desenvolvido.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro discorre sobre as características de cada gênero abordado e as diferenças entre eles. O segundo capítulo apresenta o protocolo proposto com as bases científicas utilizadas para cada estratégia escolhida. O terceiro e último capítulo descreve o estudo de caso realizado com a cantora Cintia Cunha, apontando os resultados obtidos nas execuções de cada estilo e que diferenças foram obtidas após a aplicação do protocolo com a cantora.

Pretendemos com esta pesquisa investigar estratégias e exercícios vocais que ajudem o cantor a encontrar o caráter sonoro e interpretativo de três diferentes estilos de canto em português brasileiro, sendo dois de estética lírica – a ópera e a canção de câmara brasileira – e outro, adaptado da estética vocal americana – o teatro musical, utilizado nas peças de teatro na Broadway e traduzidas para o português.

A partir da revisão bibliográfica em áreas correlatas e um estudo de caso com uma cantora, sujeito da pesquisa, o objetivo principal deste trabalho é propor um protocolo de condução pedagógica nas transições dos gêneros acima abordados.

Este protocolo é baseado em conceitos advindos de estudos sobre práticas interpretativas, bem como conceitos de aproveitamento máximo da musculatura laríngea. Estes conceitos foram emprestados da área da fisioterapia, uma vez que na área de voz ainda não temos um número significativo de trabalhos que possam nortear quantidade e qualidade vocal

⁹ Aluna de canto deste pesquisador, tem aulas de canto lírico desde 2009, trabalha no mercado de canto lírico e atualmente como cantora *Cross-over* em casamentos.

no que tangem os limites físicos do uso da musculatura envolvida no processo do canto, em qualquer que seja o gênero.

Colocaremos de forma breve os conceitos de cada estilo nesta introdução e nos deteremos em uma explicação mais detalhada de cada gênero nos capítulos que se seguem, tanto no que diz respeito a estilo quanto aos conceitos de anátomofisiologia na seguinte ordem de apresentação: a voz lírica na ópera, considerações sobre a voz na canção de câmara e a voz no teatro musical ou CCM.

Ainda como forma de construção do protocolo, emprestando conhecimentos do estruturalismo e da Gestalt, pensamos que um protocolo com bases sólidas precisa ter a preocupação do estruturalismo e, ao mesmo tempo, contemplar uma flexibilidade que a teoria da Gestalt carrega nos seus alicerces intrínsecos, permitindo a transição dos gêneros vocais. O estruturalismo se encarregou de dar forma ao protocolo e a teoria da Gestalt deu definição ao passo a passo das aulas e suas bases pedagógicas.

Neste ponto desta dissertação podemos questionar por que a pesquisa está sendo conduzida sobre o português brasileiro uma vez que os dois principais gêneros propostos pela pesquisa têm origens estrangeiras, a ópera na Europa e o CCM nos Estados Unidos. Também deve ser alvo de questionamentos a validade e utilidade desta pesquisa, uma vez que dados sobre os dois gêneros principais aqui já são alvo de outros pesquisadores. A pesquisa em foco se torna relevante porque a virtuosidade do cantor no século XXI é a versatilidade. Na vida profissional do cantor, o canto em português brasileiro está presente nesses modelos de sonoridade: em óperas brasileiras ou traduzidas¹⁰, em produções brasileiras de musicais¹¹ e na construção de recitais de canções de câmara brasileiras. E nossa pesquisa está centrada na procura de estratégias que facilitem a transição em qualquer direção entre os gêneros lírico, câmara e *belting*.

Como se pode verificar com o dia a dia de mercado, um mesmo cantor atua em óperas precisando utilizar a projeção de seu próprio instrumento, em musicais usando um tipo de emissão compatível com o uso do microfone e ainda deve saber utilizar aspectos mais intimistas no recital de canções de câmara. Sendo assim, o domínio de ajustes vocais que possam dar ao cantor segurança para a sua performance e possibilidade de trocas de estéticas são, na verdade, uma forma coerente para o cantor em geral e da mesma forma o performer brasileiro. Ele deverá utilizar conhecimentos que remetam ao canto lírico (ópera e canção de

¹⁰ Como na montagem da obra de Humperdinck, João e Maria, apresentada no Teatro Municipal em 2006 a qual foi apresentada traduzida para o português.

¹¹ Nas produções brasileiras é de praxe a obra ser apresentada traduzida para o português. As principais produções brasileiras de Novinha Rebelde, Mama Mia, Rei Leão, O Fantasma da Ópera, Miss Saigon, etc., foram apresentadas na versão traduzida.

câmara) e ao CCM, e se utilizar de que permitam uma abordagem ampla, segura, saudável e eficaz em cada estética.

Outro motivo pelo qual estamos focando a pesquisa no canto em português é o fato de que cantar na língua materna pode nos levar a dificuldades e facilidades para se afastar ou se aproximar do modelo de emissão próximo à fala (cotidiano). Não seria o cantar na língua materna uma linha tênue entre a emissão cantada e a falada? Poderiam alguns cantores apresentar dificuldades em executar uma música no idioma materno na interpretação lírica por associar restrita o idioma materno à emissão falada? Por outro lado, outros poderiam sentir dificuldade em utilizar a emissão falada no canto, pelo fato de que a canção se utilizaria de alturas (frequências) distantes da frequência da fala cotidiana?

A elaboração deste protocolo pretende prover ao professor reflexões sobre suas práticas didáticas para promover uma transição de gêneros mais adequada e eficiente para o aluno.

Acreditamos que o professor de canto, sendo conhecedor de múltiplos recursos pedagógicos, pode com mais desenvoltura tentar resolver as diversas dificuldades que cada aluno apresenta ao somar o canto em português dentro das diversas estéticas artísticas requeridas no século XXI. O professor também deve usar estratégias eficientes e eficazes para produzir aquilo que ele deseja que o aluno produza sonoramente; ser flexível a ponto de lidar com a exigência da versatilidade da vida profissional de seus alunos; saber conduzi-los com responsabilidade por meios seguros no que tange a saúde vocal; e ainda entender as características morfológicas e anatômicas particulares de cada aluno para fazer eventuais ajustes de técnica de acordo com as possibilidades de cada aluno.

Esta dissertação que segue está dividida em introdução, três capítulos de desenvolvimento. O primeiro deles discorre sobre as características de cada gênero abordado e as diferenças entre eles. O segundo capítulo apresenta o protocolo proposto de forma detalhada com as bases científicas utilizadas para cada estratégia escolhida. O terceiro e último capítulo descreve o estudo de caso realizado com a cantora Cintia Cunha, apontando os resultados obtidos nas execuções de do estilo e que diferenças foram obtidas após a aplicação do protocolo com a cantora.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 QUESTÕES ESTÉTICAS DA SONORIDADE LÍRICA E DO *BELTING*

2.1.1 Considerações iniciais: o gênero lírico, bases e conceitos para performance

Há séculos o canto lírico tem despertado a admiração de muitos e gerado a realização de importantes estudos em seus diferentes segmentos – anatomia e fisiologia da voz, técnica vocal, práticas interpretativas, fonética e diction de diferentes idiomas, acústica da voz, entre outros. O conhecimento sobre o desenvolvimento gradativo do gesto vocal desde a música medieval vem sendo cada vez mais difundido. Sabemos que o cantor mudou sua abordagem e maneira de cantar ao longo dos séculos por diversas razões, dentre elas: a mudança da função da prática vocal nos diferentes segmentos (igreja, teatros, etc.); a transformação dos espaços acústicos nos quais se cantava tanto de forma solista quanto em coro, incluindo desde as pequenas salas até os grandes teatros construídos nos séculos XIX e XX; o crescimento da sonoridade instrumental e, por consequência orquestral, em função do aprimoramento das técnicas de construção de instrumentos que permitiram um aumento sonoro, além do crescimento da orquestra em números de participantes.

As mudanças do gosto e da estética são diversas desde que se tem notícias da voz solo, com o surgimento da ópera no final do século XVI e princípio do XVII com Claudio Monteverdi (1567-1643). Richard Miller (1997) comenta sobre algumas estratégias utilizadas no início do *bel canto* com Orfeu de Monteverdi no que diz respeito à forma de se usar a voz, e apenas algumas décadas depois é que vemos mudanças significativas na maneira de cantar, e os problemas relativos a mais ou menos uso voz de cabeça, levando em consideração a questão do aumento significativo de volume, para se obter os efeitos desejados. Menos volume mais voz de cabeça e mais volume mais voz de peito, uma associação que fazemos hoje, embora esse conceito de registros tenha se desenvolvido mais com Manuel Garcia (1805-1906). Essa questão muito nos interessa, uma vez que para transições de gêneros vocais é necessário um trato vocal flexível e uma fonte glótica capaz de transitar entre mais ou menos voz de cabeça. Nas palavras de Miller:

Contudo, começando pelo nascimento da ópera e o surgimento do cantor solista no início do século XVII, cada década subsequente foi impondo exigências técnicas crescentes sobre o cantor solista. Isto é verdade em nossa época também. [...] o vigor e a intensidade, particularmente dos papéis em *La Coronazione di Poppea*, refletem-se nas crescentes exigências vocais de extensão, agilidade e *sostenuto*, ultrapassando e muito, aquelas presentes na primeira década do século¹² (MILLER, 1997, p. 15).

Podemos constatar essas mudanças se compararmos os conceitos do início do século XVII com os de Tosi, por exemplo, autor do século XVIII que nos fala de voz de peito (*voce di petto*), voz de cabeça (*voce di testa*) e falseto, enquanto Mancini parecia defender apenas dois registros, peito e cabeça, sendo este último também chamado de falsete (Miller, 1997, p.105).

Um dos principais problemas que enfrentamos para uma definição estilística de cada gênero aqui abordado, seria a postura de cada cantor frente a suas experiências sócio culturais e a resultante da preferência timbrística de cada cantor. A estética vocal de cada cantor é uma extensão do seu condicionamento cultural. A civilização ocidental europeia trouxe para o cantor os conceitos de que o bom padrão vocal é aquele em que uma postura e alinhamento do corpo são importantes para uma produção eficaz/eficiente. Outras culturas, de alguma forma, trouxeram padrões diferenciados em seus cantores no que tange a postura corporal e as qualidades vocais resultantes. Porém, de forma geral, o que se espera de um cantor de gênero lírico é um equilíbrio corporal, no que tange a postura, com uma produção vocal baseada na exploração do timbre claro/escuro, em coordenação entre estes padrões com a projeção adequada às formações instrumentais e à adequação ao tipo de música e período histórico executado (MILLER, 1996, pág.205-206).

Estes conceitos levam o cantor do gênero lírico a ser comparado a um atleta de alta performance, tendo que ter seus limites fisiológicos e psicológicos explorados ao máximo, em constante pesquisa e em manutenção de excelência de performance (WARE, 1998, pág.2-3).

Em outras palavras, o canto artístico é uma conquista humana adquirida ou aprendida. Tal visão é historicamente plausível. Levando-se em conta que a humanidade precisou de séculos para desenvolver competências para feitos

¹² *However, beginning with the birth of the opera and the emergence of the solo singer in the Early seventeenth century, each subsequent decade has placed increased technical demands on the solo singer. This is true of our own era as well. [...] the vigor and intensity, particularly of the Poppea roles, are reflected in the mounting vocal demands of range, agility, and sostenuto, far exceeding those of the first decade of the century.*

vocais incrivelmente difíceis, muito comparáveis aos feitos pirotécnicos dos atletas olímpicos atuais¹³ (WARE, 1998, p.2).

Atletas olímpicos são treinados por um grupo de profissionais que incluem médicos e fisioterapeutas para que, como alvo máximo a ser atingido, consigam a melhor e mais eficiente produção do corpo. Os atletas vocais, igualmente, precisam estar preparados e serem supervisionados por vários profissionais como o otorrinolaringologista, o fonoaudiólogo, o pianista co-repetidor, o psicólogo, e claro o professor de canto, para que sua atuação suba em parâmetros de excelência e eficácia e portanto a construção dessa estética possa ter vários ganhos pedagógicos e de performance uma vez aliados aos aspectos estilísticos e pedagógicos com as bases mais modernas da ciência nas áreas de fonoaudiologia e fisioterapia (Ware, 1998, p. 05).

Com relação ao canto lírico, dentre os autores referenciados é importante destacar os conceitos e organização de fatos das pesquisadoras Wendy Leborgne e Marci Rosenberg. Segundo Leborgne *et al* (2014), foram escolhidos 13 parâmetros essenciais para uma percepção de uma bela voz no canto clássico ocidental:

- Vibrato adequado
- Ressonância/brilho (*squilo*)
- Cor/uma voz quente
- Claridade/foco
- Intensidade
- Gama de dinâmicas
- Controle de ar eficiente
- Igualdade de registros
- Flexibilidade
- Liberdade em toda a extensão vocal
- Afinação precisa
- Linha de *legato*
- Dicção acurada

De acordo com Ekholm *et al* (1998) os quatro primeiros itens estão relacionados com os atributos do som, e não originários de uma execução técnica pura e simplesmente, podendo ser observados em apenas uma pequena amostra de som. Com relação ao vibrato,

¹³ *In other words, artful singing is an acquired or educable human achievement. Such a view is historically plausible. Consider that humanity has taken centuries to develop expertise for incredibly difficult vocal feats, very comparable in fact to the pyrotechnical feats of present day Olympics athletes.*

estudos revelam uma presença constante de uma ondulação da frequência fundamental de cerca de 5-7 ciclos por segundo, com uma execução da frequência fundamental de menos de mais ou menos 1 semitom. Outro dado constatado é que em face a momentos mais dramáticos da performance, a variação de ciclos pode ser superior a 6 ciclos.

O critério de ressonância ou brilho na voz ou ainda squilo, está associado às habilidades dos profissionais da voz cantada de acusticamente projetar a voz. Uma característica importante para as vozes de barítono, tenor e contralto, que se beneficiam com o agrupamento do terceiro, quarto e quintos formantes, oriundos do trato vocal e que resultam em um espectro de energia conhecido como formante do cantor¹⁴.

Sobre o aspecto “voz quente” caracterizado pela presença de arredondamento, escurecimento, riqueza e plenitude (voz completa), podemos dizer que uma voz que seja carente deste aspecto pode vir a ser considerada de voz branca¹⁵ ou imatura ou incompleta. Garcia (1805-1906) usava o termo “voz coberta” para descrever a sua técnica de como produzir um timbre mais escuro, advindo do abaixamento da laringe, em oposição a voz branca que o cantor produz obtendo uma posição de laringe mais alta. Em acordo com a fisiologia subjacente, outros correlatos acústicos da “voz coberta” ou “escura” que tem sido encontrado seria o fortalecimento da frequência fundamental e de parciais graves do espectro, formantes mais graves, e menos presença do formante do cantor. Vander Berg (1920-1985) e Vennard (1909- 1971), no entanto notaram que uma laringe excessivamente baixa pode resultar em: uma voz de qualidade não desejada, com falta de harmônicos agudos.

O outro critério colocado foi o de intensidade, ou “foco”, ou “clareza do tom”, ou “poder de propagação”, “pureza de tom”, “clareza do foco que permite a voz girar”. Os professores de canto foram criteriosos em distinguir intensidade de volume ou poder. Os termos clareza ou foco parecem ser termos mais apropriados, para que não se faça confusão com o termo acústico para amplitude de onda sonora. Clareza ou foco aqui estariam mais ligados ao ruído não harmônico no tom vocal. Níveis relativamente altos de ruídos são costumeiramente percebidos como rouquidão ou soprosidade, termos muito usados em área correlata, que são indicativos de alguma disfunção funcional ou organo-funcional¹⁶. O termo

¹⁴ O formante do cantor é encontrado geralmente em vozes com treinamentos específicos do canto erudito e é definido pela amplificação sonora das frequências de 2.000, 3.000, e 4.000 Hz, sendo demonstradas no espectro acústico pela junção do terceiro, quarto e quinto formante. Isso se deve à sua localização na região aguda e ao elevado pico de amplitude, desta forma, não se tem a ocorrência de outras vozes ou mesmo dos instrumentos da orquestra. Gusmão et al (2010)

¹⁵ Adjetivo dado a voz que não tem treinamento e que não consegue pelos parâmetros do canto lírico uma voz mais redonda ou colorida.

¹⁶ Disfunções funcionais são descritas por Behlau como alterações vocais que se subdividem em primárias por uso incorreto da voz e secundárias por inadaptação vocal. Nas disfonias primárias elas podem se apresentar no nível do

foco é usado figurativamente pelos cantores e professores de canto de maneira geral para descrever as sensações de vibrações claras produzidas por um som bem produzido, sentidas em algum ponto do rosto e conhecidas como “som na máscara”. O oposto desta sensação descrito por Vennard seria chamado de som apertado (EKHOLM *et al* 1998, p.82-83).

Quanto à gama de dinâmicas, seria a habilidade do cantor produzir sua voz em variações de volume, representadas musicalmente por pp – p – mp – mf – f – ff. Esta gama de dinâmicas, como nos diz Costa (2001), é um efeito vocal que requer uma complexidade de exigências como:

.....Domínio da respiração, apoio total da coluna sonora, equilíbrio do ataque e da coordenação muscular. É importantíssimo no adestramento da voz, por que é esse efeito que se domina o aparato respiratório em função das cavidades de ressonância. Deve ser um ato de presteza do som, principalmente nas notas de passagem, para não haver uma espécie de fratura nesse ponto crucial da emissão sonora. (COSTA, 2001, p.81)

Podemos observar no comentário de Costa, que o aparato respiratório no controle dos processos de inalação e exalação, além da ressonância são partes da construção do controle de dinâmica referido por Leborgne et al. (2014).

Quanto ao controle de sopro (ar eficiente), segundo Sundberg (2015) o aumento de volume parece estar associado ao aumento de pressão subglótica, bem como um envolvimento maior da cadeia muscular da laringe. Hirano e colaboradores, nas palavras de Sundberg, perceberam por meio de EMG¹⁷ modificações de intensidade, no registro de peito; havendo aumento de uso muscular do CAL¹⁸ e do TA¹⁹, o que indicaria uma adaptação das pregas vocais em face a maiores níveis de pressão subglótica. Segundo Sundberg:

Se relacionarmos essas observações ao que foi visto anteriormente, ou seja, ao fato de que o aumento da intensidade de fonação ocorre devido ao aumento de pressão subglótica, poderemos supor que os músculos da laringe venham a compensar um possível aumento da frequência de fonação decorrente do aumento da pressão subglótica. (SUNDBERG, 2015, p.89)

Aparentemente este controle de sopro referenciado por Leborgne et al, tem várias ramificações no uso da voz, sendo que soprosidade, dificuldades para cantar um som e vibrato largo são alguns dos problemas que podem ser resolvidos com o controle desta qualidade vocal (parâmetros) tida como obrigatória no canto lírico, e se estas coordenações

aparelho respiratório por inspiração insuficiente ou no nível glótico por compressão excessiva ou ainda no nível ressonantal (BEHLAU *ET AL* 2000, p.)

¹⁷ Exame para verificar o acionamento das fibras musculares chamado eletromiografia.

¹⁸ Cricoaritenóideo lateral, músculo intrínseco da laringe.

¹⁹ Tiroaritenóideo, músculo intrínseco da laringe.

musculares forem corretas podem evitar problemas vocais bem como auxiliar nos efeitos expressivos em qualquer gênero. Segundo Dayme:

O controle da intensidade vocal, da altura, da pressão do ar subglótica e as taxas de fluxo de ar implica em uma grande coordenação de mecanismos operando dentro da laringe, do sistema respiratório e de outras áreas do corpo. Um estudo feito por Rubin, LeCover e Vennard (1967) mostrou que tanto o estreitamento do trato vocal quanto da respiração provocava um efeito bastante perturbador sobre a relação do fluxo de ar e a pressão subglótica e que um controle respiratório deficiente prejudicava a qualidade vocal. Quando a coordenação de todas essas forças é precisa e espontânea, problemas vocais como a respiração, inconsistência da qualidade tonal, dificuldades de afinação, oscilações e muitas outras ineficiências são eliminadas²⁰ (DAYME, 2009, p.114).

Igualdade de registros é a habilidade de um cantor de passar de uma região a outra do chamado teclado vocal sem aparentes diferenças timbrísticas. Registros vocais têm sido uma questão muito controversa dentre os pesquisadores de voz cantada, em particular, lírica. Embora não esteja no escopo deste trabalho detalhar o assunto, vamos, ao menos citar um pouco do que alguns importantes autores têm descrito sobre o tema.

Segundo Doscher (1994), as primeiras questões a serem colocadas seriam: do que se tratam os registros, se eles existem de fato e quantos e quais seriam. Essa autora já responde à questão dizendo que existem sim os registros e eles podem ser divididos em quatro. Pelos conceitos de Doscher, os professores que discordam da existência de múltiplos registros defendem que registros aparentes seriam o resultado de uma técnica pobre e não de fatores fisiológicos. Nesse aspecto a pedagoga norte americana conjectura sobre o que seria uma técnica pobre senão uma disfunção fisiológica. Sendo assim, por essa linha de pensamento, os registros vocais não são eliminados; antes, seus parâmetros são como que misturados, ou equalizados até que não haja aparente discrepância para os ouvidos ou para a garganta do cantor (DOSCHER, 1994 p.171).

Mas, toda essa discussão nos leva a pensar como poderíamos de forma mais

²⁰ *The control of vocal intensity, pitch, subglottic air pressure and rates of air flow involves a highly co-ordination of mechanisms operating within the larynx, the respiratory system and other areas of the body. A study by Rubin, LeCover and Vennard (1967) found that either narrowing of the vocal tract or breathiness had a seriously disturbing effect on the relationship of air flow and subglottic pressure, and poor control of breathing impaired vocal quality. When coordination of all these forces is precise and spontaneous, vocal problems such as breathiness, unevenness of tonal quality, pitch difficulties, wobbles and many more undesirable inefficiencies are eliminated.*

objetiva definir o fenômeno registro, e para nos dar essa resposta recorremos a Garcia (1894) através de Doscher (1994) que compara a definição de Garcia com Colton (1988), respectivamente descritos abaixo:

Um registro é uma série de sons consecutivos e homogêneos produzidos por um mecanismo, distinguindo-se essencialmente de uma outra série de sons igualmente homogêneos produzidos por um outro mecanismo. [...] um registro é uma série de frequências fundamentais consecutivas de qualidade aproximadamente igual²¹ (DOSCHER, 1994, p.171).

Outra preocupação com relação aos registros é a definição de quantos podemos encontrar segundo a literatura vigente e, para isso, mais uma vez, recorremos a Doscher (1994, p. 173) que explica que são em número de quatro:

- 1) o mais grave de todos, o registro basal, chamado de pulso ou fry;
- 2) o segundo no qual ocorre a maior parte da voz cantada ou falada, chamado de registro modal, ou registro pesado;
- 3) o terceiro seria um registro mais leve, usado mais para o canto do que para a fala, e os termos tradicionais seriam leve ou falsete;
- 4) o último registro, encontrado apenas em mulheres e crianças são chamados tradicionalmente de assovio ou flauta (DOSCHER, p.173).

Ainda sobre registros, a fonoaudióloga e pesquisadora Gláucia Laís Salomão nos diz que O COMET (*Collegium Medicorum Theatri*), uma organização formada principalmente por médicos interessados nos estudos de voz profissional e no aprimoramento das práticas para tratamento da voz de atores e cantores, construiu um conceito junto a engenheiros e professores de canto e, desta reunião, os conceitos que ficaram foram:

- 1) os registros vocais existem e, ainda que suas diferenças possam vir a ser “encobertas” com treino, eles devem ser reconhecidos como entidade.
- 2) o modo como os registros vocais se manifestam no canto é distinto do modo como se manifestam na fala. Resultados de investigações dos registros vocais manifestos na fala não podem ser diretamente extrapolados para o canto;
- 3) os registros vocais não podem ser eliminados da voz, uma vez que são determinados fisiologicamente. Seus efeitos podem, na verdade, ser

²¹ A register is a series of consecutive homogeneous sounds produced by one mechanism, differing essentially from another series of sounds equally homogeneous produced by another mechanism. [...] A register is a series of consecutive fundamental frequencies of approximately equal quality.

minimizados em determinados estilos de canto, do mesmo modo como podem ser enfatizados em outros estilos. (SALOMÃO, 2008, p.31-32)

O próximo item da nossa lista de características vocais do canto lírico seria flexibilidade, que também inclui a flexibilidade de dinâmica. Segundo Ware (1998) em última instancia um cantor profissional deve ser capaz de cantar com consistência e efetividade em várias formas de articulação, dinâmica e estilo. Essas formas seriam: “*Legato*, suave e conectado; marcado fortemente acentuado; *staccato*-nítido e solto; aspirado – utilizando a letra ‘h’ para articular notas rápidas”²² (WARE, 1998, p.185).

Segundo o pedagogo Ware (1998), a melhor forma de se desenvolver um trabalho de flexibilidade mais detalhado é através da execução do próprio repertório vocal. O repertório vocal está cheio de exemplos e solicitações de flexibilidade. Ou ainda, exercícios podem ser escritos para desenvolver a flexibilidade, como se pode observar em métodos de autores como Concone, Panofka, Lütgen e muitos outros. Ware (1998, p.185).

Outro parâmetro do canto lírico é a liberdade em toda a extensão vocal. Este nos remete a questão técnica como: domínio de transição de registro, equilíbrio de ressonâncias, domínio dos aspectos mecânicos de ajuste de trato vocal e saúde vocal ou ausência de patologias que possam prejudicar uma boa emissão em toda a extensão. Para definir de forma mais objetiva o que poderia ser liberdade em toda a extensão, Dayme (2005), nos chama a atenção para o que poderia causar tensão ou constrição indevida para o trato vocal em toda a extensão. Para a autora qualquer tensão indevida nos músculos constritores ou longitudinais da faringe irá acionar várias estruturas da boca, garganta e laringe. A variedade de forma e movimento do trato vocal são inúmeros. Qualquer mudança nos formatos do trato vocal ou altera a voz de forma significativa.

Intérpretes podem ser vistos fazendo um esforço excessivo durante o aprendizado ou ao perceberem que não estão se empenhando arduamente. Eles podem desenvolver uma série de hábitos precários os quais afetam a qualidade vocal, entre eles: músculos faciais demasiadamente ativados, especialmente a boca e lábios, olhar fixo demais, olhar apático, a posição e a ação da mandíbula, rigidez da língua, músculos do pescoço saltados, constrição peitoral e superenvolvimento emocional²³ (DAYME, 2005, p.78- 79).

Segundo a mesma autora, quando todas estas áreas mencionadas são

²² Legato, smooth and connected; marcato-strongly accented; staccato-crisp and detached; aspirato – using h’s to articulate fast notes.

²³ Performers can be seen using excessive effort when learning or when perceiving that they are not working hard enough. They can develop a number of poor habits that affect voice quality. These include the following: overly active facial muscles, especially the mouth and lips, staring, unseeing eyes, the position and action of the mandible, rigidity of the tongue, muscles in the neck that can be seen standing out, chest constriction an emotional overinvolvement.

coordenadas de forma correta, a emissão passa a ser livre em toda a extensão. caso contrário, o que se vê é um efeito dominó de tensões na cabeça e pescoço, facilmente reconhecidas na aparência do cantor.

Para se falar em afinação podemos emprestar conceitos do processamento auditivo central. Sabe-se que a audição humana tem processos complexos de captação, transmissão e decodificação dos sons, aspectos nos quais a linguagem também está envolvida. Segundo Moreti *et al* (2012), a afinação é uma reprodução de alturas de notas isoladas.

A afinação vocal implica na reprodução de alturas de notas isoladas e pode seguir critérios de avaliação e comparação, desde que se considere o contexto e a cultura em questão. A desafinação no canto pode ser definida como a não reprodução vocal da linha melódica entre os intervalos das notas, o que a torna diferente do modelo sugerido, sendo suas possíveis causas relacionadas à dificuldade de percepção musical, à falta de domínio vocal, ou à combinação destes fatores. Desta forma, cabe destacar que tanto os mecanismos neurais inatos e a vivência cultural, quanto as emoções, determinam a resposta comportamental aos estímulos musicais.

Para que a música seja considerada como uma representação mental específica, sua identificação cerebral e sua interferência no processamento linguístico devem ser conhecidas.

Para uma boa reprodução do que se escuta é preciso ouvir bem, o que requer não somente uma boa detecção auditiva, mas também um processamento sensorial eficiente.

Falhas na afinação vocal podem ocorrer por problemas de percepção, processamento, memória, linguagem e/ou produção da emissão. Tais problemas podem ter causas de natureza orgânica, cognitiva, funcional, atitudinal ou estar relacionados à combinação destes fatores.

Considerando a plasticidade do sistema nervoso central, acredita-se que, na maior parte dos casos, a afinação possa ser desenvolvida por meio de treino específico (MORETI *et al*, 2012, p.369).

Mesmo as preferências timbrísticas, ou seja, vozes mais brilhantes ou mais escuras (redondas) implicam em percepções diferenciadas da afinação. A técnica vocal e a afinação têm entre si uma relação intrínseca, e muitas vezes o treinamento musical não é suficiente para garantir uma afinação precisa. Uma vez que são os cantores que produzem o instrumento musical na hora em que cantam e cada mudança realizada no trato vocal implica em alteração do som, se você não fizer as modificações do trato vocal de forma precisa uma pequena alteração não planejada pode trazer alterações indesejadas na afinação.

Segundo Lopes (2011) o *legato* se refere à habilidade do cantor de transitar entre as notas musicais com ou sem texto, de forma que todas estejam conectadas entre si. Este autor observa que no conceito de Martha Amstad (1961) o *legato* é a alta escola do equilíbrio

das vogais, da precisão das consoantes, do controle da dinâmica e do equilíbrio dos intervalos; é a arte de colorir. Ainda nas palavras de Lopes, o *legato* sugere a calma da garganta apesar dos intervalos musicais, do ritmo e da articulação (LOPES, 2011, p.48). Não obstante a linguagem figurativa e pouco precisa nas questões conceituais, o que de maneira geral o autor pretende comunicar é que apesar dos intervalos e vogais diferentes, o cantor precisa dar uma impressão auditiva de homogeneidade em toda a execução da sua música, e as alterações do trato vocal não podem ser percebidas auditivamente como solução de continuidade do som homogêneo e ligado entre todas as notas.

Segundo Miller (1986), até que o cantor domine ataques vocais leves, rápidos e controle de ar na sua inalação e exalação, cantar linhas longas de *legato* e *sostenuto* pode ser extremamente cansativo, levando o cantor a utilizar a musculatura extrínseca da laringe de forma indevida. Se o cantor não tem habilidade para manejar a articulação das consoantes de forma rápida e um controle de produção de vogais nas diversas línguas como italiano, francês, inglês e alemão, este cantor certamente vai se cansar para produzir sons mais ligados e sustentados principalmente se for em uma tessitura aguda. A tarefa mais difícil para cantores com relação a técnica certamente se baseia no canto sustentado, no qual energia e força de voz precisam estar em equilíbrio com relação a liberdade de produção vocal. Durante a produção sonora em forte intensidade e de maneira sustentada a laringe é colocada sob forte pressão subglótica e o cantor precisa aprender a não pressionar demais a válvula laríngea que seriam as pregas vocais, procurando dessa forma uma fonação mais fluida em que o tempo de fechamento glótico não seja demasiado elevado. Esse controle de fechamento glótico se deve à emissão controlada de ar e ao uso da região umbilical epigástrica e regiões intercostais (MILLER, 1986, p.108).

O último item da lista de Leborgne *et al.* é a dicção acurada sobre a qual falaremos mais detalhadamente ao abordarmos a canção de câmara. Introduzindo o assunto, no entanto, podemos dizer que mesmo na ópera há a preocupação com o enunciado do texto, nas várias línguas que o cantor é obrigado a aprender a cantar, como francês, alemão, inglês, espanhol, português, italiano, latim, russo entre outras. A compreensão do que está sendo cantado é, antes de mais nada, uma das primeiras preocupações de um cantor que leva a sério o seu ofício. Uma boa pronuncia faz parte das exigências de toda boa escola de canto em qualquer que seja o gênero. Mas, as dificuldades de uma boa emissão começam quando a tessitura é mais elevada, e também quando há a incidência de vogais mais fechadas como [i], [e] e [u] em notas mais agudas. A escolha entre uma boa compreensão e uma emissão agradável produz o dilema chamado por Lopes (2011) de o “problema” dos cantores.

Segundo este autor, aparentemente, temos uma preocupação crescente por parte dos cantores e professores de canto e das entidades promotoras de eventos, em tornar os textos que os cantores cantam compreensíveis, sejam elas na ópera nas grandes casas e teatros ou em música de câmara, recitais em pequenos locais mais intimistas. As dificuldades vocais surgem não apenas em relação às vogais, mas também em relação às consoantes que provocam uma obstrução, ou mesmo uma oclusão, ainda que momentânea do trato vocal. A estrutura acústica das vogais é principalmente afetada pela frequência; quanto mais agudo for o som, maior a vibração das pregas vocais e, dessa forma, mais problema para entender o texto de forma precisa uma vez que sons mais agudos dependem do trato vocal alongado, excursão mais pronunciada da mandíbula e afastamento dos lábios o que promove uma distorção natural das vogais. Talvez por isso o recitativo tenha aparecido na ópera clássica, pois era o momento do cantor enunciar melhor o texto sem grandes notas agudas, permitindo melhor articulação do texto (LOPES, 2011, p.79-84).

Como resolver esta situação, principalmente se pensarmos em relação ao *belting* e música de câmara? O interprete precisa ser ouvido e tornar perceptível o que canta. Ao mesmo tempo, certas regras musicais de cantar bem e de forma agradável estão na direção oposta à de ser compreendido. Podemos observar que nos desenvolvimentos dos conceitos explícitos aqui, a questão terminologia do canto se coloca como uma ferramenta para ser discutida tanto nos aspectos da facilidade de emissão quanto do controle da dicção acurada, nas diversas tessituras da voz. Questões de conduta pedagógica e caminhos didáticos se entrelaçam e norteiam as ferramentas didáticas para a aquisição dos diversos parâmetros da voz cantada, dentre eles dicção e facilidade de emissão.

Mesmo não sendo o alvo da nossa pesquisa, algumas abordagens sobre pedagogia e terminologia do professor de canto nos fornecem informações importantes de como esses profissionais chegam aos conceitos estéticos sobre pronunciar ou não com acurácia os diversos textos nos gêneros variados.

Para Lopes (2011) o canto deve parecer fluente, sem esforço e natural, mesmo em meio a tantas horas de estudo, concerto ou show, o que implicaria estratégias de posicionamento do trato vocal que eventualmente podem conduzir para uma clareza de texto bem reduzida. Claro que aqui estamos falando de um autor português dentro do gênero lírico e os desvios naturais para os outros gêneros concernentes a esta pesquisa têm que ser adaptados frente às necessidades estilísticas de cada gênero.

Para se conseguir todas estes parâmetros, dicção e facilidade de emissão, de forma equilibrada, professores de canto, e pesquisadores na área de voz tem procurado uma

didática e uma linguagem baseada em prática e evidências científicas, mas nem sempre estas linguagens são concordantes ou objetivas. Faremos aqui alguns desdobramentos conceituais relacionados a estes dois parâmetros.

Com relação a facilidade de emissão, segundo Leborgne *et al* (2014) historicamente, os professores de canto têm tentado fazer com que os cantores produzam sons esteticamente agradáveis de acordo com o gênero em questão. As pesquisas realizadas por estas autoras demonstram que os últimos 50 anos permitiram um olhar mais acurado em questões como aerodinâmica, acústica e medidas fonatórias de função glótica. As pesquisadoras ressaltam que de forma alguma as informações e pesquisas estão concluídas e são suficientes, mas, a literatura disponível fornece a ambos o professor de canto e o pesquisador da voz evidência de técnicas de treino específicas que resultam na produção do som desejado”²⁴ (LEBORGNE ET AL, 2014, p. 198).

Para validar estes parâmetros cientistas da voz, pedagogos e fonoaudiólogos dispendem muito tempo e esforço para validar exercícios vocais e, dessa forma, melhorar a qualidade de seu trabalho.

Dentro da pedagogia do canto, qualidade vocal, é o termo usado para descrever os atributos vocais das vozes. Também podemos usar este termo para definir que grau de excelência vocal foi atingido por um cantor e se sua voz atinge a demandas profissionais requeridas. Em se tratando de qualidade vocal, temos nos parâmetros dicção acurada e facilidade de emissão, um binômio muitas vezes difícil de ser equacionado e que esbarra muitas vezes na escolha estética, terminologia do professor e questões conceituais sobre voz cantada.

Avaliação confiável em voz implica, igualmente, no uso de uma terminologia adequada que cubra todas as características intrínsecas descritivas para a voz e de medidas de excelência vocal. Apesar dos avanços no campo da ciência da voz, a pedagogia ainda se apoia fortemente em termos imagéticos e contraditórios (EKHOLM et al, 1998). Para refletir sobre definições dos gêneros, também precisamos avaliar a terminologia do professor e como ela tem influenciado os conceitos e a formação dos cantores, desta forma e em última instância como irá influenciar a construção do nosso protocolo.

Sobre os aspectos da terminologia do professor de canto e, portanto, com relação a reflexão de Ekholm (1998) houve uma reação forte contra a literatura e a terminologia utilizada pelos profissionais da voz pós década de 50, que tinham em suas bases os conceitos

²⁴ But the available literature provides both the singing teacher and the voice scientist evidence of specific training techniques that result in desired sound production.

de Garcia bem arraigados em seus pilares teóricos. Duas questões vieram à tona para os cientistas e para os pedagogos envolvidos nessa nova forma de pesquisa: a coerência entre as crenças e os fatos científicos; e a busca de uma terminologia com significados mais precisos (MARIZ, 2013).

Muitas expressões utilizadas no ensino tradicional, que podem ter surgido originalmente como metáforas referentes a impressão subjetiva que determinados sons ou ajustes musculares complexos causavam em seus criadores, ganham status de termos objetivos e literais. O apego ao sentido estrito de certas palavras é muito criticado por diversos autores, dentre eles os professor e pesquisador William Vennard, um dos primeiros a buscar na ciência tanto confirmações de ideais tradicionais quanto soluções para impasses de técnica vocal (MARIZ, 2013, p.33).

E ainda:

O uso de termos idiossincráticos (ou termos gerais com significados idiossincráticos, como é ainda mais comum) revela também duas importantes questões implicadas no modelo de ensino da pedagogia vocal. A primeira diz respeito a complexa questão da cognição e da aprendizagem do canto, que compreende inúmeros fatores além da linguagem utilizada para a comunicação de conceitos. Dentro deste processo cognitivo multifatorial, a terminologia pode ter muitas outras funções além da de definir objetivamente um conceito estético ou fisiológico (MARIZ, 2013, p.34).

Com relação a esta problemática, o professor de canto e conhecido cientista da voz Donald Miller foi bem enfático em suas opiniões no que diz respeito a linguagem do professor de canto em seu livro *Resonance in singing*:

A quem a linguagem de canto deve servir? Aos relativamente inexperientes, para quem os termos são novos e misteriosos, ou aos velhos profissionais que “sabem o que querem dizer” quando os utilizam, mesmo que não consigam dar uma definição de dicionário? Os novatos querem aprender o que as expressões significam para as pessoas que utilizam. Entre os experientes, no entanto, o anseio por definições claras frequentemente vem aliado ao desejo de fazer com que todo sigam suas maneiras particulares de se expressar. Não sem justificativa para fazê-lo, eles apontam que os estudantes deles não acham esses termos confusos. Isso não é arrogância, mas uma convicção nascida da prática centrada no ensino particular de canto. (MILLER, 2008, pp. 3 e 4, *apud* MARIZ, 2013, p. 34).

Em sendo assim, quanto mais qualificado for o cantor mais beleza será notada em sua voz e mais itens dentre os citados serão encontrados, ideal este que tem sido buscado com o surgimento do *bel canto*²⁵.

Há ainda quem defenda que o *bel canto* foi um estilo que culminou com as linhas melódicas floridas e rebuscadas aos extremos de dificuldade como nas coloraturas de Giacomo Rossini (1792-1868).

O próprio Rossini externou suas exigências para um intérprete do *bel canto* como tendo uma voz naturalmente bela, registros mistos e tonalidade equilibrada do grave até o agudo, treinamento disciplinado, resultando em uma produção musical sem esforço e ornamentada, e um comando estilístico não ensinado, mas sim aprendido ouvindo-se os melhores cantores italianos. O contexto não deixa claro se ele estava utilizando tal frase em seu sentido literal ou mais genérico, porém ele sem dúvida lamentava o fato de que a tradição já estivesse morrendo ao longo da metade do século XIX²⁶ (ELLIOT, 2006, p.127).

Interessante observar que sobre ensinar ou não a arte do *bel canto*, o velho maestro acreditava que não se tratava de algo a ser ensinado, e sim apreendido pela escuta, uma atitude pedagógica da qual hoje nos distanciamos, uma vez que buscamos de todas as formas explicar em várias abordagens de linguagem o que o aluno de canto precisa aprender.

Desde que o século XX se iniciou, a história da pedagogia mudou e, por isso, novos autores trazem fórmulas mais detalhadas de como atingir esse ideal lírico e, mais recentemente, em todos os outros gêneros que vamos analisar neste trabalho.

Com relação ao século XX, os aspectos mais importantes que surgiram foram: uma onda crescente na experimentação vocal como o *Sprechgesang*, uma forma mais próxima da fala que do canto e música de experimentação harmônica e rítmicas muito arrojadas. Podemos também citar os avanços na tecnologia de amplificação e microfones, gravação de discos. Observamos também, a popularidade da música de Wagner nos anos 20 e 30, o desenvolvimento do verismo italiano na ópera e as pesquisas sobre a música antiga.

Porém, não obstante estas influências, os professores de canto e cantores continuaram a manter a tradição de ensinar e cantar na forma do século XIX. Alguns dos

²⁵ Para alguns autores é uma técnica, enquanto que para outros, trata-se de um conceito para execução de linha melódicas com caráter de suavidade, doçura e melodias flutuantes (Miler 1987)

²⁶ Rossini himself expressed his requirements for a *bel canto* singer as having a naturally beautiful voice, blended registers and even tone from the low to the high range, diligent training resulting in effortless delivery florid music, and a command of style not taught but rather learned from listening to the best italian singers. It is not clear from the context whether he was using the phrase in its literal or more general meaning, but he did regret that the tradition was already dying out by the middle of the nineteenth century.

pedagogos que escreveram no início do século XX foram: William Shakespeare (1849-1931), David Frangeon-Davies (1855-1918), Lilli Lehmann (1848-1929), Luiza Tétrazzini (1871-1941), Hebert Withersponn (1873-1935), e Victor Alexander Fields (1947), que publicaram pesquisas na área de pedagogia vocal entre 1928 e 1942. Também tivemos contribuições científicas de médicos como: H. Holbrook Curtis (1856- 1920), e P. Mario Marfiotti (1878-1951), enquanto Douglas Stanley (1890-1958) desenvolveu alguns conceitos tidos como pseudocientíficos e que geraram muita controvérsia (WARE, 1998, p.252).

Após a segunda guerra mundial, uma economia vibrante e crescente impulsionou uma expansão educacional que produziu um crescimento curricular nas escolas de música, conservatórios faculdades e universidades. A academia se mostrou como terreno fértil para o desenvolvimento da educação musical. De fato, desde a metade do século XX houve uma explosão de publicações sobre voz produzidas por acadêmicos e pedagogos como: Kenneth Westerman (1889-1955), Edgar F. Hebert-Caesari (1884-1969), James Terry Dawson (desconhecido), David Blair McClosky (1902-1988), Anthony Frisell (desconhecido), Cornelius Reid (1911- 2008) (WARE, 1998, p.251-252).

No Brasil, este processo de construção vocal do gênero lírico trouxe à tona professores que contribuíram com livros sobre canto lírico e um deles, Edilson Costa (2001), paraibano, cantor de classificação vocal de baixo cantante nos traz algumas reflexões sobre esta construção da voz lírica.

É preciso que se diga que a linguagem do professor Edilson Costa reflete uma época em que o empirismo ainda era muito comum nas condutas pedagógicas e que a ciência vocal estava se desenvolvendo e sendo conhecida de forma muito restrita tanto em quantidade de informações quanto em relação aos ambientes que ela alcançava aqui no Brasil, em particular na cidade de São Paulo. De acordo com Costa (2001), em termos de qualidade vocal ou sonoridade, no canto lírico o som deve se manter homogêneo ao longo da extensão vocal e arredondado²⁷. Ele preconiza um trabalho inicial com as vogais anteriores [i] e [e] e depois as centrais e posteriores [a], [o] e [u], chegando, dessa forma, a uma uniformização.

²⁷ Segundo Fernandes (2009), os sons vocais redondos são os sons com mais componentes harmônicos graves, em decorrência de um trato vocal mais alongado em que a laringe se posiciona de forma mais baixa e o palato mole está mais elevado.

Nos primeiros meses, o aluno deverá fazer somente vocalizes preliminares com as vogais ‘i’ e ‘u’, que por serem anteriores, facilitam o desenvolvimento da voz e são mais apropriadas para se encontrar o ponto focal dos ressoadores. Quando essas vogais já estiverem bem apontadas, trabalha-se com as posteriores ‘a’ ‘o’ e ‘u’, que devem ser dirigidas ao mesmo ponto das anteriores, garantindo a uniformização de todas as vogais. É aconselhável moderar os exercícios, para que não se fixe na quantidade e sim na qualidade. Geralmente, a qualidade sobrepuja a quantidade, dependendo, logicamente, da orientação de um bom professor (COSTA, 2001, p. 17).

No fraseado musical, utilizam-se linhas melódicas longas e ligadas ao máximo umas às outras. Busca-se uma boa articulação do texto cantado, mas a inteligibilidade do mesmo não se torna questão prioritária.

Segundo Costa (2001) o som deve ser emitido partindo de ressonâncias altas²⁸ e a corrente de ar contínua leva ao chamado “*giro vocale*”²⁹. Imageticamente falando, os sons seriam enviados ao palato mole e por meio de propriocepção do cantor, a cavidade oral faria a ampliação da sonoridade, dando a sensação de sons flutuantes³⁰, leves, redondos e projetados. Sobre este conceito vocal de sons direcionados a cantora e fonoaudióloga Claire Dinville nos diz que:

O cantor deve se preocupar com a direção que vai dar ao sopro. Ele deve dirigi-lo verticalmente ao longo da parede da faringe, para trás e para o alto em direção ao véu palatino para desembocar no que habitualmente chamamos de lugar de ressonância, que é o lugar onde a sensação de tremor vibratório é sentida. Ela se situa, no grave e no agudo, acima do véu palatino, um pouco à frente no grave e cada vez mais atrás e em cima a medida que vai aos agudos. Nestas condições, a voz deve dar a impressão de estar suspensa acima da linha imaginária sustentada pelo sopro. Isto é importante, pois da direção imposta ao sopro, dependerá todo o conjunto de coordenações musculares que terão uma influência sobre a qualidade da emissão, portanto sobre o timbre (DINVILLE, 2001, p.34-35)

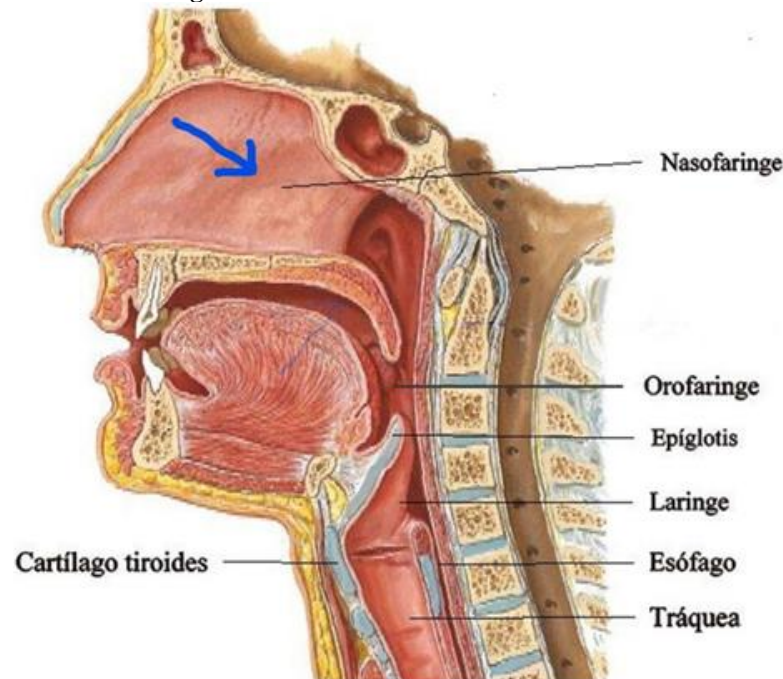
Observemos a figura 01 abaixo, em que as setas indicam as imagens do direcionamento da coluna de ar de Dinville:

²⁸ Esse autor refere ressonâncias altas como as sensações de tremor vibratório de mucosa nas regiões de nasofaringe.

²⁹ O giro vocal é um efeito que os cantores líricos pretendem, ao obter na sua voz, sons com vibrato e sem aparente esforço, utilizando o vibrato com até 6 ou 7 pulsos por segundo. (SUNDBERG, 2015)

³⁰ Sons flutuantes e ou leves seriam sons que aparentam estar sendo emitidos com leveza (sem a presença de esforço físico demais) e suavidade também com presença de vibrato.

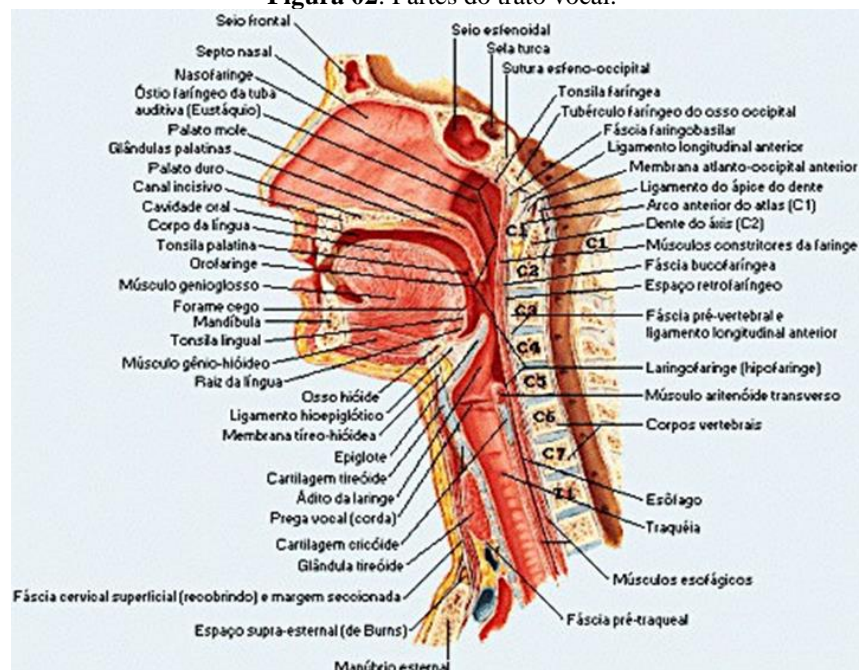
Figura 01: Direcionamento da coluna de ar.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUAhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735

Estes conceitos e palavras impressionistas estão dando lugar pouco a pouco a pesquisas na área de voz que definem e separam conceitos sobre produção vocal e ressonância de forma diferenciada dos autores mais antigos que escreveram sobre voz cantada. Dinville (2001) localiza bem as várias partes do trato vocal que podem ser vistas na figura 02 abaixo:

Figura 02: Partes do trato vocal.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUAhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735

Ainda sobre ressonância ou o chamado lugar da voz, ou ainda sensações proprioceptivas de tremor vibratório, Papparotti e Leal (2011) iniciam o capítulo do seu livro sobre ressonadores defendendo que, ao contrário do que se imagina comumente, os seios da face ou sinus não são lugar de ressonância. Que os verdadeiros lugares de ressonância são as cavidades supraglóticas, ou seja, laringe e faringe. Após a passagem de ar pelas pregas vocais o som trafega pelo trato vocal podendo ter efeitos de ampliação ou amortecimento modificando os harmônicos produzidos pela fonte glótica em formantes. Um único som que é captado pelo sistema auditivo tem uma relação de propagação acústica complexa. De acordo com Titze (2013):

As vogais são percebidas e classificadas com base na frequência dos dois formantes mais baixos do trato vocal (Peterson & Barney, 1952; Bogert & Peterson, 1957; Kent, 1978, 1979). Um som complexo, de muitos harmônicos gerados na laringe, pela vibração das pregas vocais, é acusticamente filtrado pelo trato vocal (faringe e boca, como um tubo combinado) de acordo com estas frequências dos formantes. Até onde a percepção da vogal pode chegar, esse processo de filtragem simplifica o código com o qual o processamento auditivo tem de lidar. A maior concentração de energia acústica nas duas regiões dos formantes tem o efeito de amortecer todos os harmônicos circundantes com exceção dos harmônicos mais relevantes nas áreas próximas das duas frequências dos formantes (TITZE 2013, p.193).

O modo como esses harmônicos são modificados, os formantes são produzidos e ampliados pelas cavidades e, por fim, o fenômeno que conhecemos como ressonância. Sundberg (2015) explica os formantes como frequências que são transmitidas com maior eficiência pelo trato vocal e que em um gráfico de espectrografia se apresentam mais fortemente desenhadas em picos mais elevados. Os parciais³¹ da fonte glótica que estiverem mais próximos dos formantes são irradiados pelos lábios com uma intensidade maior que a dos demais (Sundberg, 2015, p.135).

Na prática, Papparotti *et* Leal (2011) localizam as cavidades de ressonância dividindo-as em laringe, cavidade oral e faringe. Podemos observar que do maior ou menor uso destas cavidades de ressonância temos características de sons, sendo os mais líricos advindos da orofaringe e os mais populares advindos da laringofaringe.

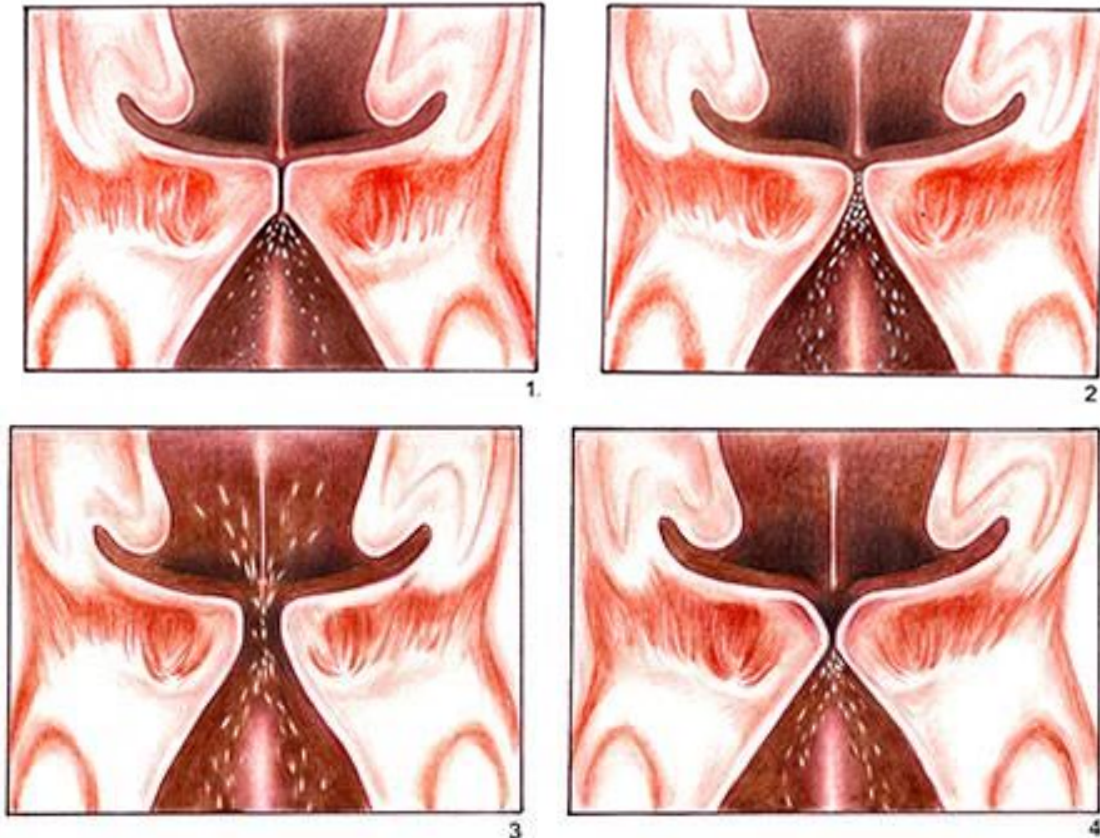
As autoras mencionam ainda a rinofaringe ou fossas nasais, ou ainda, as conchas nasais que, dependendo da elevação maior ou menor do véu palatino, podem produzir sons também muitos utilizados em maior ou menor quantidade nos gêneros lírico ou popular ou

³¹ Os harmônicos

CCM (Paparotti e Leal, 2011, p. 56-57).

Observemos na sequência de imagens esquemáticas da figura 3 abaixo a passagem de ar pelas pregas vocais:

Figura 03: Passagem do ar pelas pregas vocais.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUAhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbm=isch&q=imagens+fluxo+de+ar+em+prega+vocal

Nesta outra imagem (Figura 04) vemos como o ar passa pelo trato vocal e como o som é amplificado ou modificado pela manipulação das cavidades de ressonância, um jogo de maior ou menor uso das várias possibilidades de mudança do trato vocal que os cantores têm a sua disposição. Explicando; O ar passa pelo trato vocal e vai gradativamente sendo modificado pelas várias configurações que o trato vocal assume nos diferentes fonemas quando enunciados pelos cantores. Na figura os raios de propagação de som (sopro e articuladores) passam advindos da glote e vão ser finalmente projetados e direcionados pelos lábios, que em última instancia servem como propagadores finais do trato vocal.

Figura 04: Passagem de ar pelo trato vocal.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=imagens+fluxo+de+ar+em+prega+vocal

Hoje, comparativamente, podemos encontrar explicações mais objetivas e detalhadas em autores como Sundberg (2015) que explica em detalhes os conceitos vocais baseado em termos anatomofisiológicos e acústicos. Entretanto entender como estes conceitos mais antigos norteavam os professores de canto, comparando com a ciência da voz hoje, nos fornece uma visão mais sistêmica do amálgama de conceitos de pedagogia vocal, com os quais os professores de canto estão habituados a lidar. Mesmo este renomado autor ressalta que as questões vibratórias não são simples de serem analisadas. E quando falamos de sensações de coluna de ar estamos na realidade falando de vibração de mucosa.

Em resumo, podemos dizer que as vibrações no crânio refletem não somente aspectos fonatórios, como também articulatórios. Assim, a relação entre os padrões vibratórios no rosto e a fonação não é simples nem direta, e, portanto, o controle da fonação mediante essas vibrações não constitui uma tarefa trivial. [...] Além disso, parece-nos que os parciais agudos do espectro, que dependem da velocidade de fechamento das pregas vocais, podem fornecer algum tipo de sensação vibratória em certas regiões da face. Esse poderia ser o motivo pelo qual muitos cantores preconizam que a voz deve ser “colocada na máscara” (SUNDBERG, 2015, pág. 222-224)

Outro autor que aborda este tipo de sensação de tremor vibratório é Titze, que comenta como os cantores podem localizar as sensações para cada vogal, [i] mais a frente e [u] mais atrás:

A sensação do cantor sobre onde a vogal está localizada (focada) está muito possivelmente relacionada à localização da pressão máxima das ondas

estacionárias no aparelho fonador. Há vários lugares onde a sensação vibratória deve ser maximizada. Para a vogal [i], por exemplo, a pressão é maior na região do palato. Para [u], a pressão é alta na região velar e para o [a], a pressão é alta na faringe. É possível que alguns cantores recorram a essas sensações de pressão para modificarem suas vogais conforme necessário. Outras sensações como “cantar na máscara”, “ressoar nas maçãs do rosto” ou “jogar o som em direção ao palato duro, bem atrás dos incisivos superiores” podem também estar relacionadas com atingir a pressão acústica máxima em pontos específicos do aparelho fonador. Aparelhos como o espectrógrafo de som continuarão úteis para se relacionarem as sensações vibratórias a fenômenos acústicos mensuráveis³² (TITZE, 2000, p.182).

A voz lírica se utiliza da elevação do véu palatino e abaixamento de laringe (alongamento de trato vocal), como a posição de um megafone invertido no qual a abertura máxima do espaço bucal não se dá na parte anterior da boca e sim na parte posterior, justamente no véu palatino onde teremos a sensação de posicionamento das vogais. Em um estudo com cantoras de *belting* e cantoras líricas, Titze conclui que as cantoras líricas em tessituras nas cercanias de D4 a G4 tendem a ter uma posição de abertura mais interna (megafone invertido), ao contrário das cantoras belters, que procuram abrir como um megafone. Porém, se observa que ao passar a regiões de C-D5, ou mais agudo ainda, as aberturas tendem a se tornar semelhantes, como em posição de megafone (TITZE *et al* 2011, p.567-568).

Dentro da tradição de canto lírico, cantar com a laringe baixa tem sido marca do gênero clássico da voz cantada. Em nosso protocolo de transição de gêneros nós procuramos respeitar a característica deste gênero, mas usando uma posição flexível da laringe, e não uma posição fixada mais em baixo, facilitando assim as estratégias de transição. Outrossim, nos parece razoável a ampla discussão da posição da laringe e a opinião de diversos autores trazendo assim um material de leitura mais consistente.

Com relação à laringe e sua posição para o canto, de acordo com McKinney (2005), seus músculos desempenham uma tarefa importante para levantar, abaixar ou estabilizá-la. Esses músculos podem ser divididos em dois grupos, os supra hioideos que tem sua origem na parte de cima da laringe e os infra hioideos que tem sua origem na parte de baixo. Os músculos com origem acima da laringe puxam-na para cima e os que tem origem

³² A vocalist 's sensation of where the vowel is localized (focused) is quite possibly related to the localization of pressure maxima of the standing waves in the vocal tract. There are several locations where the vibratory sensation should be maximized. For the [i] vowel, for example, pressures are high in the palatal region. For [u] pressures are high in the velar region, and for [a] pressures are high in the pharynx. It is conceivable that some vocalists rely on these pressures sensations to modify their vowels as needed. Other sensations like 'singing in the mask", "resonating the cheekbones", or "aiming the tone toward the hard palate just behind the upper incisors" may also be related to achieving acoustic pressure maxima at specific locations in the vocal tract. Devices such as the sound spectrograph will continue to be helpful in relating vibratory sensations to measurable acoustic phenomena.

abaixo puxam-na pra baixo e trabalham pelo princípio muscular de antagonismo. Ou seja, quando um é acionado o outro é desativado. Os que puxam a laringe para baixo são chamados de músculos do bocejo e os que puxam para cima são os músculos da mastigação e deglutição (MCKINNEY, 2005, p.129).

Analisando a importância da posição da laringe no pescoço, um estudo realizado sobre a demanda que cantores de ópera exercem sobre a postura crânio cervical, nos resultados, os autores sugerem que edemas pós cirúrgicos de coluna cervical na altura do C3 e C4 restringem a habilidade do cantor em executar manobras necessárias especialmente para regiões mais agudas, o que questionaria a posição de uma laringe baixa fixada para cantar.

O canto clássico demanda interação entre as estruturas laríngeas e a vértebra espino-cervical, variando de acordo com o timbre vocal ou a intensidade. O citado estudo observou, pelos resultados obtidos, que os requisitos fisiológicos do cantor de ópera exigem mudanças localizadas entre a vertebra da coluna cervical em relação ao crânio e que estas posições são diferentes da posição em supino (JOHSON et al, 2009). Podemos observar, pois, que uma posição fixa da laringe parece não ser a melhor escolha para o cantor que precise de mais flexibilidade, uma vez que excursões para cima ou para baixo são esperados e naturais das estruturas envolvidas na fonação.

Em um estudo para analisar a configuração do trato vocal em tenores de ópera, duas condições de fonação foram testadas na transição das notas C3 para A3 em escala. Os tenores de categoria mais leve e mais pesada, ou seja, vozes mais delicadas e outras mais robustas, tinham que cantar uma escala de C3-A3 transitando da voz modal para o falsete e, em outra configuração do trato vocal, teriam que fazer a mesma escala saindo da voz modal para a voz mista. Os resultados mostram que na mudança de modal para falsete quase não há alterações de trato vocal, ao contrário da voz modal³³ para a voz mista houve aumento de espaço intraoral faríngeo, abaixamento maior da mandíbula aumentando abertura oral, e protrusão de lábios. Foi encontrado também que em falsete a laringe estava mais alta e em voz mista a laringe permaneceu mais baixa (ECHTERNACH et al, 2010).

No que tange ao conceito de saúde vocal/estética em uso, para o gênero lírico, sugere-se que se procure evitar os exageros de busca da chamada garganta aberta, (gola aberta)³⁴ ou tentativa de baixar a laringe e subir o palato. Estudos recentes têm observado que, a garganta aberta favorece o aparecimento dos parciais graves (voz redonda), traz

³³ Voz modal, será aquela que não está nos extremos de registro, o que não é nem fry e nem flauta ou assovio.

³⁴ Termo gola aberta quer dizer garganta aberta e pretende explicar a sensação auditiva de não haver empecilhos musculares na produção vocal do cantor, dando ao público a sensação de facilidade da emissão do cantor.

flexibilidade a laringe para ajustar os vários sons vindos da laringe, traz uma mucosa mais macia para absorver os parciais mais agudos, propicia uma maior extensão vocal e preserva os tónus muscular suficiente para preservar a característica pretendida para o som. A postura de surpresa ao encontrar um amigo ou o início do bocejo proporcionam sensações de abertura mais adequadas sem distorcer as vogais como encontramos as recomendações em McKinney:

Coloque o dedo indicador suavemente no entalhe de sua laringe. Observe o que acontece quando você começa a bocejar. Você sentirá sua mandíbula inferior descendo livremente, a laringe descendo um pouco e uma suave elevação na área de seu palato mole à medida em que o ar frio passa por sua garganta, rumo aos pulmões.

Agora prossiga com esse movimento até que ele se torne um bocejo completo e note a tensão que se desenvolve na garganta e a articulação da mandíbula (articulação temporomandibular ou TM).

Experimente falar ou cantar (1) no início da posição de bocejo e (2) na posição de bocejo completo. Você perceberá que a primeira posição propicia uma fácil fonação, enquanto que a segunda posição é de certo modo antagônica a essa ação³⁵ (MCKINNEY, 2005, p.130)

Aparentemente, estes dados parecem ter discordância de outros autores. Bastante divergentes são também os dados das escolas nacionais de canto italiana alemã e francesa. Miller, em seu livro sobre as escolas nacionais de canto, afirma que, de forma generalizada, podemos encontrar três posicionamentos de laringe, um mais alto na escola francesa, outro bem baixo na alemã e uma posição estabilizada da laringe pode ser encontrada em todas, porém, mais comumente na escola italiana.

Sobre a posição mais alta da laringe, supostamente associada a escola de canto francesa, podemos encontrar ações como a elevação do queixo, ou o levantar da cabeça para liberar a laringe e, muitas vezes, os pedagogos treinados nessa escola pedem para que os alunos levantem a cabeça e girem-na para que, desta forma, encontrem uma posição estabilizada do crânio em cima do pescoço. Pode-se verificar também uma posição de língua mais elevada como na posição do fonema [α] como na palavra parle. Podemos, ainda, inferir que a cartilagem do osso hioide também se encontrará elevada. Está posição mais alta de laringe também será encontrada em sopranos e tenores ligeiros da escola italiana, sopranos coloratura das escolas francesa e italiana, e tenores ingleses que confundem voz clara e

³⁵ Place an index finger gently on the notch of your larynx. Observe what happens when you begin to yawn. You will feel the lower jaw drop freely open, the larynx descends slightly, and a gentle lifting in the area of your soft palate, as cool air goes deep within your throat and lungs. Now continue the action until it becomes a full yawn, notice the tension which develops in the throat and the jaw joint (temporomandibular joint or TM). Experiment with trying to speak or sing (1) in the beginning of a yawn position, and (2) in the full yawn position. You will discover that the first position is conducive to easy phonation, while the second is somewhat antagonistic to it.

brilhante com uma voz quase branca. Nunca encontraremos laringes altas na escola alemã (MILLER, 1997).

Sobre a posição mais baixa da laringe, aparentemente, o que se imagina como sendo uma preferência sonora das escolas anglo-germânicas, já era conhecida por Garcia Filho, o barítono Manoel Patrício Rodriguez Sitches, mais conhecido como Manuel Garcia, que a recomendava para certos tipos de sonoridade como pode ser verificado em uma comunicação que este fez na academia de ciência, publicado com o nome de “Relatório da memória da voz humana”. Entretanto, não podemos determinar o quanto Garcia recomendava de abaixamento.

Temos notícias sobre seus ensinamentos de laringe baixa desde 1832, porém parece que mais tarde ele mesmo repudiou tal uso. Sabe-se que Garcia foi expoente da velha escola italiana de canto. Foi treinado por seu Pai Manuel del Popolo Vicente Garcia (tenor), assim como suas irmãs Maria Malibran e Pauline Viardot Garcia. Teve sua carreira como cantor interrompida aos 24 anos de idade e se dedicou ao ensino de canto. Inventou o laringoscópio que foi a sua maior contribuição para os estudos da função vocal. Aparentemente, com o passar dos anos, Garcia mudou suas opiniões para uma postura de maior equilíbrio com relação a questões de anatomia e fisiologia, recomendando que os estudos científicos não fossem considerados essenciais aos cantores, mas, de muita ajuda para os professores.

Miller (1997), discute vários aspectos relacionados a laringe mais baixa, sugerindo que esta preferência timbrística não tem sido muito escolhida nas últimas décadas. Menciona, também, que a laringe baixa também tem sido associada a uma pedagogia mais científica. Porém, pesquisadores como Raul Russon escreveram contra essa premissa, dizendo que essa escolha de faringe dilatada e laringe mais baixa, vem da escolha estética alemã, que a posição de relaxamento preconizada não seria assim tão relaxada e que as relações sinérgicas conjuntas de toda a musculatura da orofaringe estariam comprometidas com essa escolha de postura do trato vocal.

Para os adeptos da laringe estabilizada, segundo Miller (1997), uma postura de inspiração com abaixamento concomitante da laringe parece ser a mais sábia postura dentre as três possibilidades. O autor defende que estudos científicos que apoiam a depressão da laringe como postura anatomofisiológica correta ou que comparam a ida para notas agudas com a mesma posição de deglutição deveriam estudar cantores mais treinados e de primeiro escalão, sugerindo mais uma vez aqui que laringe fixada em baixo não é a melhor escolha. (MILLER, 1997, p.84-91).

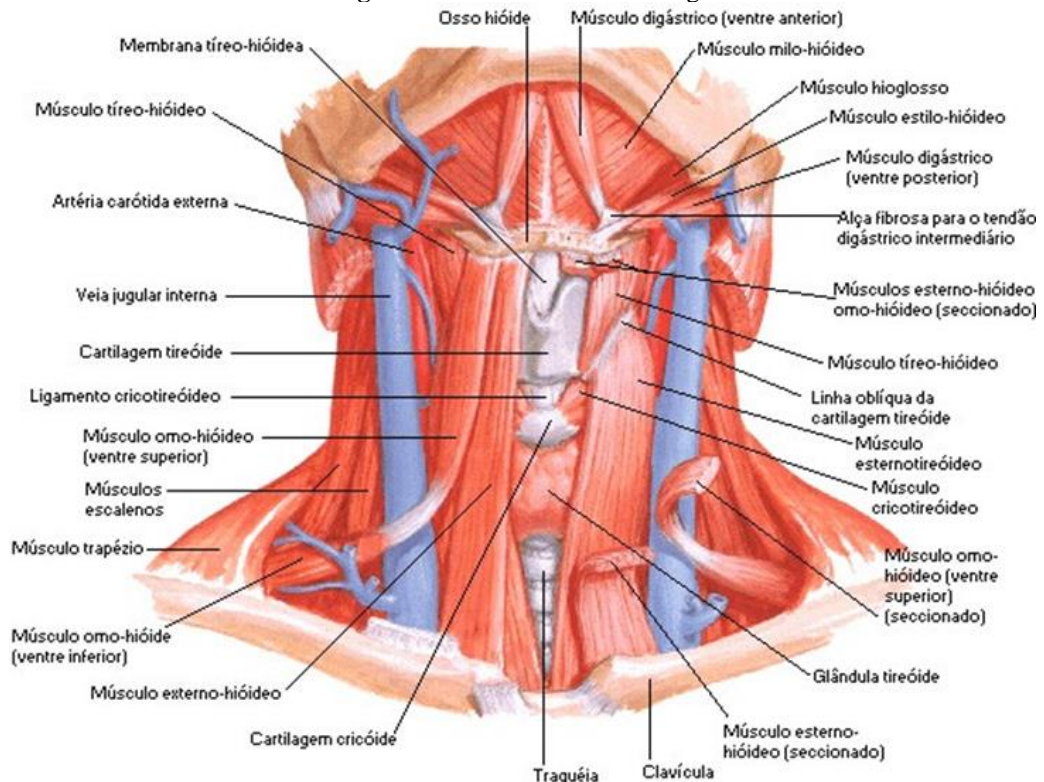
Ainda de acordo McKinney, a maior parte das autoridades em voz entendem que a melhor posição para a laringe seria uma posição comparativamente baixa, na qual a laringe não tenha que fazer excursões demasiadas para baixo ou para cima, uma vez que a fonação tenha se iniciado. Estas autoridades chegaram a esta conclusão, através de diversos estudos e testes levando em consideração a posição da laringe e o som desejado (MCKINNEY, 2005, p.129). Sendo assim, de todas as posições que aqui foram colocadas a que parece atender melhor as questões de saúde vocal e uma preferência sonora mais globalizada é a laringe levemente mais baixa e estável, que não tenha grandes excursões para baixo ou para cima.

Uma das premissas desta pesquisa é a procura por ajustes de trato vocal e estratégias pedagógicas ligadas a uma compreensão destas relações intrínsecas, entre esses comandos pedagógicos e aquelas reações fisiológicas do trato vocal. Assim sendo, passamos a expor alguns dados de anatomia e fisiologia da laringe.

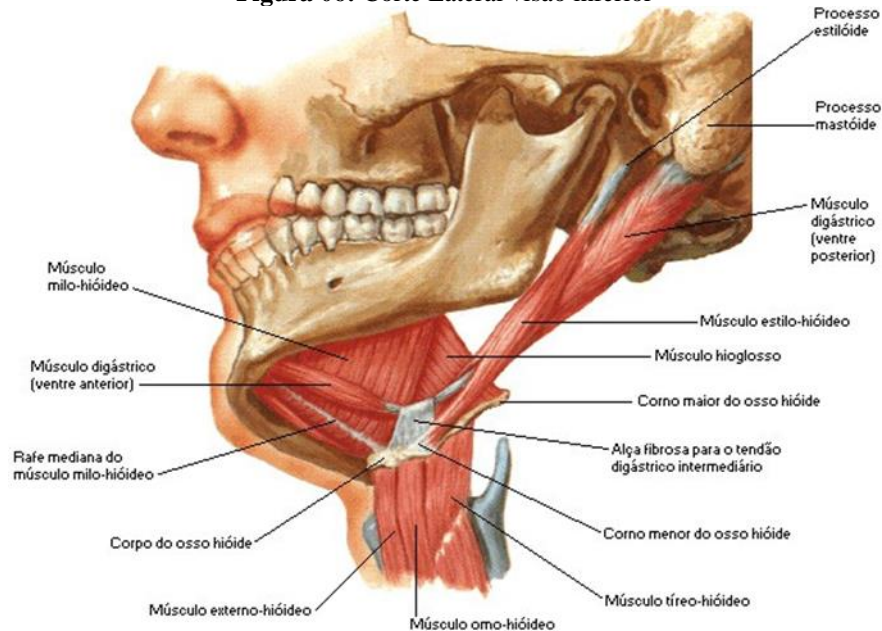
O trato vocal tem papel importante para a ressonância da voz; se inicia com a produção glótica do som, passa pela laringe, faringe e termina pelos lábios. Sua forma e configuração são de muita importância para aspectos determinantes de propriedades acústicas dentre as quais os formantes obtidos a partir da frequência fundamental.

Faz parte do escopo desta pesquisa, encontrar as relações entre práxis e teoria da pedagogia vocal e seu uso na construção da performance. Para tal, acreditamos ser importante analisar como se comportam os músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe.

Com relação aos músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe Pacheco *et al* (2006) explicam que os extrínsecos são: 1) elevadores: digástrico, gênio hioideos, milo hioideos, estilo hioideos; 2) abaixadores: omo hioideos, esterno hioideos, esterno tireóideos e tiro hioideos. Suas principais funções, tanto dos elevadores quanto dos abaixadores, são sustentar, elevar e abaixar a laringe. Tensões desnecessárias nesta musculatura podem reduzir a mobilidade da laringe e igualmente movimentações da língua podem também interferir. Sendo assim tencionar ou empurrar a língua para o fundo da garganta pode prejudicar a livre movimentação da laringe (PACHECO et al, 2006, p.36). Vejamos os gráficos de localização topográfica antômica:

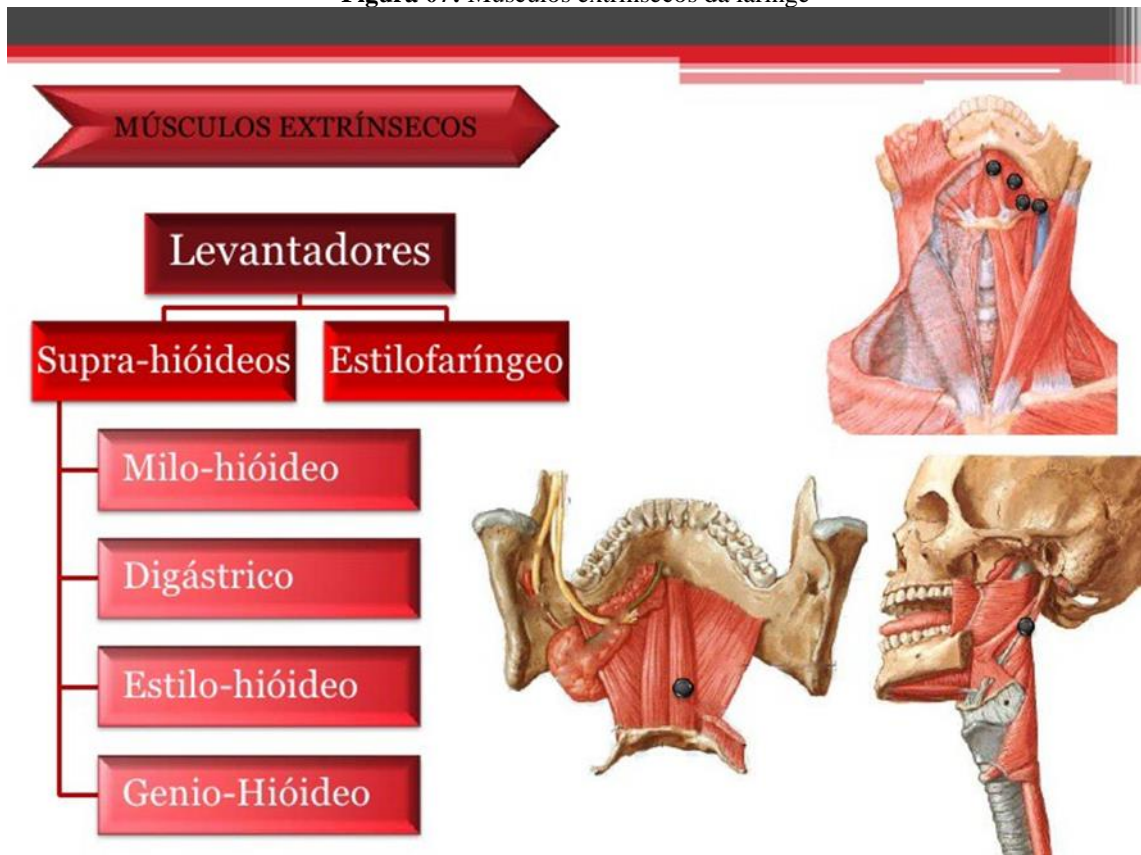
Figura 05: Visão frontal da laringe

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUahUGQZAKHRkYCoqQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=m%C3%BAsculos+da+laringe

Figura 06: Corte Lateral visão inferior

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUahUGQZAKHRkYCoqQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=m%C3%BAsculos+extrinsecos+da+laringe

Figura 07: Músculos extrínsecos da laringe



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbm=isch&q=m%C3%BAsculos+extrínsecos+da+laringe

Com relação aos músculos intrínsecos da laringe, estes são responsáveis pela movimentação das pregas vocais e dividem-se em adutores, abdutores e tensores. Segundo Pacheco *et al* (2006, p.37)

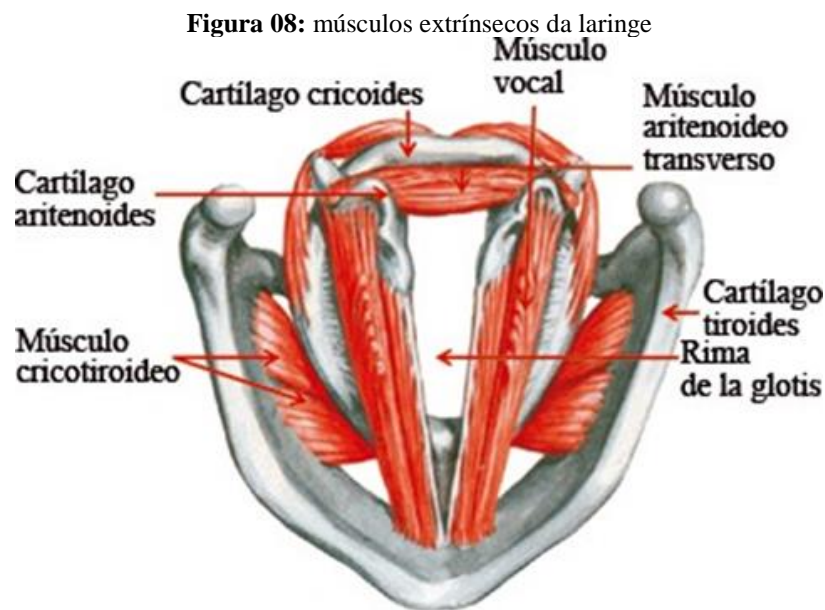
Os músculos intrínsecos responsáveis pela movimentação das pregas vocais dividem-se em adutores, abdutores e tensores. Os músculos abdutores têm como função separar as pregas vocais durante a inspiração, e os músculos adutores atuam unindo as pregas vocais no ato da fonação e deglutição. Os músculos tensores alongam as pregas vocais. [...] (PACHECO *et al* 2006, p.37).

Como os músculos intrínsecos nos interessam mais de perto para uma melhor compressão de questões como mudança de registro e interação fonte filtro, faremos uma descrição mais detalhada com exposição de imagens de cada um destes músculos com suas principais funções.

2.1.1.1 Músculos Adutores (fecham a prega vocal)

a) Tiroaritenóideo (TA):

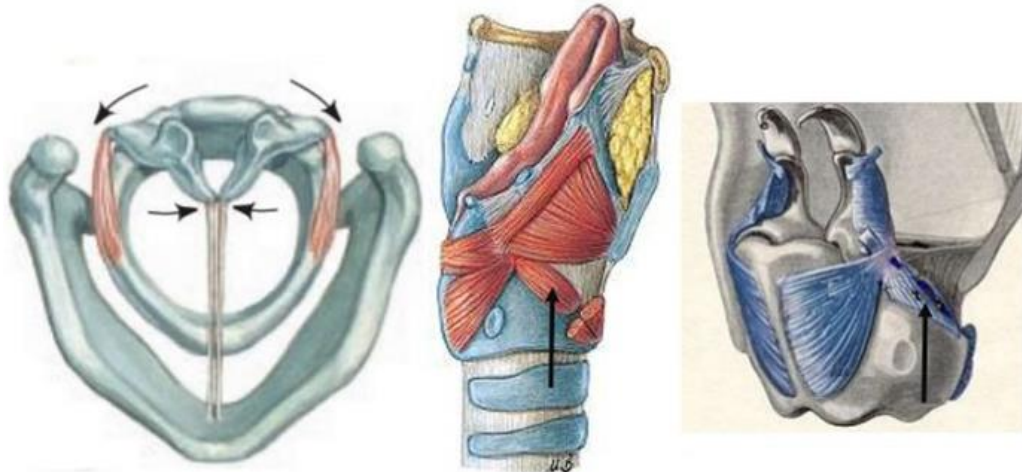
Também chamado de músculo vocal, divide-se em duas partes: externa e interna. A porção interna é chamada de corpo das pregas vocais. Tem uma ação importante para o fechamento das pregas vocais no momento da fonação. Dependendo de que gênero estamos utilizando esse músculo terá menor ou maior uso. Quando emitimos os sons graves a prega vocal assume uma configuração de maior encurtamento e esse músculo entra em ação, e pode assumir na chamada voz mista vários graus de contração, numa ação conjunta com outro músculo, o CT (cricotireóideo), correspondendo assim a diversas matizes de som da chamada voz mista.



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=m%C3%BAsculos+intr%C3%ADsecos+de+laringe

b) Cricoaritenóideo Lateral (CAL):

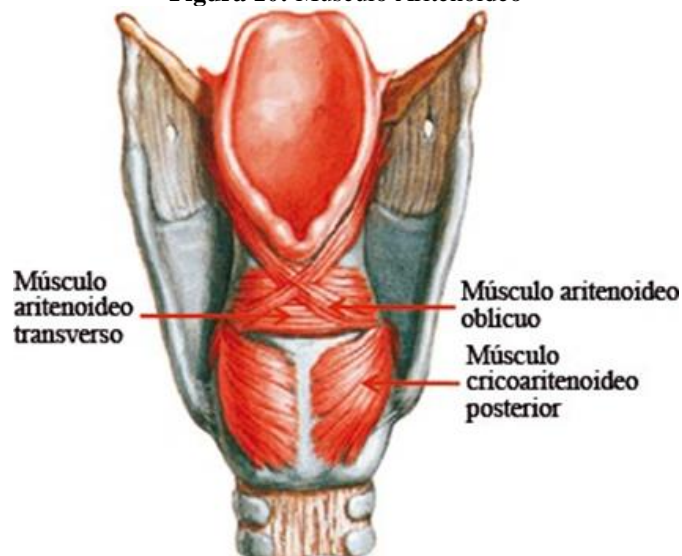
Trata-se de um músculo que ajuda no fechamento da parte medial e posterior da prega vocal, em uma ação conjunta com o interaritenóideo (IA).

Figura 09: Músculo Cricoaritenóideo lateral

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwr2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=m%C3%BAsculo+cricoariten%C3%B3ideo+lateral

c) Interaritenóideo (IA):

Sua contração aproxima a parte posterior das pregas vocais. Portanto, para que haja o fechamento completo de prega vocal, precisa haver uma ação sinérgica destes três músculos. Quando por exemplo o CAL E IA diminuem sua ação a parte posterior de prega vocal fica aberta, apresentando uma fenda posterior. Esse fenômeno pode ser sentido auditivamente na voz como uma voz soprosa. Esse tipo de ação pode acarretar uma sobrecarga da parte medial da prega vocal ocasionando assim uma lesão. Um dado importante de ser conhecido, visto que soprosidade faz parte dos vários efeitos expressivos que um cantor tem ao seu dispor em muitos gêneros vocais (Pacheco et al, 2006, p.38).

Figura 10: Músculo Aritenóideo

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=musculo+aritenóideo

2.1.1.2 Músculos Tensor (fecham a prega vocal)

a) Cricotireóideo (CT)

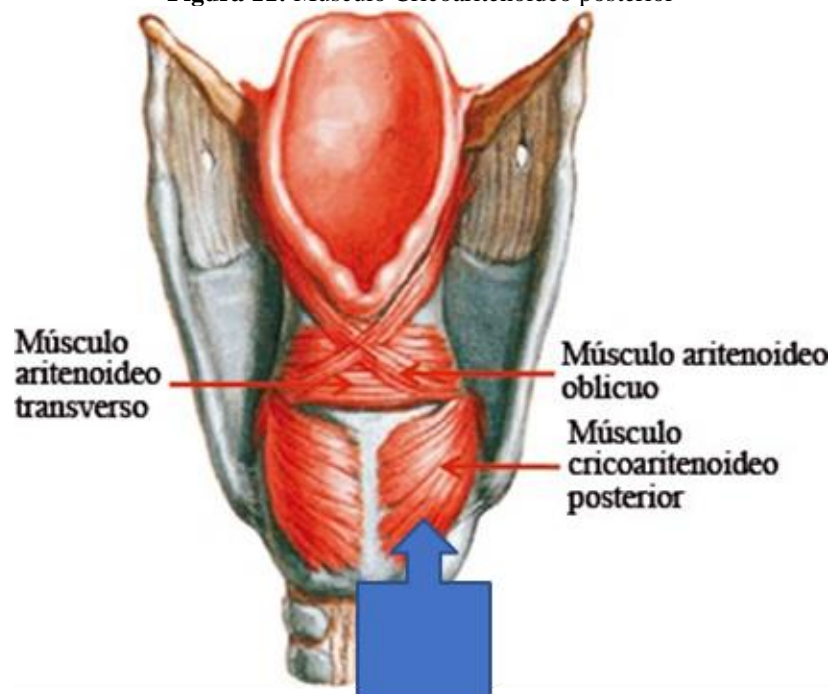
Tensiona e alonga prega vocal e possui dois feixes, o reto e o obliquo . Sua contração provoca a aproximação das cartilagens tireoide e cricóide. Sendo assim, essa contração permite um alongamento das pregas vocais, possibilitando a emissão de tons mais agudos (ver figura 08).

2.1.1.3 Músculos Abdutor (abre as pregas vocais)

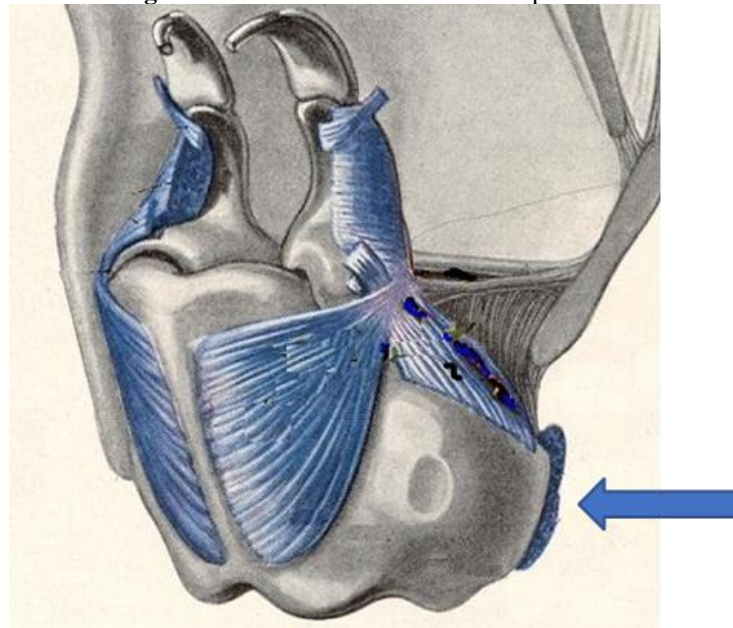
a) Cricoaritenóideo posterior (CAP)

Sua ação movimenta as cartilagens aritenóideas para fora abrindo as pregas vocais durante a inspiração. Portanto sua atividade fica reduzida no momento da fonação. Abaixo, há duas imagens do CAP, a primeira em vermelho (figura 11), com a clara indicação do músculo e a segunda colocada inferiormente e que mostra o musculo em cor azul nas partes posteriores (figura 12).

Figura 11: Músculo Cricoaritenóideo posterior



Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUUhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=musculo+cricoaritenóideo+posterior

Figura 12: Músculo Cricoaritenóideo posterior

Fonte: https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+laringe&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwir2uK02NHUAhUGQZAKHRkYCooQ_AUICigB&biw=1536&bih=735#tbn=isch&q=musculo+cricoaritenóideo+posterior.

2.1.2 A formação das bases vocais na canção de câmara brasileira: uma reflexão

Para a execução da música de câmara encontramos uma multiplicidade de sons³⁶, na maioria das vezes, sons que buscam uma aproximação com a “naturalidade” do discurso coloquial, no entanto, uma sonoridade ainda lírica. Poderíamos dizer que se trata de um falar com mais energia e em notas e durações musicais, se assemelhando tanto quanto possível aos sons da fala, sem que haja perda da fluência nem da facilidade da emissão, propostas estas coerentes com o canto erudito. Esse modelo de canto mais próximo da fala é utilizado para a execução da canção de câmara erudita brasileira e tem como parâmetro estético uma compreensão do texto, baseado nos conceitos iniciais da recomendação de Mário de Andrade sobre a interpretação da canção. Em sua época, Mário de Andrade criticava os cantores que utilizavam o modelo belcantista para suas interpretações de canções brasileiras, definindo esse tipo de canto como “encasacado”, rígido e distante da coloquialidade da língua brasileira (ANDRADE, 1965, p. 126 *apud* SANTOS, 2011, p.15).

Para uma formação de gosto interpretativo e aprofundamento estético, da canção de câmara brasileira, precisamos passar por muita prática e conhecimentos teórico-práticos sobre essa obra, e isso implica em primeira instância ter acesso fácil as obras, o que nem sempre

³⁶ A voz falada possui uma gama de cores sonoras resultante das múltiplas combinações das estruturas do trato vocal, oferecendo ao cantor diversas possibilidades expressivas para sua performance.

é possível. Esse aprofundamento seria a base para começarmos uma discussão de como seriam os aspectos de sonoridade da canção de câmara erudita brasileira. Santos em sua tese traz reflexões sobre a dificuldade de acesso às partituras e às gravações, os preconceitos em relação a qualidade artística do repertório nacional, a precária divulgação internacional do nosso repertório e o choque entre a estética vocal das escolas tradicionais de canto e a estética da canção brasileira. As bases desse pesquisador estão colocadas nos postulados de Richard Miller, que também comenta que os Estados Unidos também sofrem pela falta de uma escola nacional inteiramente americana. Vejamos na palavra do próprio Miller:

O “caldo cultural”, por outro lado, que popularmente se supõe caracterizar alguns aspectos da cultura norte americana, poderia a princípio ter produzido um ideal vocal norte americano unificado. Tal não é o caso, pois este processo de mistura está bem menos completo nesta área que em outras áreas culturais; diferentes abordagens de pedagogia vocal são claramente vistas coexistindo. Não há escola americana nacional de canto porque professores treinados em cada uma das outras escolas nacionais tradicionais de canto continuaram a ensinar das suas maneiras diversas; dentro da pedagogia americana de canto há menos unidade de abordagem que em qualquer grande país da Europa ocidental (MILLER, 1997 *apud* SANTOS, 2011, p.200).

Sobre esta questão levantada por Santos, temos, porém, que levar em conta o fato de que ainda estamos falando de canto lírico, e não de crossover. Tão pouco podemos dizer que nossa intenção seria uma forma híbrida de estética vocal para a execução do canto de câmara. Esperar que a canção brasileira não seja “encasacada” é pertinente, porém, não se pode negar que nossa canção erudita de câmara tem origem e influência da canção europeia e na forma europeia de se cantar. Há que se ter cuidado para que o resultado estilístico final, no que tange a sonoridade vocal, não seja um filho expatriado do canto lírico e que também não seja um filho rejeitado pelo canto popular ou pelo canto folclórico.

Sobre usar apenas a canção de câmara brasileira como material didático por falta de conhecimento do aluno de línguas estrangeiras ou questões de defesa nacionalista, há que se lembrar que o canto lírico é uma arte que demanda o conhecimento de outras línguas como parte mandatória em todo o mundo e, sendo assim, não vemos como isso poderia ser diferente no Brasil, sendo desta forma cantar em várias línguas um pré-requisito para a aprendizagem da arte como um todo.

Temos ainda uma outra questão que merece nosso olhar mais de perto, que seria o fato de que as sonoridades pretendidas nas escolas de canto europeias não são conhecidas na nossa língua e coloquialidade de sons ou, mais ainda, nas questões de altura de ressonância. Portanto, podemos inferir que a pureza das vogais e sensações proprioceptivas de altura de

ressonância³⁷ para o canto lírico são mais facilmente encontradas em línguas onde esse gênero vocal teve seu berço.

Para refletirmos um pouco mais sobre as questões de sonoridade e ressonância das línguas e suas diferenças, gostaríamos, ainda que de forma breve, de citar um estudo de Bahamanbiglu *et al* (2016) sobre o impacto da linguagem na qualidade vocal, no qual os autores investigaram as possíveis diferenças na qualidade vocal de falantes altamente qualificados em duas línguas iranianas Farsi e Qashqai, de origem persa sendo uma usada mais para falar (Qashqai) e outra mais para escrever (Farsi) porém ambas línguas faladas pelos iranianos.

Este estudo analítico descritivo (*Cross sectional*), utilizou 32 sujeitos sendo 16 homens e 16 mulheres. Duas medidas acústicas foram obtidas MSE (*Mean spectral energy*) e ST (*spectral tilt*), analisadas no programa Praat e comparadas com outra combinação de línguas que foi o Farsi e a língua turca. Os resultados demonstraram que falantes bilíngues tinham maiores percentuais em MSE e menores percentuais em ST que os encontrados na língua turca.

Bruyninck *et al* em outro estudo utilizando LTAS³⁸, pode medir as diferenças acústicas entre falantes da língua espanhola e catalã. Obtiveram medidas inter e intra línguas. Espanhol-catalão e espanhol-espanhol- catalão-catalão. 24 falantes de língua espanhola, 12 homens e 12 mulheres, repetiram um texto foneticamente balanceado³⁹, em catalão e espanhol por cinco vezes. Os resultados obtidos nas comparações intra Linguagem (Espanhol-catalão) e inter linguagem (espanhol-espanhol, catalão-catalão), mostraram que nos de dados de inter linguagem os parâmetros obtidos pelo LTAS, foram maiores que na comparação intra linguagem.

Outro estudo ainda feito por Ng *et al* (2012) analisou a voz de 40 cantoneses, sendo 20 homens e 20 mulheres com idade entre 19-24 anos que tinham fluência em cantonês e inglês. Uma série de parâmetros dentre eles, frequência fundamental, ST, MSE, FSP, foram extraídos do LTAS em coleta de fala encadeada em inglês e cantonês. Mais uma vez observamos aqui os resultados que foram: as mulheres tinham frequência fundamental mais alta quando falavam em inglês que cantonês. Entretanto, quando todo o “N” falava em cantonês, eles obtiveram dados de MSE mais alto e ST mais baixo do que quando falavam em inglês.

³⁷ Em que ponto de ressonância, mais baixo ou mais alto do ponto de vista proprioceptivo, ou tremor vibratório de mucosa.

³⁸ LTAS is an appropriate acoustic analysis tool to study voice characteristics of speech produced by bilinguals. LTAS is a useful tool to study of sound quality and has so many efficiency. LTAS investigates voice quality quantitatively using three parameters: mean spectral energy (MSE), spectral tilt (ST), and first spectral peak (FSP).

³⁹ Balanceamento fonético é a presença, em uma lista de palavras, de todos os pontos e modos articulatórios de uma língua. (SILVA, 1988).

Portanto, tendo por base científica estes três estudos, aqui está nosso parâmetro para embasar a necessidade de estudar canto em outras línguas, que não sendo apenas o vernáculo português, obtendo desta forma às sensações proprioceptivas de ressonância de outras línguas.

Tomemos ainda um outro aspecto que seria a influência que sofre a construção do cantar em português no que tange a questões articulatórias, como por exemplo uma consoante poder ou não ajudar ou influenciar uma vogal. Pessoti (2006) levantou questões sobre a influência das escolas italianas de canto na pronúncia cantada em vernáculo, ou seja, português brasileiro.

Há poucos estudos acerca da possível influência das consoantes sobre a vogal vizinha no canto. Entretanto há indícios (Raposo de Medeiros, 2002) de que a técnica de canto lírico influencia as relações consoante-vogal em emissões cantadas. A atividade habitual envolvendo os órgãos da fala pode indicar, não somente no cantar na língua nativa do intérprete, a influência no modo de cantar em outras línguas. Logo, os eventos articulatórios envolvidos na produção do canto, e mesmo na fala, tomados de um ponto de vista funcional, não podem ser construídos somente sobre bases técnicas, pois envolvem, também, bases fisiológicas resultantes da formação de hábitos durante o processo de aquisição da língua falada (PESSOTI 2006, p.1-2)

Observamos que, de forma geral, os trabalhos acadêmicos que abordam as questões interpretativas para a canção e em específico para a canção de câmara tem se baseado na interpretação do texto, análise musical e estudo da relação texto música, sem uma maior preocupação com aspectos da execução vocal. Encadeamentos harmônicos e campos harmônicos com seus pontos de tensão e relaxamentos respeitando passagens cadenciadas tem sido grande parte do guia interpretativo para a execução da canção. Poucas são as fontes bibliográficas que normatizam as questões vocais propriamente ditas, como cor da voz, timbre, e escolhas estilísticas que justifiquem ou orientem o cantor de forma objetiva quanto ao que fazer exatamente na abordagem e interpretação das canções de câmara.

Uma fonte que encontramos que aborda um estudo sobre os aspectos vocais mais diretamente falando foi o trabalho de Gloeden (2012). Essa dissertação tem suas bases de análise da canção brasileira⁴⁰ nos moldes de LaRue (2004). Segundo Gloeden, uma obra musical deve ser analisada em três dimensões. Grandes dimensões, medias dimensões e pequenas dimensões, sendo que as questões vocais (que nos interessam mais de perto nesse trabalho) seriam analisadas nas seguintes questões: de tessituras vocais, registros, *legato* na linha vocal, articulações e sonoridades específicas.

⁴⁰ A dissertação da autora Adélia Issa Gloeden discorre sobre seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música.

Podemos explorar as questões interpretativas muito mais voltada para uma escolha mais próxima do canto lírico e não próxima do canto popular. Compositores que pretendem que suas canções tenham caráter mais popular talvez deveriam encaminhar suas composições para cantores populares?

Certamente questões de interpretação passam pelas habilidades de manipulação vocal dos intérpretes. Por exemplo, se o cantor precisa cantar na região de passagem para o registro agudo em uma dinâmica mais suave, esse cantor com certeza precisa de habilidades para manipular bem as trocas de registro e ainda utilizar de forma habilidosa as possibilidades de ressonância, advindas da ampliação dos sons produzidos pelas pregas vocais e amplificados pelo trato vocal. Essas habilidades sejam na ópera ou na música de câmara são essenciais para possibilitar uma performance mais rica por parte do cantor. Na canção de câmara brasileira, como em qualquer outro exemplo de canção de outras nacionalidades, o cantor precisa de domínio do trato vocal, ser dono das suas possibilidades para manipula-las de acordo com suas escolhas interpretativas em coerência com as exigências estilísticas de cada compositor.

Nossa preocupação nesse trabalho é refletir sobre as possibilidades vocais do cantor frente ao português brasileiro e como ele poderia executar a peça que se propôs da melhor forma possível para o contexto cantor-canção.

Lopes (2011) traz uma reflexão que nos últimos anos tem se verificado uma crescente preocupação com relação a compreensão do texto das músicas que se ouve e dos programas de uma forma geral nos quais se tem locutores, e atores. Mas é com o músico cantor que temos uma demanda maior de compreensão de texto. Nas palavras deste autor, cantar é “contar uma história”. Tem se percebido uma procura de estratégias por parte dos alunos de canto, para que eles possam cumprir as exigências de emitir um som bonito e ao mesmo tempo poder articular o texto e transmitir sua mensagem e contar sua história.

Nos primórdios dos estudos de canto o aluno tende a articular como aprendeu no período de aquisição de linguagem, porém, com o passar do tempo o aluno vai gradativamente aprendendo os detalhes de emissão, articulação e ressonância. Na ópera, temos algumas possibilidades maiores de desvio da vogal, mas na canção este aspecto torna-se um pouco mais restrito, obedecendo a regras mais rígidas de relações texto, compreensão e alturas (LOPES, 2011).

Esse autor nos lembra as máximas do *bel canto* como, “*voce aperta, ma coperta*”, “*chi non lega, non canta-se canta per gli altri, ma si canta sempre per se stesso*”. Estas máximas provêm aos cantores boa saúde vocal, boa técnica e boa expressividade. Mas, quando se trata de tons agudos para que não se torne agressivo ao público, este som que está

sendo emitido, precisa ser mais encorpado, modificado e ampliado pelo trato vocal e os desvios naturais das vogais precisam entrar em ação, dando assim mais harmônicos graves às vogais e, portanto, tornando-as ininteligíveis.

Aqui temos que pensar que quanto maior a articulação, maior a perturbação da linha melódica e do *legato*, um problema para se resolver com base em uma das máximas do *bel canto*⁴¹. Porém, se bem planejadas, as consoantes podem até servir para um apoio de saltos mais complicados e maior definição do texto, bem como uma melhora de ressonância como no caso de um fonema nasal que possa criar uma melhor propriocepção de tremor vibratório ajudando sons mais agudos a não se tornarem guturalizados. A acústica das vogais é mais afetada pelas frequências mais altas, sendo também afetadas pelas questões de Loudness⁴² (LOPES, 2011).

Ora, faz parte da nossa pesquisa, entender como a construção destes cantores pode ser abreviada e como a questão da compressão ou conscientização do “bom emitir” dos fonemas pode tornar um cantor mais apto para seu ofício. Uma voz construída numa prática apenas com vogais sem a mistura de consoantes pode não preparar totalmente o cantor em suas múltiplas exigências articulatórias e suas diversas combinações.

Dando continuação a essa linha de pensamento, devemos emprestar também um conhecimento da área de fonoaudiologia, que nos diz que as alterações crâneo morfológicas podem resultar em fatores de agravamento no que tange a respiração, deglutição, mastigação e articulação. Sendo assim, por exemplo, um indivíduo que se encaixe dentro da classificação de oclusão dental definido por classe dois onde a maxila está anteriorizada ou a mandíbula posteriorizada, todos os fonemas bilabiais e fricativos estarão comprometidos. Não sendo possível de serem usados como auxiliares na condução da coluna de ar, nem sendo possível no caso desse indivíduo se observar a vedação completa para os bilabiais e uma postura de tônus reduzido do grupo de músculos orbicular da boca, consideradas estas alterações mio funcionais e que trazem consequências para a voz.

Para entendermos as conexões entre as linhas de estudo, canto e alterações crâneo morfológicas, vamos pensar uma situação em que o professore de canto pretenda corrigir o fluxo de ar do aluno utilizando um exercício com o fonema [V]. Em uma

⁴¹ As máximas do bel canto podem ser entendidas por: cantar de forma ligada e sustentada, homogeneidade de sons interligados em seus registros e facilidade de emissão.

⁴² Quando o volume altera as propriedades da vogal fazendo uma vogal como I soar como E.

pessoa com alterações de oclusão chamadas de classe II segundo Angler⁴³, estes exercícios estariam comprometidos em sua eficácia dada a dificuldade e fraca força de tonus do lábio superior em função desta alteração, portanto, o exercício escolhido pelo professor não terá sido o mais adequado para aquele aluno. Tendo em vista esta linha de pensamento, vamos discursar um pouco sobre alterações crânio morfológicas, e nesse sentido, vejamos as observações sobre estas alterações nas palavras de Bianchini:

Na fase adulta, as deformidades dentofaciais consolidadas pelo termino do crescimento craniofacial definirão padrões funcionais adaptativos quanto à postura oral habitual, a respiração, a mastigação, a deglutição e aos pontos articulatários da fala, compatíveis com a modificação dos espaços e da situação estrutural que apresentam. Esses casos necessitam da resolução estrutural prévia para possibilitar a reabilitação miofuncional. O tratamento ortodôntico e cirúrgico é tido como padrão ouro de tratamento, pois reposiciona as bases ósseas por meio de osteotomias programadas possibilitando a correção da má oclusão e da discrepância de espaços, com consequente viabilização das funções estomatognáticas. (BIANCHINI, 2014, p.267)

Os profissionais da área de fonoaudiologia já estão atentos para as alterações de voz em pessoas com alterações em motricidade orofacial cervical principalmente nos profissionais da voz. Vejamos o que nos diz Silva *et al* (2014):

Um aspecto que nunca deve ser esquecido na avaliação de um cantor é a motricidade orofacial, com inclusão da mastigação e da deglutição. Sabe-se que a voz que escutamos é produto da fonte glótica e do filtro, e como este é basicamente a musculatura orofacial, é essencial que o fonoaudiólogo conheça como esta essa parte do seu paciente cantor. A língua, os lábios, o palato mole etc., devem ser avaliados no aspecto, na postura, na mobilidade e nos tónus, uma vez que uma alteração em qualquer desses músculos e/ou estruturas pode contribuir para a alteração da voz. (SILVA *et al* 2014, p.210)

Claro que não se pretende sugerir que professor de canto esteja apto para avaliar estas questões, porém, estar cientes que elas existem pode acelerar os processos de aprendizagem e evitar perda de energia maiores frustrações por parte do cantor que tenha alguma alteração desta natureza.

Mas então como poderíamos pensar em bases mais sólidas para nossa canção de câmara brasileira, se nossos referenciais teóricos parecem ainda estar em construção?

⁴³ Autor considerado pai da ortodontia que classificou as oclusões e suas alterações. Classe dois caracteriza-se pela mandíbula encontrar-se em posição distal com respeito a maxila, temos que maxila avança anteriormente em relação a maxila. (Petrelli, p 87 1994)

Respondendo a essa questão Borgoff *et al* (2007) nos trazem algumas sugestões.

Em uma entrevista para a revista *Per Musi*, (2007, n.15 p.78-86) as pesquisadoras Margarida Borghoff, Monica Pedrosa e Luciana Monteiro nos trazem algumas impressões do que seriam os parâmetros para uma interpretação CCB (canção de câmara brasileira) quando falam do projeto que está sendo implantado na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Vejamos o que dizem as pesquisadoras nos vários âmbitos da performance da CCB:

[...por falar no popular e no erudito, dificilmente vemos nas outras artes esta distinção de tratamento tão evidente quanto a que costuma ser feita na música.....A questão é ampla, mas nos tempos de hoje, em que os conceitos duais caem por terra, as oposições entre o particular e o universal, entre o nacional e o estrangeiro e entre o popular e o erudito devem ser repensadas em termos de categorias amplas, não excludentes, que se mesclam e que se encontram interligadas numa grande rede heterogênea.

[...acredito que a técnica vocal não é um fim, mas um meio. Ela é adaptável à variedade do repertório para que seja possível traduzir da forma mais apropriada que se julgar possível, as particularidades de cada canção.] [...as técnicas de emissão vocal se modificam também em decorrência do momento histórico vivenciado pelos seu interpretes. Em cada época são observadas algumas tendências, alguns ideais de resultado sonoro.]

[... É por isso que, ao interpretar uma canção e escolher as sonoridades, acredito na diversidade das redes de significações atuantes na música e na poesia.] Entrevista para a revista *PER MUSI*, Belo Horizonte, n15, 2007, p.78-86

Na entrevista as pesquisadoras definem suas bases teóricas de caráter interdisciplinar, para seus pontos de vista na performance, quando mencionam os autores: J. La Rue, J.J. Nattiez, R. Barthes dentre outros. Estas pesquisadoras têm grande contribuição para uma pesquisa das sonoridades e bases técnicas da canção de câmara brasileira. E, por isso, serão consideradas como parâmetros para esta pesquisa e, futuramente, bases para a elaboração dos exercícios do protocolo que está sendo proposto.

Formar uma escola de canto brasileira de canto nos moldes das escolas nacionais de canto propostas por Miller (1997) como nos aconselha Santos (2011) parece ser mesmo uma ótima iniciativa para criar uma identidade nacional, nas escolhas de sonoridade de performance da canção brasileira. Porém, não entendemos ser possível abdicar de métodos como Vaccai ou outros métodos italianos na formação desse novo cantor. Por todas as premissas colocadas nos parágrafos anteriores sobre características acústicas não nos parece ser aconselhável permanecer apenas nas canções brasileiras nos primeiros ensinamentos do canto, pois correríamos os riscos de nunca obter a sonoridade pretendida no canto lírico.

Todos estes dados apresentados nos levam a concluir que a língua falada tem influências nos parâmetros acústicos obtidos na voz e, portanto, esperar que uma língua como o português possa criar parâmetros acústicos obtidos em línguas como italiano, francês ou alemão pode vir a ser um equívoco pedagógico.

Não pretendemos desmerecer ou desqualificar a canção de câmara brasileira na formação pedagógica mas há que se pensar que apenas ela como base para criar uma sonoridade lírica, pode não trazer as bases de ressonância adequada e pretendida nos moldes do cantor lírico de tradição europeia dos séculos XIX e XX, que são os parâmetros que são requisitados dos alunos em concursos internacionais e provas variadas por aí afora, sem falar no próprio mercado de trabalho brasileiro.

Desta forma, podemos dizer que educar um jovem cantor usando apenas a canção brasileira, respeitando a sonoridade do português brasileiro, pode produzir no aluno de canto um som com características acústicas diferentes daquele pretendido pelos moldes do *bel canto*. Não estamos nos contradizendo em relação a validade do uso da canção erudita brasileira, mas precisamos ter em mente que ela não deveria ser em última forma a única fonte de formação vocal do cantor lírico brasileiro, incorrendo no risco de ter uma sonoridade díspar de nossos colegas, cantores líricos de outras nacionalidades, e como dito anteriormente, pode não preencher as exigências de sonoridade em concursos internacionais.

2.1.3 A formação das bases vocais do *belting* brasileiro traduzido do original americano ou composição CCM

Com relação a este gênero, podemos dizer que muitos são os desafios que o professor de canto e o aluno encontram ao se deparar com a construção da performance. Aqui, claro como nos outros gêneros abordados, a formação sólida e gradual parece ser a solução para os desafios que se apresentam aos cantores e aos professores. Nem todos os cantores estudam *belting*, mas se precisarem cantar precisam encontrar professores que conhecem mais a fundo esta nova abordagem técnica que precisam ensinar.

Os professores de canto do século XXI vão se deparar com as solicitações de seus alunos para cantar outros estilos que não apenas a música clássica tradicional do ocidente. Desta forma, ser treinado nas habilidades de música comercial contemporânea (CCM), coloca ambos os profissionais aqui envolvidos inseridos no mercado de trabalho, ao menos no que diz respeito a condições básicas de conhecimento teórico prático do gênero em questão (LEBORGNE, 2014, p.217)

Hall (2014) afirma que cada gênero musical exige um ajuste vocal que depende das habilidades proprioceptivas e auditivas do cantor. Sendo assim, migrar conceitos e ajustes de um gênero para outro, no caso o gênero lírico para CCM, pode resultar em equívocos de estilo e estranhamento por parte do público, bem como insatisfação do aluno e posteriormente do professor.

A construção da formação deste “novo” profissional, (cantor-professor que tenha que migrar entre os gêneros) precisaria passar por uma metodologia ou abordagem pedagógica que contemple conhecimentos em diversas áreas, bem como uma pedagogia flexível em suas bases, que permitisse ao cantor não ficar preso a estéticas fixas em seu gesto vocal. Para os cantores que fazem uma transição de gênero e, portanto, uma forma mais híbrida de cantar, as bases para este atleta vocal não estão descritas de forma ampla e as informações não estão reunidas em um único livro ou tese, sustentando e dando bases teóricas para este profissional novo no mercado. Das possíveis áreas do conhecimento que podem vir a ser necessárias podemos elencar a formação estético/musical, treinamento e construção do gesto vocal nos diversos estilos a que este cantor se propõe cantar. Isto implica em uma manipulação técnico/vocal aprofundada para que o cantor possa transitar de um gênero ao outro de forma eficiente, eficaz e saudável.

O termo *belting* tem sido referido como uma produção vocal que se assemelha à fala ou como um gritar cantando, como podemos ouvir em estilos musicais como *rock*, *pop*, *jazz*, *country*, *blues* e música de teatro musical, sendo que estes estilos se diferem baseados na tradição europeia da música erudita. O gênero *belting* tem sido descrito como um som nasal, gritado e forte, diferente do canto lírico em sua definição e execução (SUNDBERG et al, 2010).

Do ponto de vista de Melton (2007), o cantar no modo *belting* ou também chamado de teatro musical se trata de uma forma de cantar com enorme demanda vocal, requer a habilidade em mudar a posição do trato vocal, além de uma saúde vocal robusta, podendo o cantor de teatro musical cantar até oito shows por semana de forma regular. Esta autora faz, na verdade, uma compilação de vários conceitos e métodos de vários professores dos Estados Unidos, Inglaterra e Austrália o que enriquece ainda mais nossas pesquisas.

Um fato interessante de se observar sobre o *belting* na visão desta autora é que nas considerações pedagógicas finais em seu livro, Melton afirma que, tanto na formação do canto clássico como em teatro musical, os desvios das vogais para as notas mais agudas são tantos que se faz necessário um programa com as letras das músicas. Então aqui podemos remeter que não apenas na música de câmara brasileira, mas também nos ajustes de *belting* temos o problema da compreensão da letra (Melton, 2007, p.199)

Gostaríamos de esclarecer que neste trabalho, em relação ao CCM (*Contemporary Comercial Music*) aproveitaremos todos os conceitos e definições que possam ajudar na construção do nosso modelo de transição pedagógica para a construção da performance, procurando aproveitar todas as orientações de todas as linhas pedagógicas que possam auxiliar na construção do protocolo de transição de gêneros. Igualmente com relação ao canto lírico não tomaremos nenhuma linha única como guia para nossa construção.

2.1.3.1 História e relações sócios econômicas na formação do gênero

Em função de uma globalização no âmbito cultural (e um crescente aumento dos meios de comunicação, uma forma bem expressiva da divulgação e aceitação de mistura de culturas), o mundo contemporâneo ganhou a possibilidade de convívio nos diversos estilos em todas as nações do planeta. Podemos observar isso mais de perto com relação ao Jazz e ao Rock americano bem como ao que hoje chamamos de CCM. As nações mantêm e preservam suas culturas da melhor forma que podem, mas, as influências e penetração destes gêneros musicais em nosso meio são inegáveis. Às vezes, as formas como estes gêneros entram no país nem sempre permitem a produção de uma música com liberdade de expressão estético-estilista. (WARE,1998, p.7).

De todos os gêneros apresentados aqui, o CCM, teatro musical em questão, é o que tem menos dados históricos disponíveis e coletados, e embora nossa pesquisa não aprofunde a história da formação do gênero, faremos uma breve exposição deste gênero. Vejamos um pouco da história e surgimento dessa forma musical, em seu país de origem, ou de divulgação máxima, os Estados Unidos da América.

O teatro musical vem se desenvolvendo historicamente desde 1735 na cidade de Nova York, e teve esse desenvolvimento intensificado a partir de 1920. O musical tem em suas características intrínsecas partes de *extravaganza*, *pantomime*, *variety* e *os ministreis*, que eram os shows de variedades e entretenimento (Smith & Litton, 1950). Todos contribuíram para o que conhecemos hoje como teatro musical. Foi em 1750 que surgiu *The Beggar's Opera*, apresentada no “New York City's Nassau Street Theatre” e durante muito tempo tida como a primeira peça a ser apresentada com música. Apresentada por um grupo de viajantes dirigidos por Walter Murray (desconhecido) e Thomas Kean (desconhecido)⁴⁴. Porém, sabemos hoje que o primeiro espetáculo nos moldes do que conhecemos como musical foi *Flora*, uma ópera

⁴⁴ Sabe-se que os diretores Walter Murray e Thomas Kean viveram nos anos de 1700, mas de datas de nascimento e morte desconhecidos.

balada inglesa, apresentada a cidade de Charleston, Carolina do Sul no dia 8 de fevereiro de 1735. Uma ópera balada é uma peça cômica contendo baladas populares apresentadas com novas letras satirizando eventos do dia a dia e personalidades da sociedade (HALL, 2014, p.3).

Os musicais sofreram uma diminuição em seus projetos com a deliberação de proibição de apresentações teatrais por parte do governo americano no ano de 1780. Vindo a ser novamente permitido apenas em 1793 e até incentivado pelo presidente George Washington (1732-1799) que frequentava os espetáculos. Neste período, ainda a grande maioria dos espetáculos eram peças britânicas e ópera cômica europeia. E os verdadeiros espetáculos americanos viriam a iniciar suas performances apenas a partir de 1790, e por muito tempo ainda a América conviveria com os velhos espetáculos (HALL, 2014, p.3).

Os primeiros musicais americanos eram óperas cômicas, óperas satíricas com partituras originais e libretos. A década de 1790 terminou com uma ampla divulgação de produções musicais em Nova York, com toda a sorte de variedades e números musicais de algum tipo. Peças de teatro agora tinham algum tipo de música inclusa nos atos das peças e, até peças shakespearianas, tinham canções populares antes de começar, entre os atos ou após terminar. Durante o início de 1800, em Nova York, na Broadway, houve um boom de musicais, que chamou empresários e interesses dos teatros em ter estes espetáculos. A cidade crescia em dados populacionais e ficava cada vez mais diversa, favorecendo o estabelecimento dos musicais. E neste período, encontrava-se nos musicais: melodramas, romances e burletas. Os melodramas continham tanto versos bons quanto ruins e recheados de dramaticidade na música de fundo. Os romances eram trabalhos musicais baseados em ópera cômica, mas os temas em questão eram mais sentimentais. E a burletas eram originalmente conhecidas como ópera cômica com temas para mexer com qualquer produção dramática, incluindo canções. (HALL, 2014, p. 5).

2.1.3.2 Exigências estilísticas e pedagógicas

Com relação aos conceitos estilísticos e pedagógicos, para que formemos os parâmetros mais aceitos no teatro musical e mais especificamente para vozes femininas, (tendo em vista o estudo de caso nessa pesquisa ser uma cantora) vamos listar algumas considerações:

a) Características estilísticas:

- Respeitar as características físicas do papel;
- Canções e papéis são aprendidos a medida da necessidade, não antes;
- Mulheres cantam no registro de soprano ou contralto;
- Homens cantam no registro de tenor ou barítono;
- Devem ser excelentes atores e atrizes;
- O cantar deve ser guiado pelo texto, a clareza de texto é mandatória;
- As vozes são eletronicamente amplificadas;
- Não é necessário saber ler música;
- Pode vir a cantar até oito shows por semana na temporada;
- Os estilos mudam frequentemente;
- Muitos cantores sem treino trabalham se dificuldade;
- As canções podem ser transpostas nos tons;
- Habilidades de dança são necessárias;
- Valores musicais são variados.

b) Características pedagógicas:

- Os ajustes de trato vocal da faringe são similares aos da fala;
- A laringe está em uma posição mediana ou mesmo alta;
- O formato da boca é horizontal;
- Nas mulheres a maior parte das vogais tem uma cor mais clara, que é obtida por mais uso do registro de peito, ou mecanismo 1 ou mais domínio de TA, ou ainda alterações de ressonância para um tipo mais brilhante ou de colocação mais frontal;
- Nos homens a cor mais clara da voz é mantida pela manutenção das vogais sem cobertura na região de passagem, uma forma de cantar mais próxima da fala;
- Menos ressonância usada para realçar a abordagem de cantar perto da fala. O formato da faringe (forma interna) é mais relaxado que na faringe alongada requerida em canto clássico;
- Vibrato nem sempre é usado ou adequado;
- Nas vozes femininas é mais comum o uso de voz de peito ou mecanismo e que voz de cabeça ou mecanismo 2;
- A tessitura das canções é mais próxima da fala (MELTON, 2014, p.66-67).

Com relação ao modelo *belting* encontramos na literatura vigente relatos de um cultivo de um intenso jogo de alternâncias de registros, ora mais registro de peito ou misto de peito, ou misto de cabeça, ou ainda, cabeça (recursos de fonte ou prega vocal), utilizando também recursos de ressonância ou também chamados de alteração de filtro como excursão lateral de fôrma de lábios, além de um modelo de fôrma interna de boca no formato de megafone na qual a abertura, ao contrário do canto lírico, será pensada como maior na parte anterior da boca, podendo no registro mais agudo se utilizar uma elevação maior do véu palatino. Lembrando como já foi mencionado, um estudo com cantoras de *belting* e cantoras líricas, Titze refere que as cantoras líricas em tessituras nas cercanias de D4 a G4 tendem a ter uma posição de abertura mais interna (megafone invertido), ao contrário das cantoras belters, que procuram abrir como um megafone. Porém, se observa que ao passar a região de C-D5, ou mais agudo ainda, as aberturas tendem a se tornar semelhantes, como em posição de megafone (TITZE *et al* 2011, p.567-568).

Encontramos no *belting* uma produção de sons brilhantes ou metálicos obtidos com maior uso dos músculos tiroaritenóideos (voz de peito) ou mesmo o uso de aproximação das pregas ariepiglóticas (Twang)⁴⁵. Os sons considerados satisfatórios para o *belting* seriam os sons em que se pode obter a máxima clareza do texto e também o máximo de efeitos de expressividade. Aqui, a questão homogeneidade não se torna prioritária; as quebras de voz podem fazer parte da performance musical, muitas vezes são até planejadas. Neste modelo vocal podemos encontrar algumas subdivisões, como *legit*⁴⁶ e *mix*⁴⁷ além de divisões como *pesado*⁴⁸, *brassy*⁴⁹, *ringy*⁵⁰ e outros. Esclarecemos aqui que as escolhas de terminologia da professora e pesquisadora Jeane Lovetri em seu Somatic Voice Work (SWV)⁵¹ são um pouco diferentes e que as subclassificações de registros são respectivamente: *chest*, *chest-mix*, *mix-head* e *head* (peito, misto de peito, misto de cabeça e cabeça).

Comparando os dados encontrados nos dois gêneros, *belting* e lírico, encontramos diferenças significativas no que diz respeito a aspectos vibratórios de prega vocal, quociente de fechamento glótico, quociente de velocidade de vibração de pregas e pressão subglótica, diferenças de inclinação de cartilagem tireóidea em relação a cricóide, além do que,

⁴⁵ Twang, sons característicos do estilo country norte americano e que a pedagoga Jeane Lovetri não considera como sendo uma variação do *belting*, porém um jeito específico de cantar apenas aquele estilo em questão.

⁴⁶ Seria uma forma de teatro musical mais próximo da voz lírica.

⁴⁷ *Mix* seria uma definição pensada em mistura de registros de peito e cabeça.

⁴⁸ *Pesado* seria uma forma de cantar o *belting* com mais peito dando a sensação auditiva de mais peso na voz.

⁴⁹ *Brassy* seria a qualidade metálica pretendida pelos cantores para melhor caracterizar questões expressivas.

⁵⁰ *Ringy*, Sons brilhantes que os cantores pretendem para melhor conduzir sua projeção ou mesmo recurso expressivo interpretativo.

⁵¹ Somatic Voice Work. Trade marc, uma marca registrada pela Jeane Lovetri.

com relação a posição do osso hioide, no que diz respeito ao envolvimento dos músculos supralaríngeos ou supra glóticos, e as características de ressonância e altura da laringe em relação a dimensões da coluna cervical, estas também são divergentes (SUNDBERG et al, 2010).

Em estudos sobre estratégias de ressonância foram encontrados resultados que indicam que o som forte e brilhante do gênero *belting* é obtido por implementação de estratégias de ressonância e enriquecimento com harmônicos agudos. O coeficiente de fechamento glótico encontrado foi acima de 52% (ESTILL, 1988).

Um estudo com um único sujeito (Shutte et al, 1993) comparou o coeficiente de contato entre os gêneros *belting* e ópera. Para o *belting* ele encontrou variações de 43-57% de coeficiente de contato. Para ópera foi encontrado um coeficiente entre 18-34% de fechamento glótico.

As características acústicas e fisiológicas tanto para o gênero lírico como para o *belting* foram estudadas (Besterbreurtje et al, 2000) e os resultados encontrados apontam para um maior uso do *vocalis* (TA, tiroaritenóideo) no *belting*, um quociente de fechamento maior no *belting* e menor no lírico. Estudos com uso de eletromiografia mostraram diferenças no uso da musculatura extrínseca da laringe entre os gêneros. O *belting* foi definido como uma maneira de cantar forte que é caracterizada por um uso consistente de registro de peito, cerca de 50% de fechamento de fase glótica em uma tessitura vocal onde a elevação laríngea é necessária para que o primeiro formante acople o segundo harmônico em vogais abertas, em notas musicais como G3-D4, em vozes femininas (EVANS et al, 1993).

2.1.3.3 *Belting no Brasil: adaptando os conceitos*

No Brasil, como podemos observar em Elme (2015), no final do século XX e início do XXI, diretores renomados como, Charles Moeler (1967) e Claudio Botelho (1964), produziram grandiosos musicais, com alto investimento financeiro e tecnológico. Sobre isso, Elme nos esclarece que dizemos que os musicais retornaram ao Brasil, e não que surgiram no Brasil (dado ao fato já tinha uma corrente de musicais na década de 1960) pelos anos de 2001 com musicais como “Les Misérables” (2001) e “A Bela e a Fera” (2002) (ELME, 2015, p.157).

O cantor/ator destas produções, como seus colegas de outros países, teve que aprender a flexibilidade vocal e adequar suas performances ao novo cenário, como os gêneros ópera, recitais de câmara e teatro musical e *belting*, como podemos observar na literatura vigente sobre a matéria em questão (HALL,2014). E, por sua vez, os professores também

precisaram se adaptar a esse novo estilo de cantar para o Brasil. Houve um aumento na demanda de atores cantores para dar conta dessas novas e múltiplas produções. E igualmente no Brasil os professores de canto estão se especializando nessa matéria para entender e cumprir as exigências de mercado trazidas por seus alunos. Alguns professores desenvolvem seus próprios métodos adaptando de outros métodos e outros ainda se habilitam em metodologias franqueadas como O SVW⁵² (MARIZ, 2013, p.9).

Elme (2015), comenta em sua dissertação que essas produções trouxeram ao país várias oportunidades de emprego, mas, junto a esse ganho vemos também no que diz respeito a interpretação uma forma engessada de execução. A coreografia, arranjos, figurinos, divisão de vozes e maneira de cantar, timbre das vozes, tudo tem que ser uma cópia mais fiel possível dos moldes originais destes musicais, inibindo desta forma qualquer possibilidade de improvisação ou criação (ELME, 2015, p.157).

Ainda citando Elme (2015), o teatro musical tem por característica, o fato que o estilo vocal está diretamente ligado ao personagem que será interpretado, e que interpretações pessoais ou marcas interpretativas dos artistas não são tão possíveis assim. Podemos observar, inclusive, a presença de tipos particulares de vozes como o baritenor, as sopranos legit e as *belters* femininas que são as mulheres que conseguem subir para regiões mais agudas com uma maior incidência de TA, voz de peito (ELME, 2015, p.158)

Araújo (2013) define como *belting* uma voz de laringe mais alta, de espaço faríngeo mais restrito resultando em um som muito brilhante. A participação muscular do TA, é muito maior em relação ao CT. Ainda sobre *belting* quando a laringe está elevada e a faringe ligeiramente estreitada, o resultado acústico é uma elevação nas frequências de todos os formantes que, dessa forma, produzem um brilho extra no som. Esse mesmo autor, menciona que cantar em português usando a técnica do *belting* não se trata de uma tarefa fácil, pois as diferenças linguísticas são um problema real. Segundo esse autor:

Cantar em português usando esta técnica [o *belting*] não é muito fácil. Milhões de vezes, após as audições preliminares normalmente feitas em inglês, meus alunos recebem um call-back para uma fase final em português. Estes me procuram desesperados sem conseguir cantar uma aria em português, quando a dominavam completamente em inglês.

Outro problema é a diferença cultural. Professores brasileiros, depois de fazerem especializações com profissionais de *belting* de língua inglesa, tentam aplicar o que aprenderam, literalmente, em cantores brasileiros.... Não funciona!!! Por exemplo, o ensino americano é baseado na língua inglesa e os

⁵² Somatic Voice Work (Jeane Lovetri)

ajustes para o português devem ser respeitados e adaptados didaticamente aos nossos cantores. O que para eles parece completamente sem esforço para nós pode se tornar um verdadeiro martírio! (ARAUJO, 2013, p.71)

3 MÉTODOS

Neste capítulo são apresentados os métodos utilizados neste trabalho.

3.1 A CONSTRUÇÃO DO PROTOCOLO

3.1.1 Bases metodológicas para a construção do protocolo

Em países como os Estados Unidos e mesmo no continente europeu, onde os estudos científicos na área da pedagogia vocal estão mais desenvolvidos, as preocupações com a sistematização e organização do ensino de canto são mais numerosas. Partir, pois, do pressuposto de que precisamos de uma sistematização para render mais e melhor em nossos estudos parece ser um senso comum.

Esta preocupação com a estruturação das pesquisas nos meios científicos passou a ser maior na virada do século XIX para o XX, quando a força do estruturalismo, nas figuras de Wilhelm Wundt (1832-1920) e da teoria da Gestalt de Max Wertheimer (1880-1943) passaram a dar solidez às pesquisas na área de psicologia, fazendo com que essas pesquisas e experimentos científicos adquirissem maior confiança, garantindo reprodutibilidade. Na realização desta pesquisa, pois, nossa primeira preocupação foi a de dar bases para a construção de um protocolo pedagógico que pudesse acrescentar dados relevantes a partir de razões bem fundamentadas e justificadas.

De que forma nosso protocolo poderia ser ao mesmo tempo estruturador, mas engessado em conceitos teóricos, não permitindo por questões estilísticas ou anatomofisiológicos as transições dos gêneros vocais estudados? Em nossas investigações e no cumprimento das matérias cursadas na UNESP⁵³, esbarramos com a teoria da Gestalt e nossa pesquisa passou a tomar sua forma de maneira mais estruturada, nos permitindo justificar os passos dados na construção deste protocolo.

Sendo assim, emprestando conhecimentos do estruturalismo e da Gestalt, pensamos que um protocolo com bases sólidas precisa ter a preocupação do estruturalismo e, ao mesmo tempo, contemplar uma flexibilidade que a teoria da Gestalt carrega nos seus alicerces intrínsecos, permitindo a transição dos gêneros vocais. O estruturalismo se encarregou de dar forma ao protocolo e a teoria da Gestalt deu definição ao passo a passo das aulas e suas

⁵³ UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO.

bases pedagógicas.

Nossa pesquisa também se utilizou, nos parâmetros práticos, dos conceitos e bases da fisioterapia, fonoaudiologia, alguns conceitos de tempo de execução dos exercícios e que respostas podemos esperar no jogo de causas e efeitos dos exercícios escolhidos. Os conceitos de preferência sonora e características de estilo serão baseados em todos os pressupostos teóricos já expostos no capítulo 1.

Obviamente, ainda estamos falando de uma pesquisa no campo da música, da performance e, mais especificamente, da pedagogia vocal, incluindo suas ações de transição dos gêneros operístico, câmara e *belting*. Portanto, não é nosso propósito esgotar as teorias emprestadas da psicologia, nem tão pouco aprofundar conceitos de fisioterapia, mas, dar bases para nossas ações pedagógicas que, em última instância, visa melhorar a performance do cantor e a pedagogia do professor.

Temos por certo que estamos entrando em um terreno ainda pouco explorado: a busca de uma sistematização de ações pedagógicas que facilitem a aprendizagem e, por conseguinte, uma performance mais consciente por parte do aluno e um desempenho mais rico por parte do pedagogo. Ressaltamos, pois, que nossa área de atuação trabalha mais no âmbito da performance do que na elaboração de conceitos pedagógicos.

Como bases da estruturação para nossa pesquisa como um todo, nos utilizamos da divisão de trabalho bipartida de Umberto Eco (1977) que recomenda:

Também aqui uma boa subdivisão em disjunção binária permite acréscimos sem que se altere demais a ordem inicial. Por exemplo, se seu índice for:

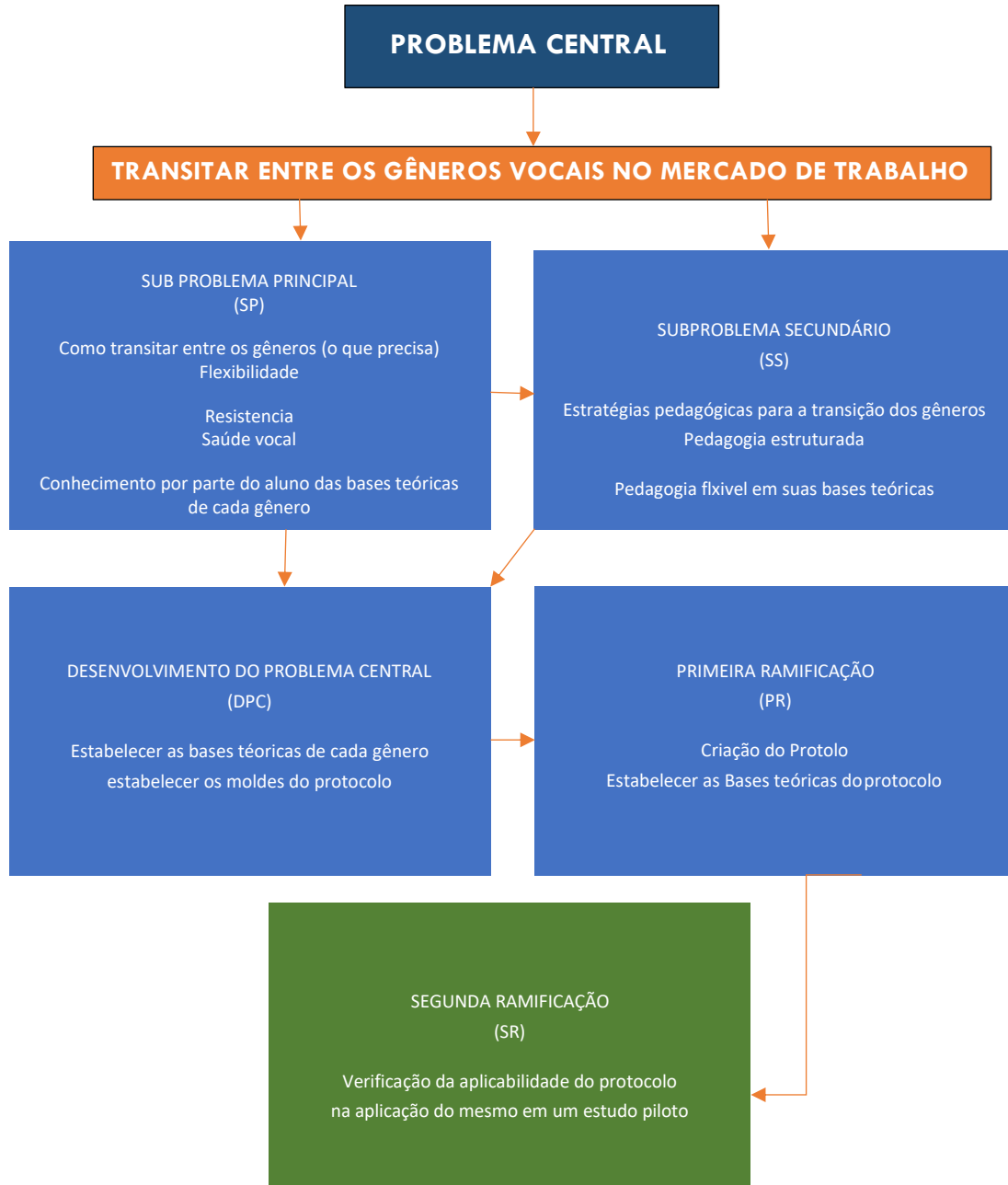
1. Problema central
 - 1.1. Subproblema principal
 - 1.2. Subproblema secundário
2. Desenvolvimento do problema central
 - 2.1. Primeira ramificação
 - 2.2 segunda ramificação (ECO, 1977, p.106-107)

Trazendo para nossa pesquisa, vejamos como se realiza a sugestão metodológica. Está é uma pesquisa experimental exploratória, que contempla a criação de um protocolo de ações pedagógicas baseado em suas estruturas e de formação e transição em conceitos dos estruturalismo e teorias das Gestalt. As bases anatomofisiológicas serão emprestadas de três ciências em conjunto, fisioterapia, a fonoaudiologia e a pedagogia vocal tradicional da tradição de ensino de canto ocidental.

3.1.2 Estabelecimento de matriz de controle da problemática.

A sistemática para o entendimento da problemática para elaboração dos protocolos são estudadas conforme esquema 1.

Esquema 1: Identificação da problemática e elaboração do protocolo de estudo.



Como já exposto no primeiro capítulo, nos gêneros ópera, canção de câmara e *belting*, temos determinadas expectativas com relação ao som que o cantor vai produzir em cada estilo. A performance da música brasileira ou cantada no português brasileiro, quando traduzida de outra língua, tem exigido do performer um conhecimento cada vez mais aprofundado sobre questões de expressividade, estilo e que esteja historicamente informado. É notório saber que o conhecimento das práticas de performance tem sido herdado e passados de professor a aluno, que o ensino aprendizagem, principalmente em matéria de ensino particular de canto, feito com bases nas performances artísticas destes pedagogos.

Entendemos que nem todos os professores optam por dar aulas a alunos que fazem essa transição. Nosso público alvo aqui seriam aqueles professores e cantores que são, em sua prática pedagógica e de performance, confrontados com as situações de transição e que seriam, portanto, beneficiados com uma linha de trabalho que tenha em suas bases as teorias da Gestalt.

Por esta razão, e tão somente, o professor que não tenha ou não compartilhe amplos e variados conceitos, flexíveis, não estruturalistas, ou mesmo que opte por não ser flexível nas suas bases, poderá encontrar problemas de linguagem pedagógica ou inadequação estilística para dar conta destas demandas de aquisição e transição dos gêneros vocais. Lembramos também que os professores não são, de forma alguma, aqui colocados em cheque para que tenham ou assumam a postura defendida por esta pesquisa.

Para entender melhor a oposição da linha de pesquisa e análise da Gestalt em relação ao estruturalismo, vamos entender os conceitos de estruturalismo e como podemos associar estruturalismo e Gestalt a nossas posturas enquanto professores e cantores nos que concerne aos nossos pressupostos técnicos filosóficos, e como eles podem receber apoio ou não das teorias científicas de filosofia e aprendizagem.

O estruturalismo, é uma corrente de pensamento das ciências humanas que se inspirou no modelo da linguística e que aprende a realidade social como um conjunto formal de relações. O termo estruturalismo tem origem no livro *Cours de linguistique générale* (em português, o curso de linguística geral) de Ferdinand de Saussure (1916). Porém, o termo e seus significados foram amplamente usados para analisar muitas ciências como cultura, filosofia da matemática e a própria sociedade na segunda metade do século XX.

Esta foi uma corrente de pensamento que teve altos e baixos em sua aceitação enquanto corrente de pensamento e ciência, portanto, determinados autores ora se admitiam estruturalista, ora não. Para nosso entendimento, usaremos Wilhem Wundt (1832-1920) como pensador estruturalista que deu origem de contraposição e complementação a resposta do

pensamento da Gestalt usado por Wertheimer. Podemos dizer que o estruturalismo seria um sistema no qual um dos elementos só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos. (SCHULTZ et al, 2014, p.67)

Wundt entendia o estruturalismo como ciência da consciência ou da mente, sendo que a mente seria a soma dos processos mentais. Pela definição dos conceitos desenvolvidos por Wundt, ele foi chamado associacionista, quando em seu laboratório foi conhecer os elementos constitutivos da consciência, a forma como se relacionam e se associam. Este autor foi considerado o criador do primeiro laboratório de psicologia experimental. Wundt foi fortemente influenciado pelas descobertas da química, segundo as quais todas as substâncias químicas são compostas por átomos, e foi decompor a mente nos seus elementos mais simples que são as sensações.

A introspecção ou percepção interior, tal como é praticada no laboratório criado por Wundt, seguia condições experimentais restritas e obedecia a regras explícitas. Wundt raramente se utilizava de introspecção qualitativa. Suas pesquisas visavam julgamentos conscientes acerca de tamanho, intensidade e duração de vários estímulos físicos. Muito raramente, um pequeno número de estudos envolvia o relato de natureza qualitativa e subjetiva, tal como o caráter agradável ou não de diferentes estímulos ou a qualidade de determinadas sensações.

Inserido neste contexto, temos o surgimento do pensamento da Gestalt que vem se opor ao pensamento do estruturalismo de Wundt. A Gestalt agora em termos gerais se auto define como o conjunto de entidades físicas, biológicas, fisiológicas ou simbólicas que juntas formam um conceito, padrão ou configuração unificado que é maior que a soma das suas partes (WERTHEIMER, 1924).

Segundo Wertheimer a fórmula fundamental da teoria da Gestalt pode ser expressada como um conjunto de comportamentos, os quais são determinados por seus elementos individuais, e onde o processo das partes é determinado pela natureza intrínseca do todo. A Gestalt tem por objetivo determinar a natureza de tais conjuntos. Sendo assim, podemos dizer que o princípio básico da teoria da Gestalt seria que o inteiro é interpretado de maneira diferente que a soma das partes. Essa abordagem se propõe a determinar a natureza de tais conjuntos de comportamentos. Uma premissa da Gestalt estabelece que a organização perceptual ocorre instantaneamente, sempre que percebemos diversos padrões ou formatos.

Um outro postulado que embasa firmemente a Gestalt diz que a percepção é um todo, uma Gestalt, e qualquer tentativa de analisa-la iria reduzi-la a elementos ou a destruí-la. De acordo com a teoria, o cérebro é um sistema dinâmico em que todos os elementos ativos

interagem em um determinado momento. Neste sentido os elementos próximos tendem a se combinar e os elementos distantes a não se combinar (SCHULTZ et al, 2014).

Baseado nestes princípios, os teóricos já mencionados formularam alguns elementos descritivos das propriedades da Gestalt, que seriam as suas leis básicas de formulação e compreensão, a saber: semelhança, proximidade, continuidade, pregnância, fechamento e unidade.

A lei da semelhança diz que os objetos ou entidades similares se agruparão em si. A lei da proximidade diz que os elementos próximos tendem a se agruparem constituindo uma unidade. A lei da continuidade diz que os elementos conectados são vistos de uma maneira mais suave. A lei da pregnância diz que os elementos vistos no contexto são vistos da forma mais simples possível. A lei do fechamento diz que os elementos são agrupados num objeto único, mesmo quando não há um. Por fim a lei da unidade ou figura fundo diz que mesmo um elemento abstrato pode ser entendido pela mente humana (KING & WERTHEIMER, 2009, p.155).

Para nosso uso no estudo sobre a performance vocal dentro das abordagens de aquisição e transição dos estilos e, tomando os conceitos do estruturalismo, temos a criação de uma abordagem que tenha razões e métodos estruturados na repetição de exercícios que chamamos de protocolo pedagógico. E como estrutura de trabalho e de linha pedagógica vamos usar os conceitos da Gestalt para a performance historicamente informada e filosoficamente embasada. Dessa forma, concebemos um som e também ajustes vocais que permitam ao cantor transitar com mais facilidade e fluência em todos os gêneros aqui pesquisados.

Tendo usado o estruturalismo para a concepção e organização do protocolo, vejamos agora como usamos as teorias da Gestalt para adequação do caminhar e linhas de trabalho pedagógicas:

- **Semelhança** – todas estratégias tratam do uso da voz;
- **Proximidade** – quanto mais entender as diferenças mais fácil a performance;
- **Continuidade** – quando agrupadas, as estratégias podem facilitar a compreensão e prática das diferenças;
- **Pregnância** – quanto mais simples parecer a estratégia, maior a assimilação do conteúdo estético expressivo por parte do público;
- **Fechamento** – quanto mais agrupadas e assimiladas as estratégias forem pelo performer, mais o público as entende como uma unidade;

- **Unidade ou figura/fundo** – mesmo um elemento abstrato, como um gesto vocal em Staccato na vogal [a], conduz o ouvinte a percebê-lo como uma risada⁵⁴.

É importante a essa altura, entender o processo de forma mais abrangente. Tomemos, pois, o primeiro item. Uma vez que todas as estratégias para transição dos estilos de ópera para canção de câmara e deste para o teatro musical tratam de música vocal, temos aqui o princípio da semelhança aplicado diretamente. Nossas estratégias, portanto, tratam da voz e sua transição entre estes estilos na performance. Expressividade e estilos no gesto vocal são considerados partes da linguagem comum utilizada no processo da performance e na transição entre cada estilo nesta pesquisa.

Na segunda lei, da proximidade, podemos dizer que entender as diferenças entre cada um dos estilos e como transitar entre eles, tende a tornar mais fácil esta transição e, portanto, esta performance. Rememoramos que a ópera, marco do *bel canto*, requer ajustes laríngeos adequados para o palco sem microfone, tendo como característica a presença do formante do cantor, que seria uma amplificação dos harmônicos pelo trato vocal provocando e produzindo a ressonância necessária para a projeção do canto. Na canção de câmara brasileira, pelo fato da prosódia cantada estar mais próxima da fala, seria este um aspecto expressivo estilístico importante, para que haja um reconhecimento, boa caracterização e aceitação do público como sendo uma música cantada no vernáculo nacional. E por fim, o teatro musical tem como uso do microfone e ajustes vocais laríngeos mais direcionados para uma estética e expressividade similares aos modelos norte-americanos. Neste gênero, segundo Sundberg *et al* (2010), encontramos nos ajustes laríngeos mais uso de musculatura tiroaritenóidea como característica do estilo, bem como um alto índice de fechamento glótico, portanto, mais impacto direto de pregas vocais. No que tange à questão expressividade e estilos: sons mais claros e posição de musculatura facial mais lateralizada com relação aos lábios, condizendo, assim, mais com as características deste estilo musical (HALL, 2014).

Portanto, toda essa compreensão das características intrínsecas de cada gênero levaria o performer a uma transição mais fluida e reconhecida pelo seu público como sendo de seu domínio e, portanto, uma boa aplicabilidade da lei da proximidade.

Com relação à terceira lei, a continuidade, se agrupamos e entendermos as diferenças entre cada uma destas modificações laríngeas e igualmente os aspectos estilísticos

⁵⁴ Conceitos baseados em King & Wertheimer 2009, p.155. Adaptação nossa para esta pesquisa)

expressivos, poderemos transitar de forma mais tranquila e fácil por estarmos conscientes dos passos a serem dados em cada um dos ajustes. O cantor precisa saber em cada um destes estilos quais as exigências que são requeridas para a execução dos estilos. Portanto, agrupar e visualizar todas as estratégias dará uma visão do todo e em que parte podemos e queremos transitar. Os elementos de cada gênero colocado lado a lado em suas características, sejam elas de ajustes vocais ou de expressividade, permitem ao cantor uma transição mais suave entre os gêneros, uma visão mais simples do aparato técnico vocal requerido para transição e, portanto, uma transição mais suave sem maiores distúrbios.

Com relação à pregnância, temos que quanto mais simples forem as estratégias, maior será a assimilação do conteúdo estilístico expressivo por parte do grupo. Se as diretrizes do eficaz (resulta), eficiente (permanece) e saudável nas estratégias vocais forem respeitadas, o cantor encontrará facilidade para transitar de um ajuste para o outro. Em sendo assim, não dará impressão ao público de sofrimento ou desconforto vocal. Tomemos, por exemplo o cantar em tessituras mais elevadas nas quais o cantor precisa respeitar, antes de mais nada, suas possibilidades naturais e ter um domínio de uso das musculaturas da laringe e facilidade para mudar ajustes de ressonância e posição do trato vocal.

Uma forma sugerida para estas pesquisas pessoais seria o cultivo de propriocepção de tremor vibratório de mucosa de nasofaringe, já mencionado por pesquisadores como Titze (2013) ou Perelló (1982) quando se referem à busca do chamado “lugar da voz” com o auxílio de sensações advindas do uso do fonema [n], em um livro que escreveu com a colaboração de Montserrat Caballé (1933) e Enrique Guitart (1909-1999), a primeira uma cantora lírica renomada e o segundo ator famoso por toda Espanha e América do Norte.

Com relação à lei do fechamento, quanto mais agrupadas e assimiladas forem as estratégias por parte do cantor, mais o público as entende como uma unidade, ou uma Gestalt. Se pensarmos que o cantor, no domínio de sua técnica e dos conceitos de expressividade, ao transitar de uma para outra abordagem e estilos, estas transições precisam ser feitas de forma imperceptível para o público. Estudar em minúcias e compreender o todo e as partes leva o cantor ou o performer a condições de manipular rapidamente os recursos expressivos e técnicos sem que passe para o público insegurança ou inadequação na hora da troca dos aparatos mecânicos que estão sendo utilizados, colocando, então, em segundo plano a interpretação e a expressividade.

E por último e não menos importante, a lei de unidade ou figura fundo como também é conhecida, dita que mesmo um elemento abstrato como, por exemplo, um gesto vocal em staccato ou trinado podem trazer ao público a compreensão de uma risada ou de um gorjeio

de um pássaro. Se tomarmos a canção de câmara brasileira muitos são os recursos expressivos nacionais como expressões regionais ou indígenas e mesmo o sotaque regional ou também chamado de prosódia. Podemos pensar também como uma expressão cantada como “ah” pode ser entendida como uma expressão de dor ou alegria tendo desta forma em suas características intrínsecas a lei de unidade ou figura fundo. No gênero do teatro musical podemos citar inúmeras possibilidades que chegam muitas vezes, até mesmo ao grito em notas mais agudas, que podem denotar dor, desespero ou raiva; todos que estariam sendo utilizados como recursos de expressividade e que chegam ao público traduzidos na linguagem de cada um por intermédio da lei de figura fundo.

Por meio do exposto, uma abordagem de ensino aprendizagem moldada nos conceitos da Gestalt parece ser mais apropriada que uma abordagem estruturalista associacionista. O estruturalismo parece ter dado conta da construção do mecanismo vocal do instrumento e seus ajustes iniciais, mas não basta para a construção do gesto vocal e suas mudanças nas trocas dos estilos, trocas estas necessárias ao cantor do século XXI. Uma visão cartesiana de uma técnica vocal não privilegia a música e sim a voz. Portanto, precisamos de outras ferramentas que possam levar o intérprete a aproximação do objeto/fim. O estruturalismo aqui deu conta da construção do protocolo, mas não se mostra completo para finalizar suas bases operacionais na execução dos exercícios. Mas, há que se pensar que não somente a música e sim a necessidade mercadológica exige mudanças de paradigmas nas abordagens e construções da performance. É preciso se ter organização, velocidade de resultados e consistência destes resultados das ações pedagógicas.

Com relação à execução dos vocalizes e condução das aulas (aplicação prática do protocolo), nosso método consiste na montagem de um programa de aquecimento e desenvolvimento, estabelecimento de cada gênero, aprendizagem e solidificação de conceitos teórico-práticos dos gêneros, lírico, câmara e *belting*. O programa consiste em 16 aulas, sendo dois encontros por semana, 8 aulas ministradas no primeiro mês para o estabelecimento dos gêneros e mais 8 aulas para transição dos gêneros no segundo mês. Para tanto, o aluno precisa partir de um conhecimento prévio da voz lírica, do cantar em *belting* e conhecer também a música de câmara brasileira. Durante o período das aulas, os alunos não poderão fazer aula com outros professores. Antes da aplicabilidade de cada aluno, os alunos farão um exame de laringe, para verificação de quaisquer lesões ou alterações estruturais de laringe que possam ser impeditivas da participação da pesquisa, e as vozes serão gravadas e analisadas por um programa de espectrografia para tomadas de dados acústicos no pré e pós, da aplicação do protocolo.

Com relação ao “N”⁵⁵ inicial de pesquisa, construção e aplicabilidade do protocolo, para o mestrado, foi realizada uma pesquisa piloto, com aluno do sexo feminino, 34 anos, de classificação vocal soprano. Os achados laringológicos e acústicos serão descritos do terceiro capítulo, com a supervisão dos co-orientadores da pesquisa Dr. Luciano Rodrigues Neves (otorrinolaringologista) e Dra. Marina Padovani (fonoaudióloga).

Durante a aplicação do protocolo, foi solicitado ao aluno cantar três peças musicais em cada um dos gêneros que foram entregues com antecedência para que o aluno pudesse aprender a cantar a canção com facilidade. O aluno, uma vez sabendo as músicas propostas, foi levado para fazer um exame de laringe (nasofibrolaringoscopia e telelaringoscopia) com o médico otorrinolaringologista, Dr. Luciano Neves, que verificou as condições iniciais do aluno e gravou o aluno cantando nos três gêneros propostos pela pesquisa. Ao mesmo tempo foi gravada a voz para ser analisada por um programa de análise acústica Vox metria. As análises foram realizadas pelo pesquisador em questão e supervisionadas pela coorientadora da pesquisa Dra. Marina Padovani. Em seguida, foi aplicado o protocolo e após o término da aplicação a aluna foi regravada tanto para o levantamento de dados de laringe e para dados acústicos. Os resultados serão descritos no capítulo três desta dissertação. Esta pesquisa pretende ser expandida no doutorado com um “N” maior para a validação do protocolo.

3.2 O PROTOCOLO E SUA EXECUÇÃO PASSO A PASSO 1: O ESTABELECIMENTO DOS GÊNEROS

Em países como os Estados Unidos e mesmo no continente europeu, onde os estudos científicos na área da pedagogia vocal estão mais desenvolvidos, as preocupações com a sistematização e organização do ensino de canto são mais numerosas. Partir, pois, do pressuposto de que precisamos de uma sistematização para render mais e melhor em nossos estudos parece ser um senso comum. Para o estabelecimento dos gêneros são necessárias duas aulas semanais de 30 minutos por 1 mês com a realização de 8 aulas em 4 semanas.

Escolhemos o tempo de 30 minutos e duas sessões por semana nos baseando em tempos assumidos nas sessões de fonoterapia e também para que fosse viável para o aluno ter dois encontros semanais. Temos observado também este parâmetro de 30 minutos utilizado em pesquisas como Elliot *et al* (1994). Desta forma, procuramos evitar possíveis cansaços vocais,

⁵⁵ Número de participantes na pesquisa.

dada a natureza subjetiva das aulas de canto, pela aprendizagem ou troca de ajustes vocais inerentes aos gêneros. Sobre a estética pensada para um cantor de transição, por todos os parâmetros outrora postos aqui nos capítulos antecedentes, pretendemos uma voz que possa transitar nos gêneros e que, portanto, não pode ir demasiadamente para o timbre escuro ou claro. Ou ainda que, ao ir para extremos de coloridos, possa voltar para um parâmetro vocal de transição que permita estar disponível para trocas de timbre. Uma estética mais flexível implicaria em posição de laringe e usos de registros não rígidos e fixados, e que, mais uma vez, esteja sob o domínio do cantor para manipular a serviço das questões expressivas/interpretativas da performance.

3.2.1 Aquecimento

3.2.1.1 Sobre o aquecimento

Dentro do processo de aquecimento nossa tarefa é colocar o cantor em condições adequadas para um trabalho vocal mais elaborado em que a musculatura responsável pelo canto esteja preparada para as várias demandas e ajustes diferenciados em todos os gêneros. Pelos parâmetros obtidos pelas pesquisas aqui referenciadas utilizaremos 10 minutos de aquecimento e 20 minutos de trabalho vocal para aquisição e transição dos gêneros. Entendemos que após esse tempo em aulas de canto seria instalado o trabalho de aprendizagem de repertório e desenvolvimento musical da literatura vocal de cada cantor e, portanto, a aula de canto se estenderia para 50 minutos ou uma hora. Em nossa pesquisa usaremos os valores de 10 minutos de aquecimento e 20 minutos para aquisição dos gêneros e ou transição entre eles.

Sobre o tempo de aquecimento, Miller (1990) diz que o aquecimento vocal tem sido comumente realizado entre 5 e 30 minutos, sendo que as estratégias usadas devem acontecer nos primeiros 10 minutos de exercícios em carga submáxima e não devem ultrapassar os 30 minutos por risco de cansaço vocal. A conclusão dos estudos deste e de outros pesquisadores, nos diz que o aquecimento vocal deve ser realizado entre 5 e 10 minutos e os exercícios sugeridos são: exercícios simples de escalas cinco notas ascendentes e descendentes, arpejos de oitavas ascendentes e descendentes e glissando. O aquecimento deve conter exercícios não cantados: aquecimento da musculatura do rosto, cabeça e pescoço, na musculatura de uso acessório, exercícios de respiração e alinhamento postural.

Tamara Motel *et al* (2003) explica que o aquecimento vocal altera processos centrais como atenção, memória e preparação mental para a performance artística, porém, alterações fisiológicas também ocorrem com o aquecimento vocal.

Estudos sobre o que acontece durante o aquecimento vocal observam que o aquecimento vocal melhora os padrões de viscosidade de prega vocal, baixando então limites de pressão subglótica mínima para o início de uma mobilidade de prega vocal e, portanto, início de fonação. Sujeitos estudados em pesquisas diversas costumam afirmar que após as sessões de aquecimento vocal eles observaram melhora no timbre, mais facilidade para cantar, particularmente na região aguda e de maneira geral a voz parecia estar mais obediente aos comandos de ajustes laríngeos variados. O aquecimento vocal pode trazer também melhor controle do sistema nervoso central ligado a fonação, melhorando as condições de vibração de prega vocal nas tarefas de coordenação e ajustes de pressão subglótica, tensão longitudinal de prega vocal, adução glótica e o jogo de interações musculares destas estruturas. (ELLIOT *et al* 1994, p.37-39).

O aquecimento vocal é visto por cantores treinados como obrigatório. Porém, encontramos cantores que defendem que é opcional ou mesmo prejudicial para as vozes destes cantores. Estão disponíveis no mercado diversas fórmulas de aquecimento vocal, de uma maneira geral todos baseados em experiências subjetivas dos cantores que tem se mostrado efetivas e favoráveis. Estes exercícios geralmente passam por alinhamento postural, exercícios de relaxamento, exercícios de respiração de produção vocal e colocação de notas em todos os registros, volumes e níveis de amplitude. Como conclusão dos estudos de Ofer Amir *et al* (2005), os achados encontrados mostram que além dos diversos exercícios que se costuma propor em sala de aula de canto, deve fazer parte da rotina, respiração, alinhamento postural e exercícios de relaxamento (Ofer Amir *et al*, 2005, p.252 e 257).

A escolha do valor de 10 minutos para aquecimentos em exercícios suaves vem dos estudos de fisioterapia. Sabe-se que em cerca de 10 minutos de exercícios em carga submáxima, o que no canto seria executar exercícios com suavidade nas dinâmicas de p-mp, a água começa a se mover do plasma para os espaços intercelulares e intersticiais. Segundo os achados de Sjogard *et al* (1985) foram encontrados 41% de conteúdo extracelular de água no músculo e 2% de conteúdo de água intracelular, o que sugere que o aquecimento vocal feito em parâmetros de submáximo esforço beneficia a irrigação dos músculos envolvidos no processo fonatório (Tamara Motel *et al*, 2003, p. 160-161).

Portanto, a escolha dos exercícios vocais de aquecimento não contemplaria exercícios executados em Loudness aumentada, em um número alto de decibéis e, portanto,

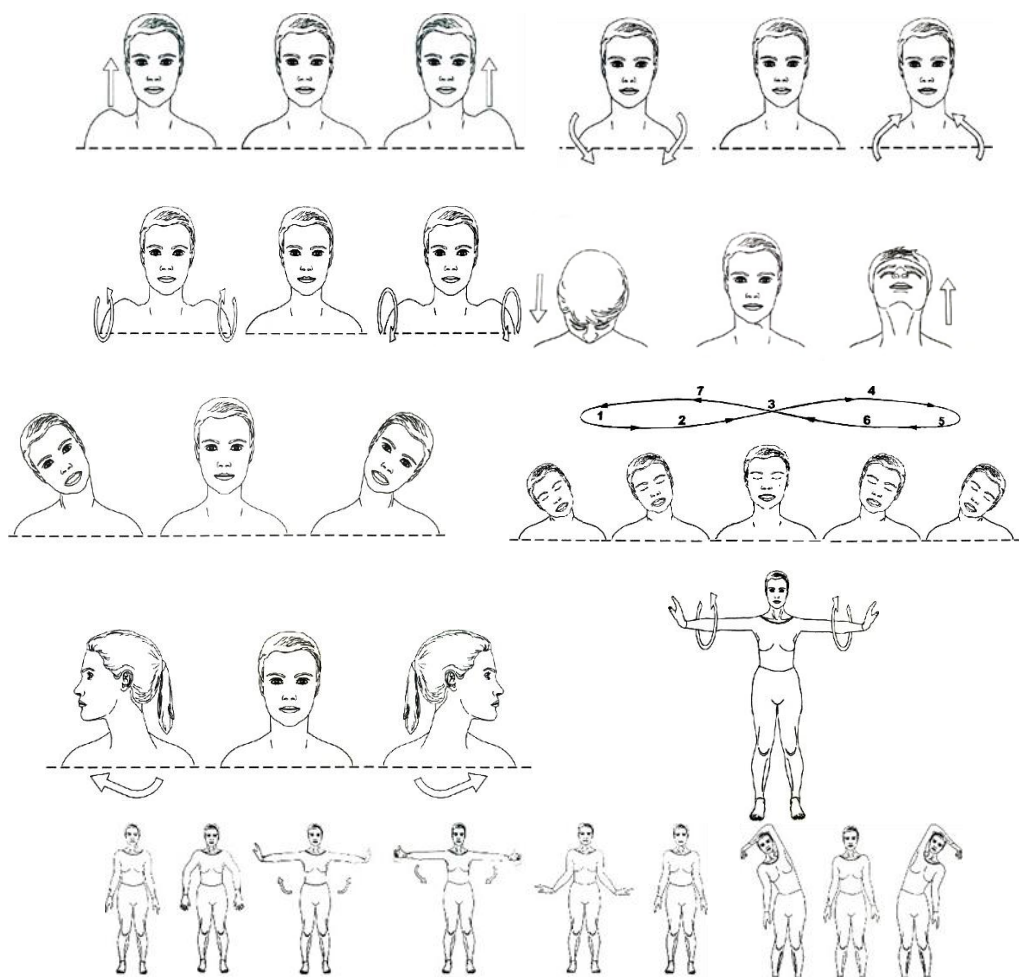
devem ser feitos com suavidade. Desta forma escolhemos para o nosso programa exercícios de trato vocal semi-ocluido como *bocca chiusa*, tubo flexível de fonação e vibração de lábios e língua.

3.2.1.2 Descrição dos exercícios

O aquecimento tem a duração de 10 minutos durante os quais são realizados exercícios de:

- ✓ **Alinhamento postural**, exercícios de rotação de cabeça e alongamento da musculatura cervical como demonstrado nas figuras. Cerca de 1-2 Minutos. Vejamos as imagens de exercícios posturais (Figura 13) sugeridos por Papparotti *et al* (2011)

Figura 13: alongamentos e aquecimentos corporais



Fonte: Papparotti *et al* (2011)

Os exercícios propostos por estas pesquisadoras se mostram bastante eficazes para preparar o cantor em seus primeiros passos com atividades não canoras visando melhor tônus musculares e ausência de tensões em musculatura extrínseca de pescoço e laringe. Todos estes exercícios precisam ser executados com a língua relaxadas para os exercícios de cabeça e pescoço e com os joelhos fletidos para os exercícios de tronco. Todos devem ser executados com inalação e exalação durante todo o tempo de execução e devem ser feitos em movimentos lentos e compassados.

- ✓ **Exercícios de Respiração:** inalação retenção e exalação controlada com aumento de tempos em cada fase. 4 tempos de inalação 5 tempos de retenção 8 tempos de exalação e assim sucessivamente em contagem crescente até o limite confortável para o cantor. Cerca de 4 minutos.

Sobre a respiração, segundo Gava *et al* (2010) quando se tem uma boa condição de respiração e apoio no canto, se tem mais potência vocal, melhora de projeção e qualidade da voz. O conhecimento sobre funcionamento do sistema respiratório e o domínio técnico sobre ele são elementos relevantes para a manutenção do bem-estar vocal. Vejamos um pouco das palavras de Gava et al:

De tradicional e reconhecida importância, é comum que indivíduos que cantam ou ensinam técnica vocal, atribuam ao apoio respiratório algum tipo de benefício a voz. Do ponto de vista da percepção, a voz apoiada está diretamente relacionada a um bom controle da emissão vocal. Até mesmo aqueles que atuam com cantores em faixa etária inferior, ou seja, infanto-juvenil, ressaltam que o apoio respiratório, a articulação pneumofonoarticulatória, bem como afinação, são parâmetros fundamentais nos processos de avaliação fonoaudiológica. (Gava Junior *et al* 2010, p.552)

Esses pesquisadores explicam que qualidade vocal e comportamento respiratório e muscular estão intimamente relacionados e a arte do canto exige um controle de respiração que, em última instância, é o resultado de um sinergismo de todo o aparelho vocal. (Gava Junior *et al* 2010, p.552).

Exercícios de respiração propostos pelo pesquisador:

- a) Inspira em 4;
 - i. Retém em 6;
 - ii. Expira em 8, e assim sucessivamente aumentando de dois em dois na medida do possível para cada aluno.
- b) inspira e solta em [f] bem devagar;
- c) inspira e solta em [v] bem devagar;
- d) inspira e solta em [s] bem devagar.

- ✓ **Vibração de lábios e língua** em escalas de quintas e oitavas por toda a extensão do cantor vindo do mais grave ao mais agudo, movimentos ascendentes em cerca de 1 a 2 minutos. Sobre os exercícios de vibração de lábios e língua, temos na literatura estudos que nos permitem verificar os resultados desta técnica atualmente bastante utilizada, vejamos nas palavras de Azevedo et al:

Os exercícios vocais são empregados na terapia fonoaudiológica com o objetivo de melhorar a qualidade vocal do indivíduo. Tais exercícios agem sobre a musculatura intrínseca e extrínseca da laringe visando a redução da tensão, o equilíbrio da qualidade vocal, a melhora da tonicidade muscular das pregas vocais e do movimento ondulatório da mucosa, determinando o equilíbrio das forças mio elásticas e aerodinâmicas da laringe. Usualmente, a quantidade e frequência de realização de determinado exercício prescrito na fonoterapia é uma opção baseada em regras empíricas. Há diversas opções de tratamento, mas dados limitados sobre a eficácia do mesmo. Em várias aplicações da fisiologia do exercício, seja na área de esportes ou de reabilitação, a prescrição de exercícios físicos visando otimizar a performance física perpassa a tríade frequência-intensidade-duração das sessões. A duração do estímulo de sobrecarga em uma determinada tarefa física se relaciona à tolerância ao esforço e à resistência à fadiga do grupo muscular recrutado. Diferentes tipos de metabolismo podem predominar durante o trabalho muscular para a transferência de energia, que incluem o metabolismo anaeróbico alático (sistema imediato de fornecimento de energia), anaeróbico láctico (glicólise anaeróbica) ou aeróbico (fosforilação oxidativa) (Azevedo et al, 2010, p.343)

Segue abaixo os vocalizes para melhor visualização (Figura 14):

Figura 14: vocalizes para aquecimento

The image shows two rows of musical notation for vocal warm-ups. The first row consists of three measures. Each measure contains a sequence of eighth notes: the first is C major (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4), the second is D minor (D4-C4-B3-A3-G3-F3), and the third is E minor (E4-D4-C4-B3-A3-G3). Each measure is followed by a quarter rest. Below each measure are two horizontal lines labeled 'Br' and 'Tr'. The second row also consists of three measures. Each measure contains a sequence of eighth notes with a triplet of eighth notes at the beginning: the first is C major (C4-D4-E4-F4-G4-A4-B4), the second is D minor (D4-C4-B3-A3-G3-F3), and the third is E minor (E4-D4-C4-B3-A3-G3). Each measure is followed by a quarter rest. Below each measure are two horizontal lines labeled 'Br' and 'Tr'.

Fonte: *Tratado Del Arte Del Canto* – Manuel Garcia (1847)

- ✓ **Uso de exercícios de trato vocal semi-ocluido** para promover melhor vibração de mucosa de prega vocal e melhor relação de fonte e filtro, facilitando as aquisições de ressonâncias mais amplas 3 minutos. Sobre os exercícios do trato vocal semi-ocluido Cielo *et al* (2012) observam que:

Muitos autores têm descrito os efeitos de exercícios usados na reabilitação das disfonias, tais como as técnicas de vibração de lábios e de língua, sons fricativos, /b/ prolongado, *humming*, firmeza glótica, constrição labial e fonação em tubos. Essas técnicas têm em comum o fato de serem realizadas com algum tipo de oclusão no trato vocal, portanto classificados como Exercícios de Trato Vocal Semi-ocluido (ETVSO).

Em geral, os ETVSO trazem diversos benefícios aos pacientes da clínica de voz, pois facilitam a interação fonte e filtro, reduzindo os riscos de trauma durante a vibração das pregas vocais, uma vez que as energias retroflexas geradas por tais exercícios propiciam o afastamento das pregas vocais durante a vibração. Os ETVSO têm sido utilizados em casos de distúrbios vocais e aquecimento vocal e até mesmo para fins de aperfeiçoamento vocal em sujeitos sem distúrbio vocal. (Cielo *et al* 2012, p.1-2)

Exercícios para serem feitos com o trato vocal semi-ocluido (Figura 15):

Figura 15: vocalizes de aquecimento, para serem utilizados com TVSO



Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

Em nosso aquecimento usamos também o “lax Vox”, exercícios com o copo de isopor e exercícios com canudos em escalas de quintas e arpejo de oitavas e escalas descendentes em graus conjuntos como pode se verificar na notação musical supracitada. Estas escolhas de arpejos e escalas se mostraram facilitadoras do processo de aquecimento para o aluno. A distância mais aproximada das notas nas escalas ajudou com o conceito de ligado, os arpejos ajudaram a deixar a voz mais leve e as notas descendentes facilitam a conexão entre os registros dentre outros muitos aspectos técnicos que podem ser adquiridos com estes exercícios.

3.2.2 Corpo da aula no total de 20 minutos

É importante enfatizar que a partir deste momento, não se trata mais de aquecimento vocal e sim de um trabalho de aprimoramento técnico que passa por criação de sensações proprioceptivas do cantor, discussão dos conceitos teóricos dos gêneros envolvidos, trabalho de familiarização da literatura vocal de cada gênero e processo de experimentação das canções para cada cantor e seus possíveis ajustes e reajustes pedagógico-metodológico. Como início desse processo escolhemos a aquisição de ressonâncias altas por intermédio de sons nasais por trazerem melhora de propriocepção de por ter conhecidos valores terapêuticos de aliviar as pressões indevidas de laringe que podem ocorrer em todos gêneros, principalmente em momentos de grande volume de voz e questões expressivas mais dramáticas.

3.2.2.1 Trabalho de aquisição de propriocepção de ressonâncias, tremor vibratório de mucos com a utilização da *bocca chiusa* em modelos: [m], [n], [ŋ], ou mesmo combinações de [ŋ] com vogais

Sobre este tremor vibratório pesquisadores como Titze se pronunciaram sobre sua utilidade para o canto.

A sensação que um vocalista tem sobre a vogal está localizada é possivelmente relacionada à localização de pressão máxima das ondas estacionárias no trato vocal. Há vários locais onde a sensação vibratória poderia ser maximizada. Para a vogal [i], por exemplo, as pressões são mais altas na região palatal. Para [u], as pressões se concentram na região velar e para [a], as pressões são altas na faringe. É concebível que alguns vocalistas se baseiem nessas sensações de pressão para modificar suas vogais conforme necessário. Outras sensações como cantar na “máscara”, “ressoar nos maxilares” ou “colocar o som no palato duro atrás dos incisivos superiores” também podem estar relacionadas com o fato de se obter máxima pressão acústica em localizações específicas do trato vocal. Os aparelhos tais como espectrógrafo de som continuarão a ser úteis para correlacionar sensações vibratórias a fenômenos acústicos mensuráveis (TITZE 2013, p.216).

Sobres os fonemas nasais, encontramos pesquisadores na área de fonoaudiologia que têm contribuído com dados estatisticamente significantes da importância de sons nasais na recuperação de lesões benignas como nódulos ou pólipos vocais (Verdolini *et al* 1998), (Yiu *et al* 2008) e (Chen *et al* 2013).

A terapia de voz ressonante⁵⁶ apregoa ajudar os aprendizes desta técnica a conseguir uma otimização da produção vocal e produzindo uma voz clara com um mínimo de esforço. Uma estratégia para se conseguir esta voz ressonante seria encontrar no rosto um local onde estas sensações sinestésicas possam ser mais fortes e possam, portanto, favorecer a produção da voz ressonante. Em um estudo com 12 participantes saudáveis que tiveram 4

⁵⁶ Descrição da terapia de voz ressoante:

1/ o participante sente confortavelmente durante o processo da terapia

2/ o participante é convidado a produzir um som do tipo “Uh-um” ou [m] suavemente como se compreendesse uma narrativa que acabou de ser dada. O condutor da terapia dá o exemplo.

3/o participante, da terapia cantará escalas ascendentes e descendentes em [m] para poder encontrar um tom que seja mais confortável e resulte no máximo de vibração. O participante é encorajado a relaxar os músculos da cervical enquanto produz os sons. A nota selecionada será usada a posteriori para treinos. O terapeuta dará o exemplo.

4/ o participante sentirá os efeitos de vibração facial colocando os dedos no osso nasal durante a produção do som. O participante será convidado a observar se existe um tremor vibratório nos lábios igualmente devido a retorno de sensações sinestésicas.

5/o terapeuta fará comentários sobre a produção vocal do participante baseados nos princípios de ataque vocal delicado, ressonância, volume e altura da nota.

6/o participante fará uma *bocca chiusa* em um tom confortável, e depois em seguida fará uma vogal, M-A. Uma transição suave entre m e a vogal será pedida. O participante será lembrado que a voz deverá ser produzida de maneira relaxada. O terapeuta dará exemplos de voz relaxada.

7/o terapeuta comentará sobre a qualidade vocal produzida com o [ma]. 8/repete-se os passos 6 e 7 para os sons [m] ...[i] e [m]...[u]

encontros de técnica de voz ressonante, de 30 minutos cada, foram tomadas medidas de vibração do osso nasal em situação de emissão de voz ressoante. Um acelerador *Piezolectric* foi colocado no osso nasal durante a produção dos sons [a], [i], [u] e [m]. Foram encontrados uma maior vibração do osso nasal nas vogais [i], [u] e no fonema [m], que na vogal [a]. A conclusão desta pesquisa é que sons que são produzidos em trato vocal semi-ocluido como [i], [u], e [m] produzem mais vibração do osso nasal na técnica de voz ressonante (CHEN et al, 2013, p. 596 e 601).

Ogata (1997) discorre sobre a importância de se tirar sobrecarga da laringe utilizando sons nasais, mais especificamente falando do som do [m], o que nos leva a concluir que além de esteticamente favorável as nossas pesquisas, estes sons são também mais um indicativo de menor tensão de laringe e ressonâncias de foco mais alto. Segundo a autora:

Além de suavizar a emissão, os sons nasais propiciam uma excelente retroalimentação, por estarem relacionadas com a oclusão articulatória na cavidade oral que provoca um fluxo de energia para a cavidade nasal e um refluxo para a laringe. A impedância refletida quebra a tensão laríngea e suaviza o som. E, também, por possibilitar a sustentação desse som por alguns instantes, antes de soltar a oclusão oral, o que também [m] reforça as sensações proprioceptivas de vibração (Behlau & Pontes, 1995). Boone (1994) refere que a meta, ao usar essa abordagem, é transferir o foco do paciente da laringe para o trato vocal superior. A abordagem não é usada para aumentar a ressonância nasal. É usada apenas nas etapas iniciais a fim de desenvolver foco na área do nariz e da face (OGATA, 1997, p.9).

Para Miller (1996) já há muito tempo os cantores têm se utilizado de uma consoante para melhorar seu timbre. Mesmo consoantes que solicitam do cantor alterações de lábio, língua ou palato podem auxiliar as vogais em suas características timbrísticas finais. Muitas são as consoantes que podem auxiliar os ataques vocais ou melhorar questões de ressonância. Dentre elas podemos citar o [s], [f], [g], [h] que seriam os fricativos e velares. Quanto às consoantes nasais, Miller diz que resultam em uma quantidade de fechamento velofaríngeo, portanto, se diferenciando entre elas e propiciando ao cantor diferentes tipos de características de ressonância vindo de influência nasal (MILLER, 1996, p.79-80).

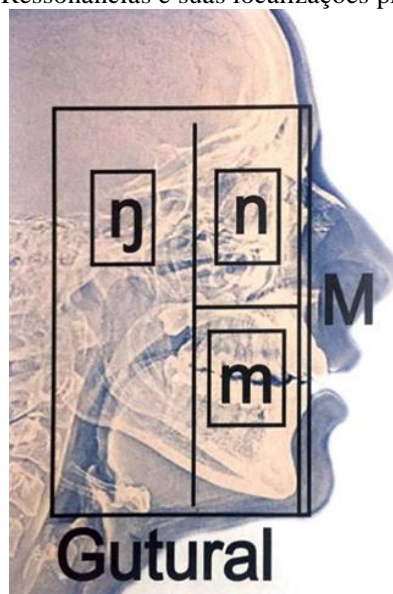
Segundo Dra. Silvia Pinho e Dr. Gustavo Korn (2014), em um experimento realizado na própria autora, estes pesquisadores mostram diferentes configurações de trato vocal nas diferentes formas de *bocca chiusa* utilizados na prática do canto. Segundos os autores, existe uma associação do uso das consoantes nasais com o processo de cobertura no canto. A cobertura para canto lírico ou canto clássico seria o processo de subir para regiões mais agudas com sons mais escuros ou arredondados onde não se cantaria vogais muito claras. Por estes

autores, as consoantes nasais [M], [m], [n] e [ŋ], poderiam auxiliar essa cobertura não havendo dependência exclusiva de elevação de porte velar. Haveria uma dilatação da faringe oral não necessitando haver muitas tensões dos elevadores de véu obtendo sons mais cobertos com o uso dos nasais.

Para cada nível de cobertura uma consoante seria mais adequada. Partindo do [m] até chegar no [ŋ] haveria um nível crescente de cobertura em que o [m] tem menos e o [ŋ] tem mais. Aparentemente essa relação estaria ligada ao fato que os adutores AA estariam ligados ao palatofaríngeo, esse ao estilo faríngeo e suas inter-relações explicariam os resultados encontrados nessa pesquisa. Ainda segundo os autores foi encontrado um nível de fechamento glótico maior em vogais menos cobertas utilizando-se [m] e gradativamente menos tempo de fechamento glótico para o fonema [ŋ]. Eles explicam que:

Para tentar compreender esta questão, ressaltamos o fato de que as fibras dos músculos adutores AA direcionam-se ao músculo palatofaríngeo, provavelmente influenciando a altura velar. Por sua vez, o músculo palatofaríngeo relaciona-se com o músculo estilo faríngeo. Este último emerge do processo estiloide do osso temporal, penetrando na faringe lateralmente entre os constritores superior e médio. Algumas de suas fibras se entrelaçam com os constritores superior e médio; outras se mesclam com as fibras do músculo palato faríngeo; e outras poucas podem seguir para a margem posterior do corno superior da cartilagem tireóidea. A contração do músculo estilo faríngeo resulta na elevação e na dilatação da faringe durante a deglutição. Esse musculo é inervado pelo IX par craniano (glossofaríngeo). Como já mencionado anteriormente, acreditamos que esse músculo influencie os níveis de cobertura vocal (PINHO et al, 2014, p-34-45).

Figura 16: Ressonâncias e suas localizações proprioceptivas



Fonte: Músculos Intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.
Silvia Pinho & Gustavo Polacow Korn & Paulo Pontes.

3.2.2.2 *Uso do fonema bilabial [m]:*

Quando utilizado como meio se obter propriocepção de ressonância, este fonema traz consigo um grande uso de cavidade bucal como ressonância também. A língua permanece em uma posição neutra. E tensões de língua e palato mole no véu costumam ser eliminados com esse exercício. Porque os lábios estão cerrados, boca, faringe e entrada nasal estão conectados entre si com a área do sinus e sensações distintas podem ser obtidas advindas desta configuração de boca e faringe oral-nasal. De acordo com as recomendações de Miller (1996), quando os lábios forem separados, ao se produzir a vogal não deve haver nasalidade indevida, mas devem permanecer as sensações de tremor vibratório produzidos quando os lábios estavam fechados, nas áreas nasais (ressonância em simpatia experienciados pelos cantores e transmitidos por via óssea e cartilagem). Deve ser evitado o afastamento da língua de estar encostada atrás dos incisivos inferiores e também deve ser evitado o empurrar da língua na direção da laringe, com o risco de se perder todos os benefícios pretendidos com o exercício, bem como ter tensões de base de língua (MILLER, 1996, p.80-84).

Sobre as tensões de base de língua corroborando os dados de Miller, encontramos algumas informações mais detalhadas sobre as alterações de postura de língua e suas repercussões na ressonância da voz nos estudos de Tavares *et al* (2008). Vejamos o que diz estes pesquisadores:

A posição da língua na cavidade oral influência na ressonância da voz. O corpo da língua em posição anterior e elevada produz uma voz infantilizada, já a língua numa posição hiperfuncional, isto é, posteriorizada, produz uma ressonância posterior. As cavidades de ressonância começam dentro da própria laringe, estendem-se para a faringe, a cavidade oral e a cavidade nasal. Estas estruturas, além de serem partes intrínsecas do mecanismo da respiração, também são essenciais para articulação dos sons e para ressonância. Ao nível ressonantal, o não aproveitamento das caixas de ressonância como também o direcionamento do fluxo aéreo para uma caixa de ressonância específica são fatores que estorvam a estética vocal. Faringe, língua, palato, cavidade oral, nariz e outras estruturas compõem o trato vocal supra glótico. Estas estruturas juntas agem como cavidades de ressonância e são em grande parte responsáveis pela qualidade vocal. O trato vocal infra glótico funciona como fonte de força para a vocalização, podendo-se observar que alterações na função muscular ou estrutura resultam em esforço compensatório na musculatura da laringe, podendo resultar fadiga vocal, formação de nódulos e dor (TAVARES *et al*, 2008, p.408).

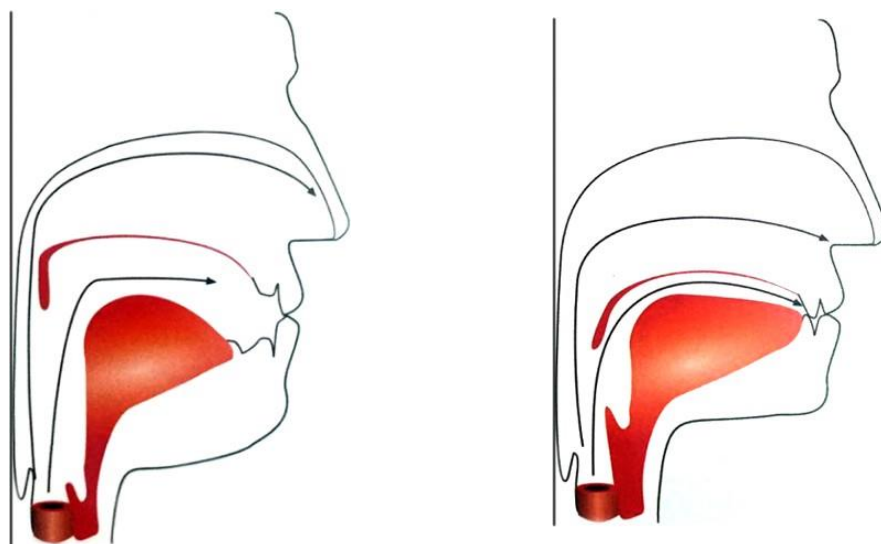
Ainda sobre tensões de base de língua, um estudo que teve por base a revisão bibliográfica sobre síndrome de tensão músculo esquelética, Cielo *et al* (2014) nos mostra os resultados do aumento de tensão dos músculos extrínsecos de laringe, nos quais se pode

observar uma elevação laríngea no pescoço, com uma participação constante da musculatura extrínseca na fonação, o que não deveria ser nem esperado e nem desejado.

Outro sinal comumente encontrado na STME é a língua em posição rebaixada e hipertensa, apoiada firmemente contra os arcos dentais, com o rebordo lingual marcado e sulcado pelos dentes. A língua se liga a laringe por meio do osso hioide e movimenta-se constantemente durante a fala. Dessa maneira, sua posição hiperfuncional posteriorizada ocasiona ressonância horizontal posterior. Os sintomas vocais de STME tendem a amenizar em períodos de maior repouso e menor estresse (CIELO et al, 2014, p.1640/1644).

Portanto, na construção desse protocolo, a observação de formato de língua do cantor bem como possíveis posições de tensão foram alvo de muita vigília e exercícios específicos como cantar com a língua para fora da boca, de forma tranquila e sem esforço foi uma das estratégias encontradas para resolver este sinal indesejado. Na opinião de Pinho *et al* (2014) podemos encontrar dois tipos possíveis de emissão de *bocca chiusa* em [m], sendo a primeira esse fonema que mencionamos e a outra com o [M] que seria o [m] com lábios arredondadas e a laringe baixa. O uso dos dois fonemas é uma estratégia destes pesquisadores de obter brilho e corpo de voz em um mesmo exercício. Vejamos as imagens dos dois “M” e suas localizações proprioceptivas dentro do trato vocal (Figura 17):

Figura 17: Localização de propriocepção de ressonância (Onde o primeiro seria o [M] e o segundo seria o [m]).



Fonte: Músculos Intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.
Silvia Pinho & Gustavo Polacow Korn & Paulo Pontes.

Abaixo, uma sequência sugerida de exercícios⁵⁷ para serem feitos com ambos os fonemas [M] e [m]:

Figura 18: vocalizes para aquisição de ressonâncias altas por meio de sensações nasais

Mm _____ Mm _____ Mm _____
 Nn _____ Nn _____ Nn _____
 Nha - nha - nha Nha - nha - nha Nha - nha - nha
 Nhe - nhe - nhe Nhe - nhe - nhe Nhe - nhe - nhe
 Nho - nho - nho Nho - nho - nho Nho - nho - nho

Mm _____ Mm _____ Mm _____
 Nn _____ Nn _____ Nn _____
 Nha - nha - nha Nha - nha - nha Nha - nha - nha
 Nhc - nhc - nhc Nhc - nhc - nhc Nhc - nhc - nhc
 Nho - nho - nho Nho - nho - nho Nho - nho - nho

Mm _____ Mm _____ Mn _____
 Nn _____ Nn _____ Nn _____
 Nha - nha - nha Nha - nha - nha Nha - nha - nha
 Nhe - nhe - nhe Nhe - nhe - nhe Nhe - nhe - nhe
 Nho - nho - nho Nho - nho - nho Nho - nho - nho

Mm - a mm - ê mm - i Mm - a mm - e mm - i Mm - a mm - ê mm - i
 Nn - a nn - ê nn - i Nn - a nn - ê nn - i Nn - a nn - ê nn - i

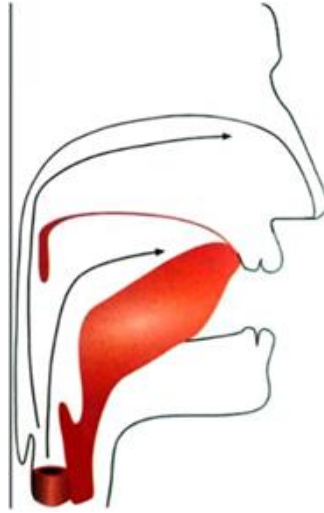
Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

3.2.2.3 Uso do fonema língua-alveolar [n]

Pela descrição de Miller (1996), enquanto as sensações proprioceptivas do [m] são mais sentidas ao longo de toda a cavidade oral, no [n] as sensações serão sentidas mais nas regiões de máscara. A diversificação das consoantes foi explicada pelo pedagogo como uma alternativa para alunos que não consigam obter as ressonâncias pretendidas com o fonema [m] (Miller, 1996, p.84). Vejamos a figura 19 de sensações proprioceptivas de acordo Pinho *et al* (2014):

⁵⁷ Os exercícios propostos para [n], já tem o encaixe de letra quando forem realizados com [nh] e [n].

Figura 19: localização de propriocepção de ressonância de [n]



Fonte: Músculos Intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.
Silvia Pinho & Gustavo Polacow Korn & Paulo Pontes.

Para os vocalizes com [n] recomendamos os mesmos feitos com [m] e [M].

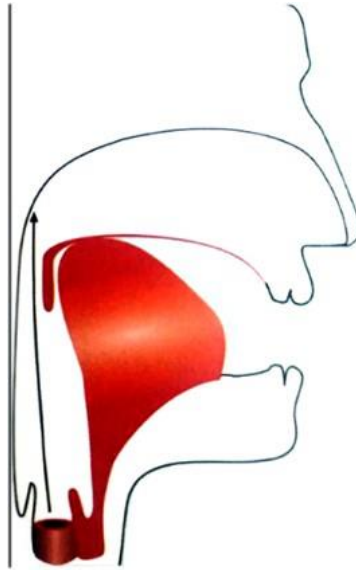
3.2.2.4 *Uso do fonema [ŋ]:*

Vejamos agora as particularidades com relação as ressonâncias e posições do trato vocal no fonema inglês “ng” ou [ŋ] no IPA. Aqui alguns foneticistas entendem que a cavidade oral não tem contribuição para a ressonância em função da junção de palato mole com a parte posterior da língua.

O uso deste fonema tem sido referenciado desde 1910 e antes até, na pessoa do professor Thomas Fillebrown (1836-1908) quando pedia aos alunos para cantar uma sequência de exercícios com “Hung-ee”, pois não foi invenção deste autor, contudo, ele popularizou estes exercícios, nos quais a maioria dos cantores sentem a voz bem alta em termos de propriocepção de tremor vibratório e estas, segundo Miller, estão associadas ao formante do cantor (Miller, 1996, p.85).

A figura 20 apresenta a posição do trato vocal e condução de sensações proprioceptivas de tremor vibratório do fonema [ŋ] e, na sequência, exercícios que utilizam o fonema:

Figura 20: vocalizes para aquisição de sensações proprioceptivas de η



Fonte: Músculos Intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.
Silvia Pinho & Gustavo Polacow Korn & Paulo Pontes.

Figura 21: vocalizes para aquisição de sensações proprioceptivas de η

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

3.2.2.5 Uso do fonema [ɲ]:

E por último veremos as contribuições que o fonema [ɲ] podem trazer para o cantor. Segundo Miller (1996) em fonemas como [m] ou [n], haveria uma participação da cavidade oral como contribuição para a ressonância. Neste fonema [ɲ], parece não haver contribuição da cavidade oral e, portanto, as sensações de ressonância de tremor vibratório de mucosa estariam todas localizadas em volta do nariz, atrás dos olhos, acima do lábio superior, mudando de pessoa para pessoa. Podemos verificar abaixo na figura 22 a posições de articulação os pontos do fonema em questão:

Figura 22: Quadro de localização de pontos articulatórios do NH (ɲ) e suas sensações proprioceptivas de tremor vibratório

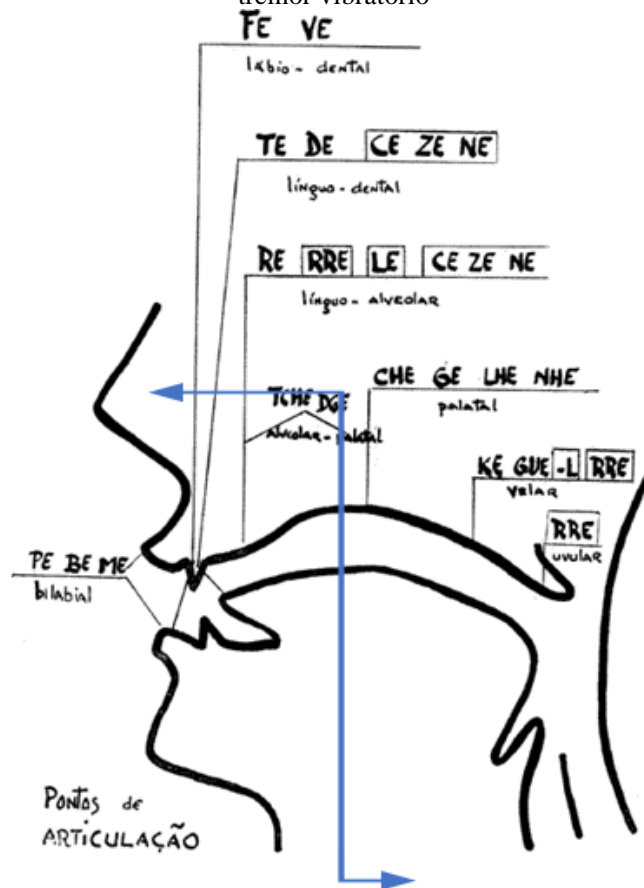


Figura 23: vocalizes para aquisição de sensações proprioceptivas de ressonância alta por intermédio de fonemas nasais

| | | |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| Mm _____ | Mm _____ | Mn _____ |
| Nn _____ | Nn _____ | Nn _____ |
| Nha - nha - nha | Nha - nha - nha | Nha - nha - nha |
| Nhe - nhe - nhe | Nhe - nhe - nhe | Nhe - nhe - nhe |
| Nho - nho - nho | Nho - nho - nho | Nho - nho - nho |

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

Uma consideração se faz necessária sobre o uso de fonemas nasais para a melhora ou aquisição de ressonâncias. Dependendo das influências, das características de fala e diferenças de regiões no país, podemos encontrar tensões na produção destes fonemas e, portanto, precisaremos ficar atentos para que ajustes funcionais de trato vocal não sejam inadequados ou acusticamente caricatos, no caso de excessos de nasalidade ou constrição anteroposterior de trato vocal para produção do fonema nasal.

3.2.3 Aquisição das sonoridades próprias de cada gênero

Colocando em prática os princípios propostos pela teoria da Gestalt abordados anteriormente, o professor deve conduzir estas aprendizagens tendo em mente que o aluno precisa saber que tudo se trata de estudos de voz, mesmo que em gêneros diferentes. O aluno precisa entender em detalhes todas as diferenças dos estilos e se ele conseguir organizar e agrupar as estratégias pedagógicas, vai poder transitar de forma mais tranquila e que quanto mais souber sobre cada gênero mais fácil será, o que possibilita uma aparência de domínio da arte. Para que o cantor, após a aquisição das propriocepções de ressonância, consiga as sonoridades pretendidas pelos gêneros, vamos descrever a sugestão de vocalizes que possam auxiliar esta aquisição.

3.2.3.1 Lírico

Segundo todo o aporte teórico exposto no primeiro capítulo desta dissertação, neste gênero encontramos mais elevação de véu palatino, laringe mais baixa, desvios maiores da vogal pura nos tons mais agudos e trato vocal em orofaringe em posição de megafone invertido (Titze, 2013). Encontramos apoio teórico dos conceitos deste gênero nos trabalhos de Miller (1996) Leborgner (2014) Elliot (2006) e McKinney (2006) Costa (2001) Ware (1998).

Os vocalizes para obtenção de mais elevação tanto passam pela própria conscientização do aluno sobre elevar o véu palatino, quanto passam por uma indução de elevação e sensações de posteriorização da coluna de ar (estratégia imagética) através de exercícios que passem da vogal clara para a vogal mais escura, respectivamente do grave ao agudo, bem como induções de sensação de bocejo e exercícios para aumentar a pressão oral interna, exercícios de trato vocal semi-ocluido e exercícios com a palma da mão ocluindo o som. Escalas e arpejos podem servir bem a este propósito.

Figura 24 apresenta uma sugestão de exercícios para facilitar a aquisição do gênero:

Figura 24: vocalizes para aquisição de sons cobertos

Na - ó - ô - ô Na - ó - ô - ô
 Nó - ô - u - u Nó - ô - u - u

a - ó - a - ó - a - ó - ô - a a - ó - a - ó - a - ó - ô - a

Nó - ô - nó Nó - ô - nó

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

Observe-se que as mudanças de vogais abertas para vogais mais fechadas na região aguda deve promover mais elevação de véu palatino e mais abaixamento de laringe condizente com o gênero. Observe-se também que o uso de um fonema nasal no início do vocalize deve favorecer melhor coordenação de registros e ressonâncias mais altas, principalmente se o início de cada vocaliza for executado em uma dinâmica mais suave como “*mp* ou *p*”.

3.2.3.2 Canção de Câmara:

A prática da música de câmara inclui a boa articulação e coordenação pneumofonoarticulatória funcional com a manutenção do som erudito ainda presente, porém, com muita clareza de texto ainda priorizando o alongamento do trato vocal: exercícios de [vi vi vi], [vo!I vo!I vo!I] (fluxo) [me!I me!I me!I] e [brim, brim, brim] (vibração nasal, [r] vibrante) [#o!v #o!v #o!v] (excursão ampla de véu e laringe) em arpejo de quinta; uso de escalas de nonas e utilização de canções para aplicação dos conceitos. Os benefícios didáticos dos fonemas nasais já foram colocados anteriormente, portanto comentaremos aqui os detalhes do fricativo [v] e do lingo-velar [#].

Figura 25: vocalizes para aquisição de boa articulação

Vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi Vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi - vi (fluxo)
 Vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói Vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói - vói (fluxo)
 Mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei Mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei - mei (vibração nasal)
 Gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou Gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou - gou (elevação velar)

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

De acordo com Miller (1996), os benefícios desses fonemas seriam no auxílio de aquisição de ressonâncias e facilitação na emissão para os cantores. Segundo este pesquisador o [v] tem a influência de auxiliar a saída de ar mantendo boa coaptação glótica e fluxo de ar contínuo e promove um certo fechamento velar ajudando nas ressonâncias orais. Quanto ao fonema [#], este por ser velar, auxilia nos processos de ampliação dos espaços faríngeos, melhorando a pressão intraoral. Os benefícios na clínica fonoaudiológica e na sala de aula dos fonemas para melhorar emissão vocal tem sido conhecido já algum tempo (Behlau, 2010, p.417-418).

A coordenação pneumofonoarticulatória tem sido uma das preocupações de quem trabalha com voz profissional, e os profissionais tem procurado objetivar os exercícios para que sejam benéficos e objetivos conduzindo a resultados mais rápidos na clínica vocal e na sala de aula igualmente. Vejamos nas palavras de Behlau et al:

O controle pneumofonoarticulatória é um recurso de utilização da respiração diretamente na construção da comunicação oral. Os exercícios contribuem para a coordenação entre os subsistemas respiratório, fonatório, ressonantal e articulatório, favorecendo a qualidade vocal, fluência e inteligibilidade da fala. Embora o processo possa ser inicialmente consciente, o objetivo é automatizá-lo (Behlau *et al* 2013, p.493).

Como o gênero câmara exige uma melhor compreensão do texto, treinar o aluno em questões articulatórias e de resoluções de problemas com o texto em regiões agudas foi alvo de procura e pesquisa deste pesquisador quando pensamos os exercícios para esta parte do protocolo.

Colocamos apenas alguns exemplos de exercícios, mas outras combinações podem ser utilizadas a critério dos professores e adequadas ao aluno em suas melhores respostas de execução e competência funcional de todo o trado vocal.

3.2.3.3 *Belting*:

A sonoridade do *belting* exige do cantor: excursão lateral em sorriso para modelo com mais sons brilhantes obtidos pelos filtros; uso do TA (tiroaritenóideo) em maior proporção, principalmente nas mulheres com exercícios de muita vibração nasal; treinamento com uso de palavras e fonemas nasais como ring, bring, ming, checagem de aeração nasal adequada; uso de espelho para molde de posição de lábios e manutenção de sorriso adequados ao gênero; realização de exercícios em terças, quintas e oitavas além de escalas de nonas; glissando em voz de peito do grave para o agudo e aplicação das técnicas em canções; exercícios com voz de peito em glissando, com a sílabas [bɛ] ou [blɛ] e com nasais.

Figura 26: vocalizes para aquisição e transição de registro grave e médio

Ming ming mim mim mim mim ming Ming ming mim mim mim mim ming (nasalidade)

E É (voz de peito)

Blé - blé - blé - blé - é Blé - blé - blé - blé - blé
Bla - bla - bla - bla - bla Bla - bla - bla - bla - bla

E A Mem Mam É A Mem Mam

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

A escolha da ordem de execução poderá ser diferente a cada nova aula, a depender da condição vocal e respostas de ajustes de trato vocal do aluno.

3.3 O PROTOCOLO E SUA EXECUÇÃO PASSO A PASSO II: AQUISIÇÃO E ESTABELECIMENTO DAS TRANSIÇÕES DOS GÊNEROS

Na segunda parte do trabalho, devem ser realizadas duas aulas semanais de 30 minutos por 1 mês perfazendo 8 aulas em 4 semanas.

As aulas deverão ser divididas em duas partes. A primeira consiste em 10 minutos de aquecimento quando serão utilizados os mesmos exercícios descritos na primeira parte. A segunda parte, com duração de 20 minutos, será dedicada à habilitação e treinos auditivos musculares para reconhecimento e transição dos gêneros (conscientização dos ajustes necessários para cada situação das músicas): lírico para câmara; lírico para *belting*; câmara para *belting*; *belting* para lírico; câmara para lírico; e lírico para câmara e depois para *belting*.

Para a realização das transições de sonoridades há que se utilizar exercícios de *messa di voce* com variação de intensidade (*p-pp-mp-mf-f-ff-f-mf-mp-p- pp*) e exercícios de conscientização e utilização de mais ou menos uso de TA/CT.

Para este momento do protocolo, serão utilizadas as músicas já trabalhadas na aquisição dos gêneros, sendo que nesta parte do processo a música já deve ser de conhecimento pleno do cantor, de preferência decorada, para que não haja múltiplas tarefas cognitivas e, portanto, menos concentração nos processos de mudança de gênero tanto questões musicais quanto ajustes de trato vocal. Uma vez que todos os processos de aprendizagem do gênero foram estabelecidos o trabalho se concentra em fazer a transição com o uso das canções escolhidas pelos cantores, aqui no caso do protocolo, escolhidas pelo pesquisador:

- ✓ Uso da canção de câmara *Acalanto da rosa* de Claudio Santoro para exercitar as transições uma vez que ela comporta dois gêneros câmara erudito e uso de *belting* (*legit/pop ou jazz*);
- ✓ Uso do musical *O Médico e o Monstro* de Frank Wildhorn e Leslie Bricusse tanto para soprano quanto para os tenores para transição do gênero ópera pra *belting*;
- ✓ Uso da ópera *O menino e a liberdade de composição* de Ronaldo Miranda para sopranos e tenores.

Abaixo estão dois exercícios de mudanças de registro vocal, muito necessárias para as transições de gêneros vocais. Observe-se que o aluno deverá começar com mais registro de cabeça e gradativamente aumentar o registro de peito e voltar para mais registro de cabeça para que a troca de gêneros comece a ser fácil.

Figura 27: vocalizes para transição de registros peito/*mix*/cabeça

Mó - vói - blé - vói - mó Mó - vói - blé - vói - mó

Ó U Ó U

Fonte: Tratado Del Arte Del Canto – Manuel Garcia (1847)

Todos os exercícios propostos no protocolo e que estão nos exemplos musicais podem ser alternados em todos os gêneros para que dessa forma já se prepare o aluno para uma flexibilização de emissão e favoreça uma troca rápida de gêneros.

Segue, por fim, a tabela 1 contendo o programa semanal das aulas de canto e seus conteúdos:

Tabela 1: Programa semanal de aulas de canto/ conteúdo.

| | Aula 1 | Aula 2 |
|---|--|--|
| 1ª Semana “Estabelecendo cada gênero” | Aquecimento (10 minutos) Treino do gênero câmara com a canção “Trovas” e “Acalanto da Rosa” Ópera “O menino e a liberdade”, de Ronaldo Miranda, para o tenor e a soprano | Aquecimento (10 minutos) Treino do gênero câmara com a canção “Trovas” e “Acalanto da Rosa” Ópera “O menino e a liberdade”, de Ronaldo Miranda, para o tenor e a soprano |

| | | |
|---|--|---|
| <p>2ª Semana “Estabelecendo cada gênero”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero câmara com a canção “Trovas” e “Acalanto da Rosa”</p> <p>Ópera “O menino e a liberdade”, de Ronaldo Miranda, para o tenor e a soprano</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero câmara com a canção “Trovas” e “Acalanto da Rosa”</p> <p>Ópera “O menino e a liberdade”, de Ronaldo Miranda, para o tenor e a soprano</p> |
| <p>3ª Semana “Estabelecendo cada gênero”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero <i>belting</i> com as canções “ If someone like you” do musical médico e o monstro para soprano e “This is the moment “ para o tenor do musical médico e o monstro.</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero <i>belting</i> com as canções “ If someone like you” do musical médico e o monstro para soprano e “This is the moment “ para o tenor do musical médico e o monstro.</p> |
| <p>4ª Semana “Estabelecendo cada gênero”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero <i>belting</i> com as canções “ If someone like you” do musical médico e o monstro para soprano e “This is the moment “ para o tenor do musical médico e o monstro.</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Treino do gênero <i>belting</i> com as canções “ If someone like you” do musical médico e o monstro para soprano e “This is the moment “ para o tenor do musical médico e o monstro.</p> |
| <p>5ª Semana “Transição dos gêneros”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas” de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas”, de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> |
| <p>6ª Semana “Transição dos gêneros”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas” de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas”, de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>7ª Semana</p> <p>“Transição dos gêneros”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas” de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas”, de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> |
| <p>8ª Semana</p> <p>“Transição dos gêneros”</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas” de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> | <p>Aquecimento (10 minutos)</p> <p>Transição de gêneros ópera para “<i>belting</i>”, a partir das canções: “This is the moment” (tenor) e “If someone like you” (soprano), do “Jekyll and the Hyde”, ambas em português.</p> <p>Transição de gêneros de ópera para câmara, a partir da canção “Acalanto da rosa”, de Claudio Santoro, para o tenor, e “Trovas”, de Alberto Nepomuceno, para soprano</p> |

3.4 A APLICABILIDADE DO PROTOCOLO PROPOSTO

3.4.1 Método de gravação e descrição de exames pré e pós aplicação do protocolo

Para o exame de qualificação deste Mestrado, buscamos compreender a aplicabilidade do Protocolo desenvolvido com a realização de um estudo piloto com uma cantora (soprano) que, por já dominar os três gêneros separadamente, fez a parte 2 do programa, exatamente como descrito nas oito aulas para a transição dos gêneros. Para a verificação das características auditivas, acústicas e fisiológicas em cada gênero, realizamos, antes do início e após a última aula do Protocolo, uma avaliação do trato vocal por meio de nasofibrolaringoscopia, com gravação em áudio simultânea, captada pelo microfone Andrea, diretamente no programa Audacity, em um computador DELL Inspiron15, série 5000, sendo esta gravação submetida posteriormente à análise acústica espectrográfica.

A análise espectrográfica tem recebido atenção e crédito nos meios científicos por serem de natureza não invasiva e relativamente aplicável na clínica e em pesquisas. Porém, tem sido recomendado que essas medidas sejam utilizadas juntamente com a avaliação

perceptivo-auditiva, para que sejam consideradas clinicamente significativas e consistentes em seus resultados. De acordo com Valetim *et al* (2009) a avaliação acústica da voz é uma análise objetiva e quantifica o sinal sonoro. Embora haja a participação do ser humano na interpretação dos resultados, sendo treinados os avaliadores, ou as pessoas que forem interpretar os gráficos, pode-se conseguir parâmetros de ajuda para direcionamentos de tratamento, incluindo a habilitação de cantores (no caso de Professores de canto), para uma melhor performance. Segundo Valetim:

A análise acústica tem a espectrografia como uma de suas principais ferramentas. O espectrograma pode ser definido como um gráfico que mostra a intensidade por meio do escurecimento ou coloração do traçado, as faixas de frequência no eixo vertical e o tempo no eixo horizontal. Sua representação mostra estrias horizontais, denominadas harmônicos. O espectrograma demonstra visualmente as características acústicas da emissão, porém essas informações exigem interpretação por parte do avaliador.

Não existe correlação direta entre dados auditivos e espectrográficos, entretanto, um estudo encontrou que os parâmetros perceptivo-auditivos de grau geral da disфонia, rouquidão/aspereza, soprosidade e instabilidade se relacionaram com traçado irregular dos harmônicos nos espectrogramas em mais de 66% dos casos avaliados; Loudness fraca se relacionou com grau de escurecimento dos harmônicos fraco em 87,5% dos casos; quebras de sonoridade na voz, com falhas na continuidade do traçado em 62,5%; disфонia e instabilidade vocal, com ruído entre os harmônicos em 97,4%; disфонia, rouquidão/aspereza com diminuição da concentração de energia nas altas frequências em 48,7%; disфонia, rouquidão/aspereza e sub-harmônicos em 79,5%. Isso mostra que esses aspectos são importantes parâmetros a serem analisados em um espectrograma. (Valetim et al, 2009, p.335-336)

Podemos então afirmar, como relatado por Valetim *et al* (2009), que os parâmetros a serem observados nos gráficos são: grau de escurecimento do traçado, estabilidade do traçado, presença de sub-harmônicos, definição de harmônicos, forma de traçado e presença de ruído. Além destes parâmetros podemos considerar, também, a regularidade do vibrato que é um marcador do gênero lírico e, em alguns momentos, dos outros gêneros igualmente.

Foram gravados, em áudio e vídeo, os trechos: “Quantas andorinhas voando...” do compasso 62 ao compasso 70 da cena da segunda cena da ópera “O menino e a liberdade” de Ronaldo Miranda, para o gênero lírico; “Curvado a lei dos pesares...”, do compasso 29 ao compasso 45 da canção “Trovas” de Alberto Nepomuceno, para o gênero câmara; e o trecho “Mas se chegar alguém...”, da metade do compasso 35 até ao compasso de número 45 da canção “Alguém como você”, do compositor Frank Wildhorn, para o *belting*. Os mesmos trechos foram repetidos na reavaliação.

Os dados do exame de laringe foram avaliados visualmente quanto ao comportamento das estruturas de naso, oro e laringofaringe em repouso e durante a emissão de trecho cantado em três gêneros distintos e os da gravação em áudio, editados e analisados no programa Praat, versão de 29 de setembro de 2016, quanto ao número de harmônicos, presença de formante do cantor e frequência dos formantes.

3.4.2 Achados laringológicos e espectrográficos da cantora em situações de pré e pós

Os exames de laringe em cantores têm sido utilizados como instrumento de auxílio no diagnóstico de lesões de laringe e ajudado também a identificar características anatomofisiológicas e suas possíveis alterações. Temos encontrado vários pesquisadores que têm se utilizado deste instrumento de avaliação com muitos ganhos de dados funcionais e anatômicos, como Zampieri *et al* (2002), que investigaram as estruturas envolvidas no processo da fonação. Ribeiro (2015) descreveu a importância da avaliação vocal nos exames de laringe de cantores a partir de uma extensa pesquisa bibliográfica e defendeu uma proposta de um protocolo modificado da avaliação dos ajustes do trato vocal de cantores, durante o canto, a partir dos protocolos de Andrada e Silva (1988), Duprat (2010) e Ribeiro *et al* (2015). Segunda essa autora:

A avaliação do comportamento vocal é fundamental para detectar os ajustes potencialmente agressivos ao aparelho fonador e estabelecer relação entre a fonte e o filtro. Sendo assim, devemos estar atentos, além das alterações estruturais, ao comportamento funcional. Pontos importantes a serem avaliados são a presença de fenda glótica durante a emissão, a participação das pregas vestibulares, o deslocamento vertical da laringe, a amplitude do trato vocal, a mobilidade longitudinal das pregas vocais (estiramento e/ou encurtamento) e o fechamento velofaríngeo. Esses parâmetros devem ser analisados em conjunto para cada indivíduo, pois cada cantor, conforme o estilo e gênero musical, realiza ajustes distintos em relação à fonte e ao filtro (Pehlivan, Denizoglu, 2009; Nunes et al, 2009; Finger et al, 2009; Andrada e Silva, Duprat, 2010).

Outro grupo de pesquisadores procurou descrever as relações dinâmicas da laringe em profissionais da voz, observando o comportamento das estruturas recrutadas durante a fonação (Pinho *et al* 2014). Vejamos as justificativas do uso de exames e explicações deste grupo de pesquisadores:

Esses achados podem ser observados por meio de laringoscopia indireta. A avaliação de laringe e do trato vocal é realizada pelo médico otorrinolaringologista. A laringoscopia é representada por procedimentos como a endoscopia rígida ou telelaringoscopia e a endoscopia flexível, que propiciam a visibilização e a avaliação funcional da laringe, com o paciente acordado, utilizando-se ou não anestesia tópica. Tanto no laringoscópio rígido quanto no flexível, é possível conectar fonte de luz e câmera, permitindo a magnificação e a documentação da imagem. A laringoscopia rígida consiste na introdução de laringoscópio pela boca, solicitando-se ao paciente que coloque a língua para fora da cavidade oral, situação mantida pelo examinador com o auxílio de uma gaze. A endoscopia flexível consiste na introdução do aparelho por uma das narinas, possibilitando a avaliação dinâmica do trato vocal, desde as cavidades nasais até a laringe. Tanto no endoscópio rígido, quanto no flexível, é possível acoplar o equipamento estroboscópico, que permite a visibilização dos padrões de vibração das pregas vocais, por meio de uma luz pulsátil. A coaptação glótica, o comportamento da onda mucosa e suas características, como simetria de fase e amplitude, são avaliados (Pinho *et al* 2014, p.10).

Seguimos, pois com o estudo descritivo das manifestações morfológicas e fisiológicas encontradas (comportamento vocal) na região faringolaríngea da cantora estudada (sujeito-piloto) em cada um dos estilos de canto inclusos na pesquisa (lírico, câmara e *belting*). A avaliação inicial ocorreu no início do protocolo, ou seja, a cantora ainda não tinha sido submetida à intervenção proposta pelo pesquisador. A avaliação final ocorreu no 18º dia após o início do projeto, dois dias após o final da intervenção feita pelo pesquisador principal.

A avaliação da região faringolaríngea foi realizada com emprego do nasofibroscópio flexível Olympus ENF-P2 (Olympus, Japão) conectada a câmera Toshiba IK-TU51 3CCD (Toshiba, Japão). As imagens adquiridas foram armazenadas em mídia digital, com o emprego do gravador de DVD Pioneer DVR-633H (Pioneer, Japão). Posteriormente, as imagens foram convertidas para o arquivo digital (mp4) para visibilização e análise dos pesquisadores.

O nasofibroscópio foi introduzido pela cavidade nasal da cantora, sendo avaliadas as regiões anatômicas, tanto em situação de repouso como em avaliação dinâmica. Nos exames foram realizadas avaliações dos aspectos estruturais, mobilidade e sensibilidade. Foi realizada uma avaliação perceptivo visual e descritiva nos seguintes subitens e parâmetros:

- ✓ Análise da região nasofaríngea em repouso;
- ✓ Análise fisiológica do comportamento do esfíncter velofaríngeo;
- ✓ Análise da região faringolaríngea em repouso;
- ✓ Análise da região faringolaríngea durante a emissão de vogais;

- ✓ Análise da região faringolaríngea durante a emissão de vogais acrescidas de vibrato;
- ✓ Análise da região faringolaríngea durante a contagem de números;
- ✓ Análise da região faringolaríngea durante a emissão de glissando ascendente.

As análises anteriormente descritas fazem parte do protocolo utilizado pelos pesquisadores para avaliar e compreender as características do comportamento fonatório do cantor avaliado (sujeito-piloto). Este protocolo foi criado pelo principal autor da pesquisa e foi baseado em conceitos de estruturalismos e teorias de Gestalt para sua filosofia e seus parâmetros foram emprestados de áreas correlatas ao estudo de canto, como fonoaudiologia, fisioterapia e fisiologia do esporte.

Posteriormente, houve a realização da análise dos três trechos musicais de cada gênero pesquisado com o emprego do nasofibroscópio flexível, o qual foi locado 1cm da borda inferior da úvula, permitindo a adequada visibilização da região faringolaríngea. Os pesquisadores que avaliaram as imagens são; o pesquisador principal, e os dois co-orientadores da pesquisa.

As 6 imagens obtidas (3 trechos pré-intervenção de cada trecho musical e 3 trechos pós-intervenção de cada trecho musical) foram comparados entre si pelos pesquisadores. As análises provenientes dessa comparação estão descritas abaixo, sendo divididos nos itens abaixo listados:

- ✓ Avaliação da região orofaríngea; ü Avaliação da região hipofaríngea; ü Avaliação da região supraglótica; ü Avaliação da região glótica;
- ✓ Avaliação da região retrocricóidea;
- ✓ Mobilidade craniocaudal da laringe.

Os resultados abaixo descritos são achados nasofibrolaringoscópicos. As diferenças observadas, caso haja, são decorrentes da comparação das características morfológicas apresentadas entre os períodos pré e pós intervenção clínico (protocolo de estudo instituído). Vejamos a tabela 2 de achados laringológicos:

Tabela 2: Resultados de avaliação de achados laringológicos

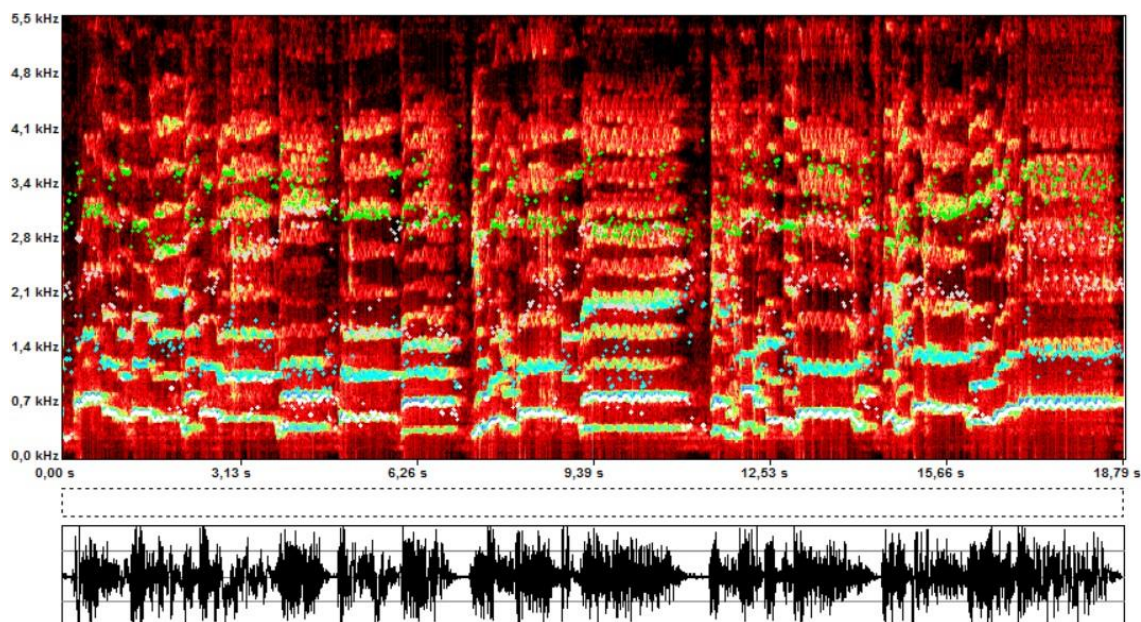
| | Canto estilo Lírico | Canto estilo Câmara | Canto estilo <i>Belting</i> |
|--|--|--|--|
| Avaliação da região orofaríngea | Maior constrição mediana das tonsilas palatinas com diminuição da visibilidade da região hipofaríngea e laríngea | Maior constrição mediana das tonsilas palatinas com diminuição da visibilidade da região hipofaríngea e laríngea | Discreta |
| Avaliação da região Hipofaríngea | Maior visibilização das valéculas epiglóticas associado à diminuição da tensão da base da língua | Maior visibilização das valéculas epiglóticas associado à diminuição da tensão da base da língua | Menor tensão da região hipofaríngea |
| Avaliação da região supraglótica | Maior constrição anteroposterior | Menor constrição supraglótica | Não foram detectadas alterações |
| Avaliação da região glótica | Não foram detectadas alterações | Não foram detectadas alterações | Não foram detectadas alterações |
| Avaliação da região retrocricóideia | Não foram detectadas alterações | Não foram detectadas alterações | Não foram detectadas alterações |
| Mobilidade crânio caudal da laringe | Maior mobilidade da laringe, com menor tensão faringolaríngea durante a sua movimentação | Maior mobilidade da laringe com menor tensão faringolaríngea durante a sua movimentação | Discreta maior mobilidade da laringe com menor tensão faringolaríngea durante a sua movimentação |

Em situação de *belting*, ainda foram analisados outros achados de atividades supraglóticas como: a menor participação das paredes laterais em relação aos estilos anteriores; intensa excursão vertical da laringe; e o pré e o pós são muito parecidos, não aparentando mudanças na seleção de estruturas e respectiva extensão dos movimentos.

Abaixo, segue a avaliação espectrográfica de 01 a 12 nas situações pré e pós aplicação do protocolo para transição de gêneros:

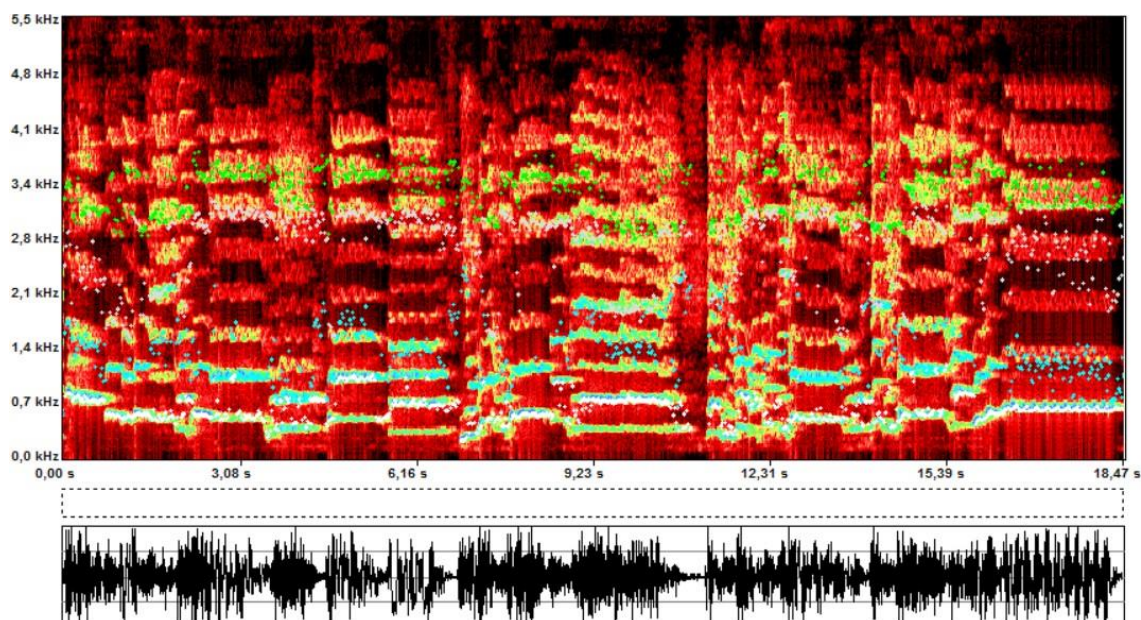
1. Canto lírico – pré:

Espectrograma 01: Avaliação espectrográfica no gênero lírico – pré.



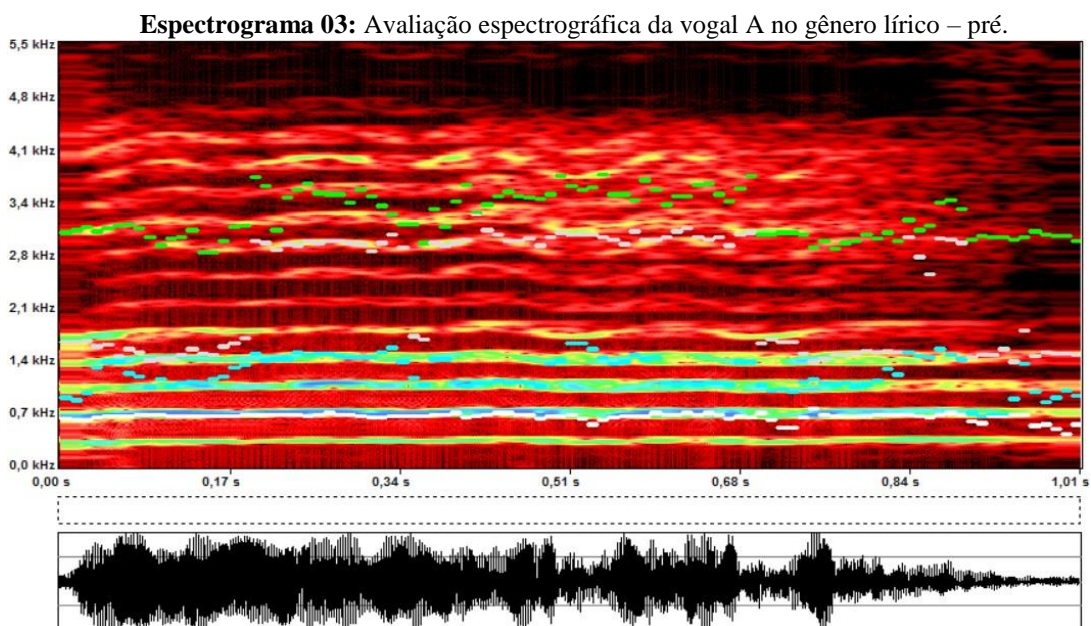
2. Canto lírico – pós:

Espectrograma 02: Avaliação espectrográfica no gênero lírico – pós.

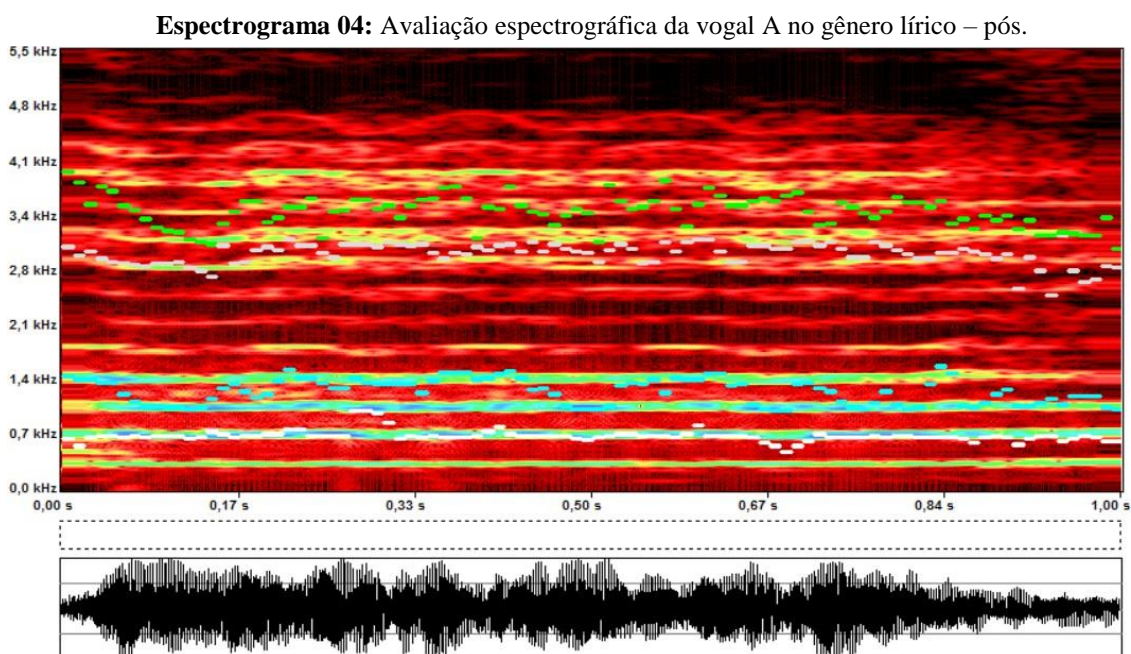


Pelos gráficos, podemos observar que após a aplicação do protocolo há um grau de escurecimento do traçado maior, o que indica maior intensidade vocal. Com relação à presença do vibrato, percebe-se vibrato mais definido e regular.

3. Dados da vogal [a] em canto lírico no Pré



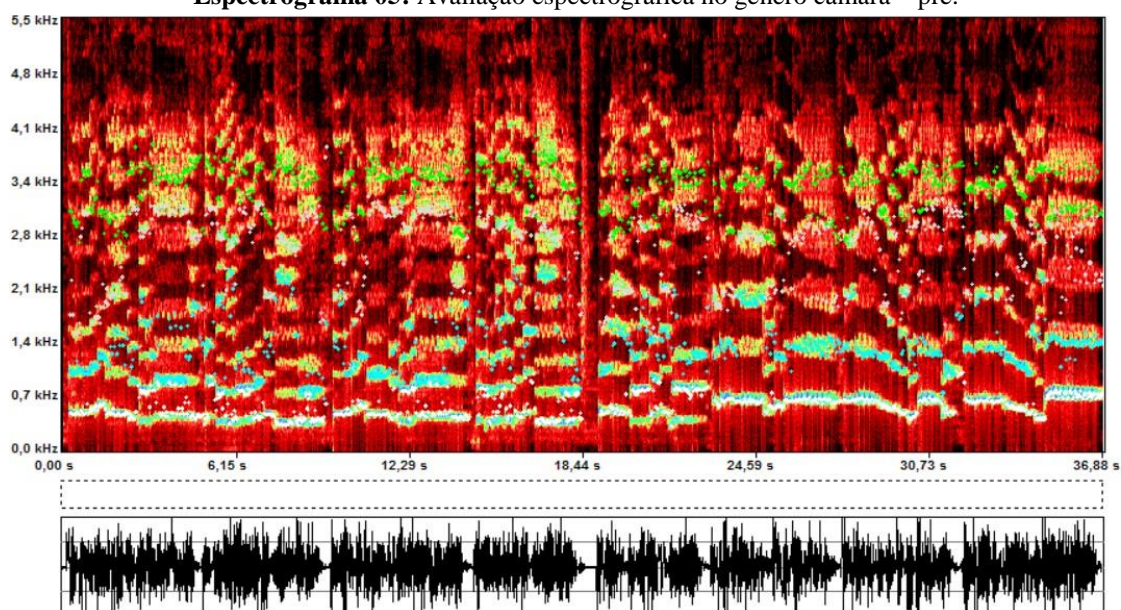
4. Dados da vogal [a] em canto lírico no Pós



Podemos verificar mais uma vez uma melhora nos padrões de vibrato, mais regularidade, mais escurecimento de traçado, evidenciando mais energia captada pelo espectro, além de maior duração da nota.

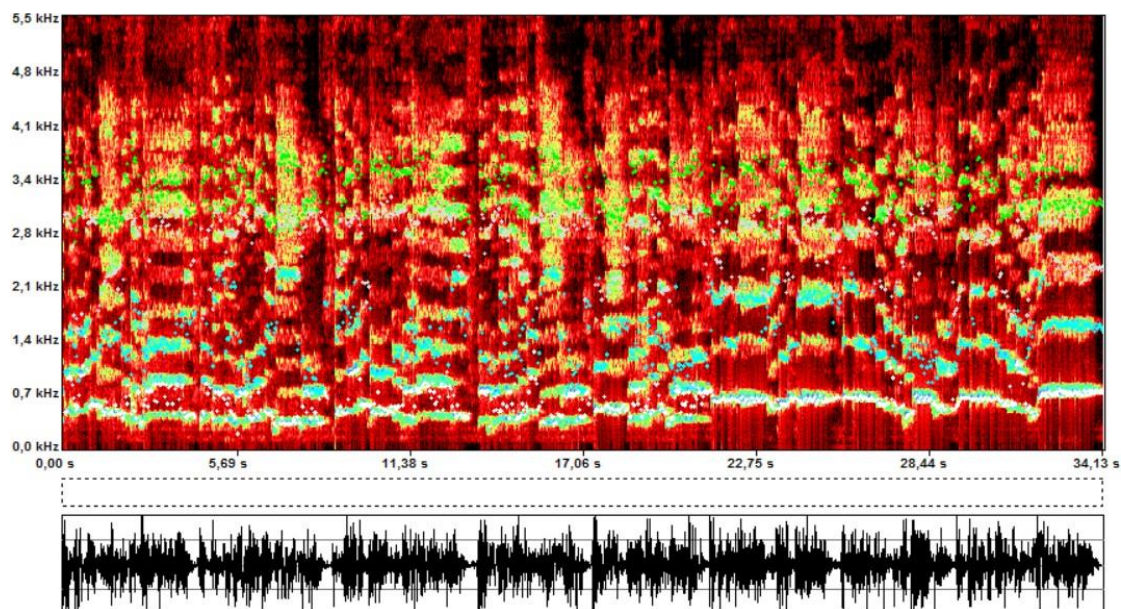
5. Ajustes de canto em CCB (canção de câmara brasileira) no Pré

Espectrograma 05: Avaliação espectrográfica no gênero câmara – pré.



6. Ajustes de canto em CCB no Pós

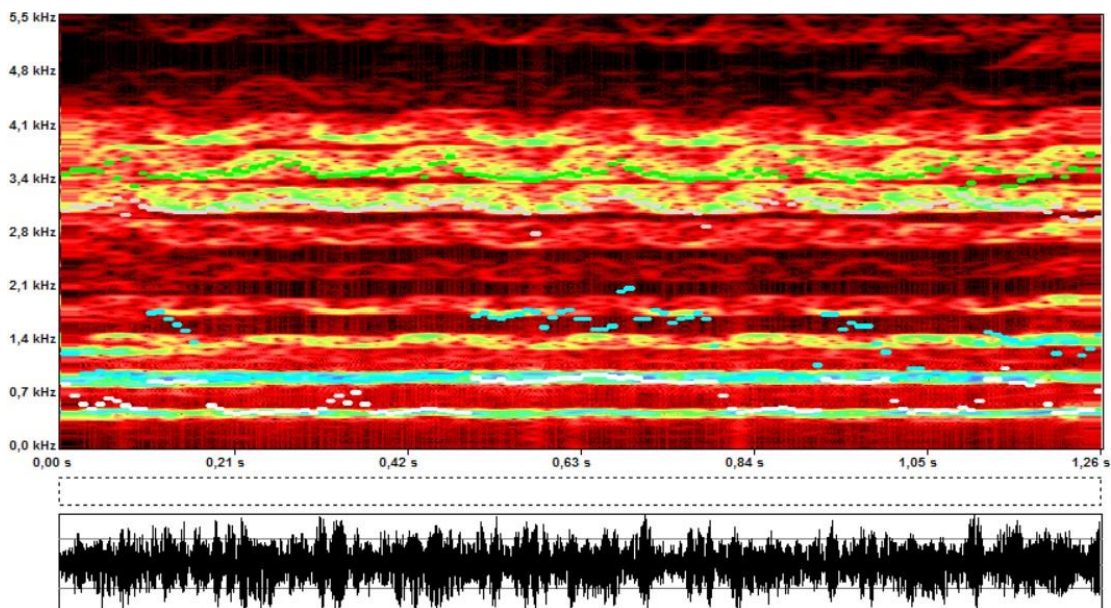
Espectrograma 06: Avaliação espectrográfica no gênero câmara – pós.



Aqui, observamos mais uma vez o acréscimo de energia vocal, podendo ser observado no traçado pelo grau de escurecimento, pela regularidade de traçado e o vibrato mais uma vez apresentando maior regularidade.

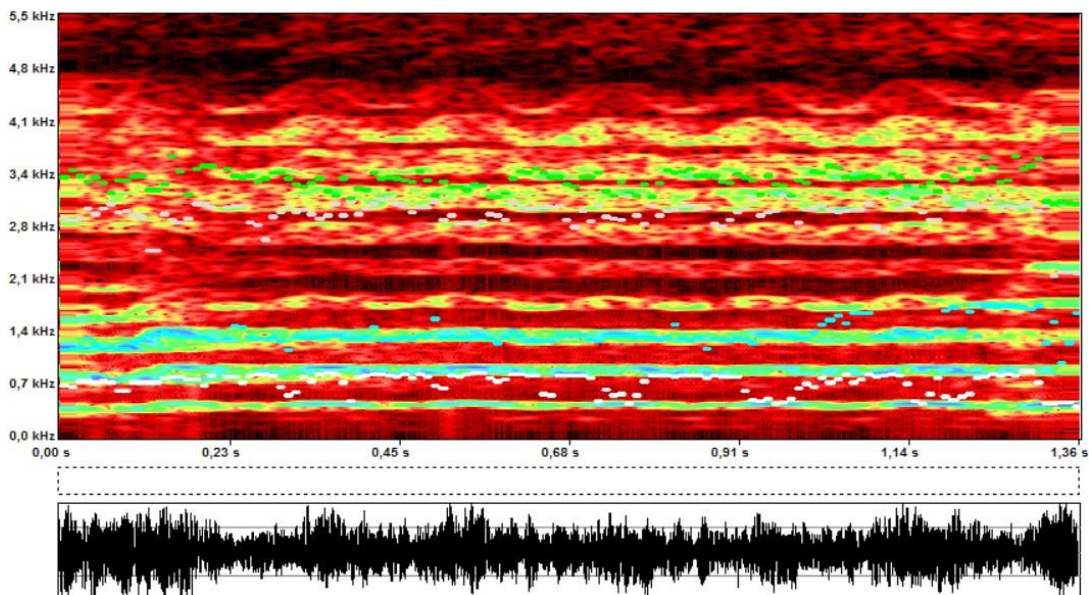
7. Ajustes da vogal [a] em CCB no Pré

Espectrograma 07: Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero câmara – pré.



8. Ajustes da vogal sustentada em CCB no Pós

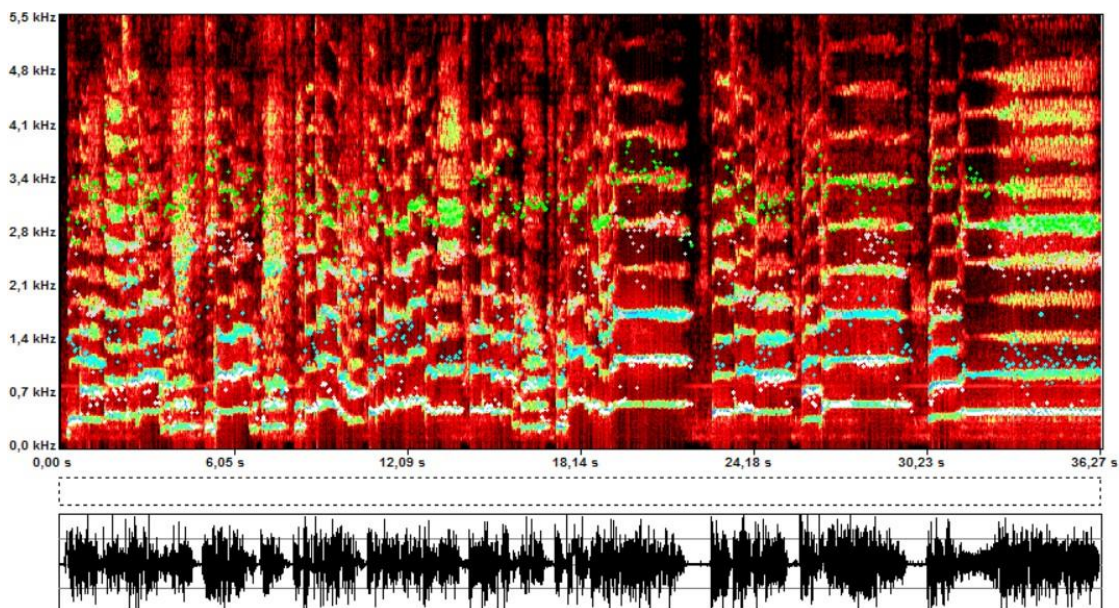
Espectrograma 08: Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero câmara – pós.



Com relação a vogal sustentada observamos mais uma vez uma melhora nos ganhos de energia espectral, observados nos harmônicos mais definidos 2,8 e 4,1 khz. Pode ser observado também uma melhor regularidade do vibrato.

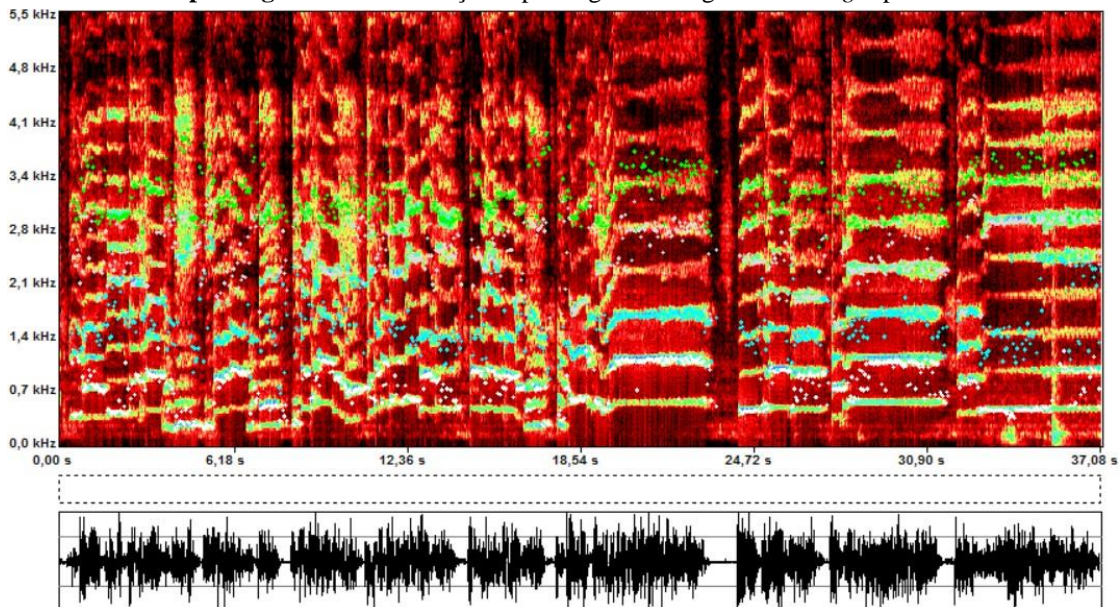
9. Ajustes de canto em *Belting* no Pré

Espectrograma 09: Avaliação espectrográfica no gênero *belting* – pré.



10. Ajustes de canto em *Belting* no Pós

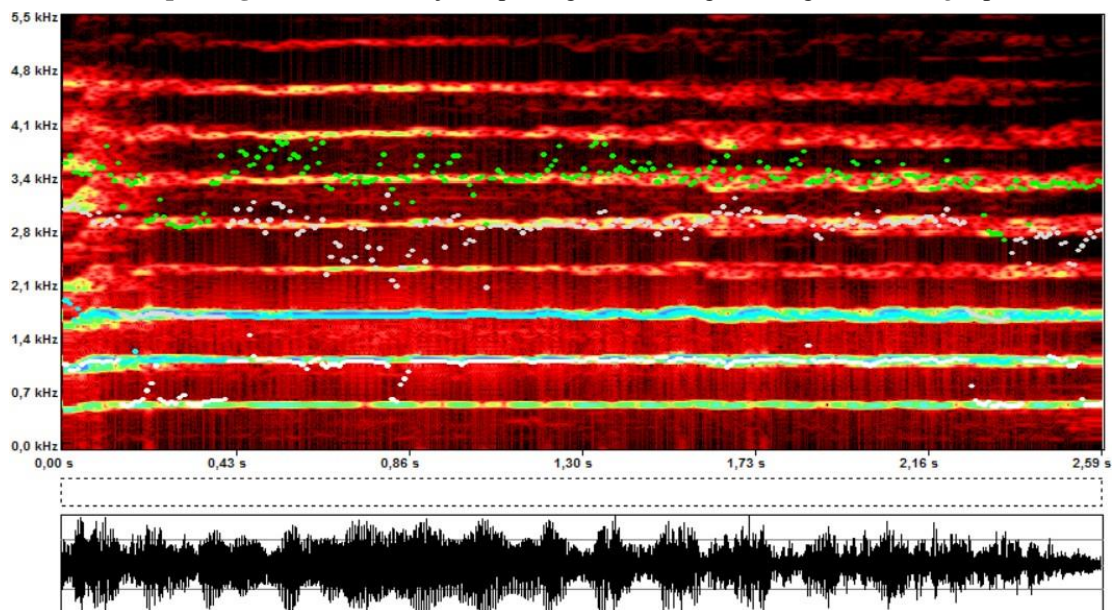
Espectrograma 10: Avaliação espectrográfica no gênero *belting* – pós.



Aqui mais uma vez observamos melhoras no traçado com nítidos ganhos de energia, e podemos ver expansão em até 4,5 HZ.

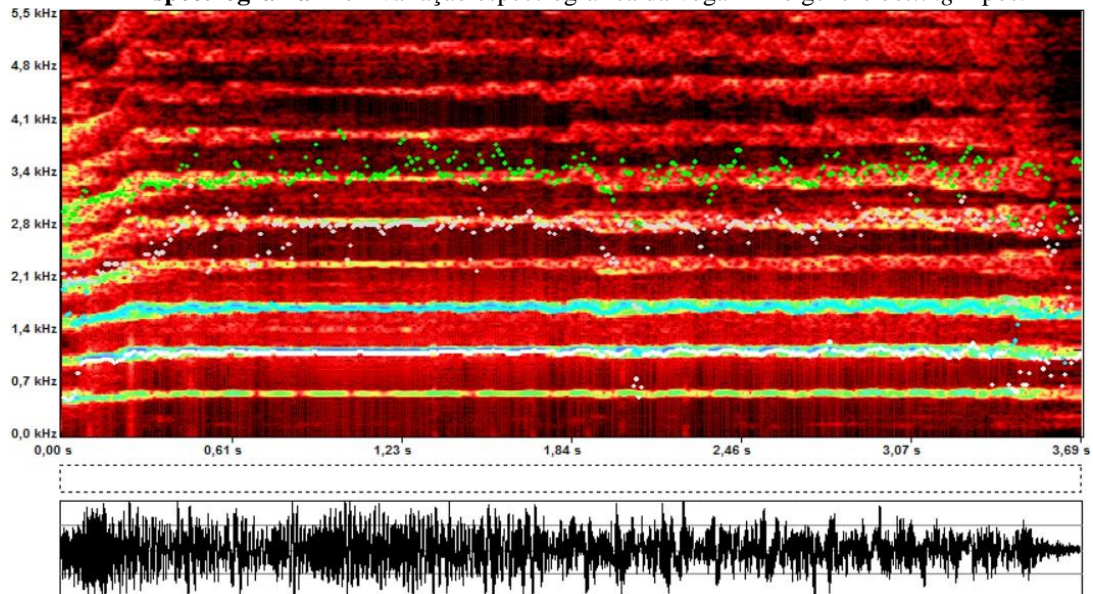
11. Ajustes de vogal [a] em sustentada em *Belting* no Pré

Espectrograma 11: Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero *belting* – pré.



12. Ajustes de vogal [a] sustentada em *Belting* no Pós

Espectrograma 12: Avaliação espectrográfica da vogal A no gênero *belting* – pós.



Os mesmos valores de ganho de energia e regularidade de vibrato são observados em vogal sustentada, assim como também se observa melhorias na regularidade de vibrato e mais sustentação dos tons.

3.4.3 Relato da cantora que se submeteu ao Protocolo

“Antes de começarem as aulas eu não tinha nenhum domínio sobre o registro de voz de peito, tinha dificuldades com as notas mais graves. No começo das aulas ainda tinha um pouco de dificuldade de produzir a sonoridade e que logo foi melhorando. Após 8 aulas trabalhando com os três estilos notei que uma técnica acabou auxiliando a outra. Com o estudo do *belting*, e conhecimento do uso da voz de peito obtive melhoras nas notas graves do lírico e da câmara, a ressonância ficou mais alta e em vogais que antes tinha dificuldade, como o “a”, o “e” e o “é”. Também percebi melhora nas articulações das letras e frases musicais. Acredito que esse trabalho é importantíssimo para nós, cantores, que fazemos muitos eventos onde no mesmo evento temos que cantar todos os estilos. A transição ficou muito mais fácil e sem incômodos vocais”. Era esperado que a cantora tivesse alterações dos padrões fonatórios no gênero teatro musical, no ajuste de *belting*. Porém, observamos que houve benefício em todos os gêneros, o que de certa forma foi um ganho, e achado de pesquisa. Observa-se que as melhoras são associadas ao uso da prática da profissão nas trocas de gêneros, dentro do mercado de trabalho, o que por si só validaria de certa forma a pesquisa em si. ”

4 RESULTADOS E DISCUSÕES

Psicofisicamente, o canto e a fala são atos de coordenação pneumofonoarticulatória em níveis e detalhes extremamente sofisticados que comunicam de forma expressivas ideias e sentimentos (APPELMAN, 1975).

O que de maneira geral o público gostaria de ouvir em um cantor e na sua voz está intrinsicamente ligado a característica, maneira e modo deste cantor traduzir sua arte e seus sentimentos, ou viés do que pretende comunicar, ou seja, o estilo escolhido. Os ajustes escolhidos e a técnica aplicada pelos cantores podem ou não fazer com que o público considere adequado ou inadequado a forma deste cantor se expressar.

Estas expectativas do público, com relação ao gênero que se pretende cantar, trazem ao cantor o desafio da flexibilidade vocal e domínio técnico em múltiplos ajustes vocais. Caso o cantor opte por uma mudança de sonoridade vocal mudando as características de sonoridade da canção, causará estranheza e não aceitação por parte do ouvinte, uma vez que esse tem na memória um padrão vocal aceito e esperado para aquele estilo de canção. A substituição do *Twang* por ópera ou *Black Blues* na sonoridade do *country* irá desagradar por certo o aficionado do estilo (WARE, 1998, p 4).

Cantar em *belting* na língua portuguesa é um desafio para os cantores da nova geração (Araújo,2013). Muitos são os desafios para encontrar uma forma mais coerente, correta e adequada de cantar a canção de câmara brasileira (BORGOFF et al 2015, Per Musi,)

A construção de uma voz lírica pode ser demorada e tem muitos itens que precisam de tempo e estruturação correta para que sejam efetivos nos seus propósitos pedagógicos e resultados artísticos (Leborgne et al,2014). Transitar por todos estes gêneros pode ser bem desafiador para o cantor nos dias de contemporaneidade.

Para o professor de canto, esperar para tomar contato com todos estes pormenores da voz e suas particularidades nos vários gêneros pode significar um atraso nos progressos e compreensão dos possíveis fatores impeditivos para uma produção vocal eficaz, eficiente e que contemple as exigências de cada gênero.

Tenho observado em minha prática profissional que a transição dos gêneros no mercado de trabalho tem sido uma constante. Entendemos que uma pesquisa sobre as estratégias da pedagogia vocal pode vir a contribuir e construir conceitos e cânones nos três modelos vocais, de forma saudável e que se adequem às necessidades do cantor nos dias atuais, enriquecendo um pouco mais o trabalho do professor de canto e do próprio cantor.

Sabendo que são áreas ainda pouco estudadas e que precisam de muito material escrito, este trabalho se propôs a refletir e encontrar bases bibliográficas e achados anatomofisiológicos (exames de laringe) e acústicos (análise espectrográfica) nos três gêneros, contribuindo de forma especial como gênero música de câmara, uma vez que são escassos os estudos nessa área que reúnam imagens de laringe e dados acústicos.

Não se pretende com esta pesquisa normatizar ações pedagógicas, porém, contribuir com mais um instrumento de ajuda e orientação para possíveis situações de trocas de gêneros vocais, tanto para os cantores quanto para os professores.

Criar e estruturar um protocolo de ações pedagógicas que contemplasse uma boa formação dos gêneros vocais e uma possível transição a posteriori implicou em utilizar fundamentos estruturalistas nas suas bases para que houvesse viabilização e reprodutibilidade do instrumento, dando ao instrumento condições de uma ação pedagógica consciente, consistente, com objetivos claros e definidos. Flexibilizar este protocolo para que ele não estivesse engessado a nenhum gênero foi possível graças às fundamentações teóricas filosóficas das teorias da Gestalt, como pudemos ver nas seis leis que regem a teoria da Gestalt. (SCHULTZ et al, 2015).

Definir parâmetros para cada fase do protocolo foi possível graças a contribuição da fisioterapia (Tamara Motel et al, 2013) com relação a minutagem adequada para o aquecimento vocal, a primeira fase do protocolo, dividido em aquecimento e aquisição e transição dos gêneros e com acréscimos dos exercícios como o de trato vocal semi-ocluido, uma contribuição de uma área correlata, a Fonoaudiologia (CIELO et al 2012).

Esta contribuição de diferentes áreas da saúde tornou mais enriquecedor e contribuiu para ampliar e diversificar os exercícios na aplicação do protocolo. Nesse sentido foi possível valorar e minutar os tempos para aquecimento e diferenciar do trabalho de aprendizagem de estilos e musical inerente à aula de canto. A diferença entre aquecimento e trabalho de aprimoramento foi bem estabelecida e enfocada neste protocolo.

A análise dos parâmetros acústicos da voz pela espectrografia, corroborando a literatura existente (Valentim et al, 2009), trouxe os dados da modificação acústica, como aumento de ganho de energia vocal, melhora de vibrato, maior quantidade de harmônicos para a cantora, como pôde ser visualizado pelos dados do traçado espectrográfico.

O exame de laringe pôde contribuir com a visualização de imagens dinâmicas em tempo real da cantora e seus ajustes laríngeos nas situações de pré e pós aplicação do protocolo, sendo possível comparar dados em várias situações de fonação de fala e canto. Foi verificada maior amplitude de trato vocal nos exames pós aplicação do protocolo.

Apesar de estarmos realizando um estudo piloto e não termos força quantitativa de sujeitos para qualificar os resultados de robustos, temos a favor deste estudo piloto que, os resultados encontrados na observação da laringe da cantora, as atividades supraglóticas, são compatíveis com a literatura vigente como podemos observar em Mayerhoff et al (2014). Estes pesquisadores analisando as atividades supraglóticas de laringe de cantores saudáveis encontraram resultados semelhantes aos encontrados em nossa pesquisa. O estudo de Mayerhoff et al, procurou averiguar as atividades supraglóticas em 36 cantores sendo, 11 sopranos, 11 *Mezzos* sopranos, 6 tenores e 8 barítonos, sendo que os baixos foram incluídos no total de barítonos e os contraltos no total de *Mezzos* sopranos. Os resultados encontrados foram que as constrictões supraglóticas medianas foram maiores em homens, especificamente os tenores obtiveram os maiores valores, em situação de fonação de alto volume, notas agudas e na vogal sustentada “A”. Constrictão anteroposterior também foi encontrada de forma significativa em barítonos, também em alto volume e na vogal “A”. No caso dos barítonos, não foi encontrado diferenças nas variações de frequências e correlação com mais ou menos constrictão. Houve uma correlação entre as constrictões serem mais ou menos severas, sendo que as anteroposteriores foram consideradas mais severas que as medianas. No naipe feminino, foi encontrado na voz de soprano, um índice maior de compressões sendo anteroposterior maior que medianas.

Esses resultados corroboram nossa pesquisa, sendo que, em nosso estudo piloto, foram encontrados; maior constrictão anteroposterior tanto para o estilo lírico (associado ao abaixamento da laringe e correlações com anel ariepiglótico, achados de Sundberg 2015) quanto para o estilo câmara. Para o gênero *belting*, os achados encontrados foram de mais mobilidade de laringe e menor tensão de hipofaringe. O que sugere elevação laríngea no gênero CCM, compatível com os relatos da literatura vigente. (SUNDBERG, 2015)

Os resultados obtidos em todos os gêneros, lírico, teatro musical (*belting*) e música de câmara brasileira com a cantora estão de acordo com as exigências de sonoridade levantadas no referencial teórico no primeiro capítulo. As tensões encontradas no processo de aquisição e transição dos gêneros foram administradas e tratadas como sugeridas pelos autores referenciados, cumprindo desta forma a associação; referencial teórico e construção do protocolo.

Realizar o projeto piloto deu ao pesquisador a oportunidade de verificar a aplicabilidade do protocolo e realizar ao longo da execução do mesmo, possíveis ajustes que contemplasse melhor o sujeito pesquisado, dando ao instrumento flexibilidade e abrangência para que possa ser utilizado em qualquer situação de características morfológicas do sujeito,

fazendo com que o protocolo se adapte ao sujeito e não o contrário. Aqui, mesclar as ordens de abordagem dos gêneros foi adequada a mais ou menos dificuldade do sujeito, que ora apresentava mais ou menos facilidade de transição, a depender da carga de trabalho e uso da voz do sujeito pesquisado. Os trabalhos de abordagem técnico vocal também foram variados em função de mais ou menos cansaço vocal verificados no dia da aula. Sendo que em dias em que foi detectado maior cansaço vocal, os exercícios de trato vocal semi-ocluido, foram mais intensificados e as demandas de exercícios de extensão e mais força de voz foram reduzidos. E foi também observado uma necessidade de mais tempo em exercícios de aquisição de propriocepção de tremor vibratório com consoantes nasais em dias de aparente maior cansaço vocal do sujeito.

5 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de estarmos apenas iniciando os testes do protocolo em um estudo piloto para averiguar a aplicabilidade do protocolo, os resultados obtidos são bem promissores, mostrando melhorias vocais nos três gêneros. Dado ao fato que estamos lidando com um estudo piloto, não temos força quantitativa para afirmar melhorias categóricas e consistentes como a aplicação do nosso protocolo, porém todos os achados apontam na direção de resultados encorajadores e satisfatórios. Estes resultados respondem aos questionamentos e objetos de estudo e pesquisa a que este projeto se propôs.

Esperávamos que, uma vez que a cantora participante do protocolo é estudante de canto lírico, a aplicação do protocolo fosse obter maiores ganhos para o estilo de *belting*. Entretanto, aparentemente, obtivemos dados acústicos e visuais que sugerem melhoria de fonação, melhora de regularidade de vibrato, mais domínio de uso de registros, mais ganho de harmônicos e mais amplitude de trato vocal nos gêneros lírico e câmara quanto *belting*, favorecendo a transição dos gêneros propostos na pesquisa. Para posterior validação deste protocolo, dando continuidade ao projeto, serão avaliados 15 cantoras sopranos e um grupo controle de 15 outras sopranos não submetidas ao protocolo, como continuidade desse trabalho, de preferência, no Doutorado.

6 SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS

Esta pesquisa inicialmente contempla apenas vozes femininas, mas o projeto poderá seguir para o doutorado averiguando também as vozes masculinas e as particularidades de registro, acústica e ajustes anatomofisiológicos diferenciados que estas vozes possam alcançar com o protocolo proposto.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. *Belting contemporâneo: Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. Brasília: Musimed, p. 10-40, 2013.
- AMIR, O.; AMIR, N.; MICHAELI, O. *Evaluating the influence of warmup on singing voice quality using acoustic measures*. Journal of voice. V 19. N 2. p. 252-260, 2005.
- APPELMAN, R. *The Science of Vocal Pedagogy; theory and Application*. Indiana University Press, 1967.
- AZEVEDO, L. L.; PASSAGLIO, K. T.; ROSSETI, M. B.; SIVA, C. B.; OLIVEIRA, B. F, V.; COSTA, R. C. *A avaliação da performance vocal antes e após a vibração sonorizada de língua*. Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. Março de 2010: p. 343-348, 2010.
- BAHMANBIGLU, S.; MOJIRI, F.; ABNAVI, F. A. *The impact of Language on Voice; An LTAS Study*. Journal of Voice, V 31, N2. p. 249.e9-249.e12, 2016.
- BESTEBREURTJE, M. E.; SCHUTTE, H. K. *Resonance Strategies for the Belting Style: Results of a Single Female Subject Study*. Journal of Voice; 14.2. p. 194-204, 2000.
- BEHLAU, M.; PONTES, P. *Avaliação e tratamento das disfonias*. São Paulo, Lovise, p. 312, 1995.
- BEHLAU, M. *Voz o livro do especialista. Volume II*. Rio de janeiro, Livraria e Editora Revinter, 2010.
- BEHLAU, M.; PONTES, P.; VIEIRA, V. P.; YAMASAKI, R.; MADAZIO, G. *Apresentação do programa integral de reabilitação vocal para o tratamento das disfonias comportamentais*. Revista Codas 25-5. São Paulo; p. 492-496, 2013.
- BIBBY, R. E., PRESTO, C. B. *The Hyoid triangle*. A Journal of Orthod;80 (1): p. 92-97, 1981.

BIANCHINI, E. M. G. *Aspectos mio funcionais nos diferentes ciclos da vida. Tratado de especialidades em fonoaudiologia/organização*: Irene Queiroz Marchezan, Hilton Justino, Marileida Cattelan Tomé. São Paulo. Guanabara Koogan, 2014.

BORGHOFF, M.; CASTRO, M. L.; PEDROSA, M. *Resgate da canção brasileira*; Per Musi: revista acadêmica de música; entrevista por Cavazotti, Belo Horizonte. N 15, p. 78-86, 2007.

BRICUSE, L.; WILDHORN, F. *This Is The Moment, from Jekyll & Hide Musical*, New York, Stage & Screen Music Ltda, 1990.

BRICUSE, L.; WILDHORN, F. *Someone Like You, from Jekyll & Hide Musical*, New York, Stage & Screen Music Ltda, 1990.

CARNEIRO, P. R.; TELES, L. C. S. *Influência de Alterações Posturais, acompanhadas por Fotogrametria Computadorizada, na Produção da Voz*. Fisioter. Mov. 25.1.2012; p. 1-8, 2012.

CHAPMAN J *Singing and Teaching Singing: A Holistic Approach to Classical Voice*. San Diego: Plural Publishing, 2012.

CHEN F C, MA E P M, YIU E M L; *Facial bone vibration in resonant voice production*. Journal of voice. V 28. N 5. p. 596-602.

CIELO C A; CHRISTMANN M K; RIBEIRO V V; HOFFMANN C F; PADILHA J F; STEIDL E M S; BASTILHA G R; ANDRIOLO D B; FRIGO L F; *Síndrome de tensão musculoesquelética, musculatura laríngea extrínseca e postura corporal: considerações teóricas*. Revista Cefac. 2014 set-out; p. 1639-1649, 2014.

COFFIN, B. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. Maryland: The Scarecrow Press, 2002.

COLI, J.; MIRANDA, R. *A Moça – Ária extraída da Ópera “O Menino e a Liberdade”*. Obra comissionada Theatro São Pedro, São Paulo, 2013.

COLI, J.; MIRANDA, R. **O Rapaz – Ária extraída da Ópera “O Menino e a Liberdade”**. Obra comissionada Theatro São Pedro, São Paulo, 2013.

COSTA, E. *Voz e Arte Lírica; técnica vocal ao alcance de todos*. São Paulo, Editora Lovise LTDA., 2001.

DOSCHER, B. *The Functional Unity of the Singing Voice*. London: The Scarecrow Press, 1994.

DAYME, M. B. *Dynamics of the singing voice*. New York, Austria: Springer-Verlag Wien, 2009.

DAVID, M. *The new voice pedagogy*. Maryland: Scarecrow Press Inc, 2008.

DINVILLE, C. *Os distúrbios da voz e sua reeducação*. 2ed. Rio de Janeiro, ENELIVROS, 2001.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo. Editora Perspectiva; 25 ed., 2014.

ESTILL, J. *Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences*. Med Probl Perform Art. 3: p. 37-43, 1988.

ECHTERNACH, M.; SUNDBERG, J.; MARKL, M.; RICHTER, B. *Professional Opera Tenor's Vocal Tract Configurations in Registers*. Folia Phoniatica et Logopaedica. p. 62:278-287, 2010.

EKHOLM, E.; PAPAGIANNIS, G. C.; CHAGNON, F. P. *Relating Objective Measurements to Expert Evaluation of Voice Quality in western Classical Singing; Critical Perceptual parameters*. Journal of Voice. V 12, N2, p. 182-196, 1998.

ELLIOTT, M. *Singing in Style; A guide to vocal Performance Practices*. Michigan, Yale University, 2006.

ELLIOT, V.; SUNDBERG, J.; GRAMMING, P. *What Happens During Vocal Warm-up?* Journal of voice, 9, p. 37-44, 1995.

EVANS, M.; HOWARD, D. *Larynx closed quotient in female belt and opera qualities: a case study*. Journal of Voice; p. 2:7-14, 1993.

ESTRADA, O. D. *Partitura da Ária – Trovas*, Rio de Janeiro, Obra de Dominio Publico, 1901.

FERNADES, A. J. *O regente e a construção da Sonoridade Coral: Uma metodologia de preparo vocal para coros*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2009.

FERRAZ, M. J. P. C.; NOUER, D. F.; TEIXEIRA, J. R.; BERZIN, F. *Avaliação Cefalométrica da Posição do Osso Hioide em Crianças Respiradoras Bucais*. Revista Brasileira de Otorrinolaringologia; doi.org/10.1590/s0034-72992007000100008 Rev. Bras. Otorrinolaringol. Vol.73. p. 1-9, 2007.

GAVA JUNIOR, W. *Programa de Apoio respiratório sonorizado: processo de aprendizado de cantores populares*. Dissertação de mestrado em fonoaudiologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

GLOEDEN A I. *Seis Canções de Alberto Nepomuceno; uma análise das relações entre texto e música*. Dissertação de mestrado departamento de música da escola de comunicações e artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GRAAF, V. D. *Anatomia Humana*; Editora Manole Ltda; 2003.

GRAY, H. *Gray Anatomia 29ª ed*. Rio de Janeiro, Guanabara-Koogan, p. 355-356, 1988.

GROUT, D. J.; PALISCA, C.V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUSMÃO, C.; CAMPOS, P.; MAIA, M. *The Singer's formant and the laryngeal adjustments used to realize it: a descriptive review*. Belo Horizonte, Per Musi 21, 2010.

HALL, K. *So, you want to sing Music Theater: a guide for professionals*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

HANNUCH, S. *A Nasalidade no Português Cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Unesp; p. 103, São Paulo, 2012.

HINES, J. *Great Singers on Great Singing*, New York: Doubleday, 1988.

HONG, Y. T.; HONG, K. H.; JUN, J. P.; HWANG, P. H. *The effects of dynamic laryngeal movements on pitch control*. American Journal of Otolaryngology, p. 660-66, 2015.

JOHNSON, G.; SKINNER, M. *The demands of professional singing on cranio-cervical posture*. Eur Spine J., p. 562-569, 2009.

KING, B.; WERTHEIMER, M. *Max Wertheimer & Gestalt Teory*. New Jersey, Transaction Publishers, 2005

LEBORGNE, W.; ROSEMBERG, M. *The vocal Athlete*. San Diego, Plural Publishing Inc, 2014.

LOPES, J. O. *A Voz, A fala, O canto; como utilizar melhor a sua voz: cantores, actores, professores*. Brasília, Thesaus ed de Brasília, 2011.

MAYERHOFF, R. M.; GUZMAN, M.; MENALDI, J. C.; MUNOZ, D.; DOWDALL, J.; MAKI, A.; JOHNS III, M. M.; SMTH, L. J.; RUBIN, A. D. *Analysis of supraglottic activity during vocalization in healthy singers*. The laryngoscope. p. 124:504-509, 2014.

MARIZ, J. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Unesp. p. 174, São Paulo, 2013.

MATTOS, W. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Unesp. p. 463, São Paulo, 2006.

_____. *Cantar em português - um estudo sobre a abordagem articulatória como recurso para a prática do canto*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Unesp. p. 197 São Paulo, 2014.

MACARI, A.; ZIADE, G.; TURFE, Z.; CHIDIAC, A.; ALAM, M.; HAMDAM, A. *Correlation Between the position of the Hyoid Bone on Lateral Cephalographs and Formant Frequencies*, *J voice*.2015 doi: 10.1016/j.jvoice.2015.08.0., 2015.

MC'KINNEY, J. C. *The diagnosis & Correction of Vocal Faults; a manual for teachers of singing & for choir directors*. Wave Land Press inc. Long. Grove, 2005.

MACEDO, F. J. M. *Falando um Pouquinho Sobre o Osso Hioide*. Revista CEFAC; Vol. 8.4.2006, p. 1-3, 2006.

MELTON, J. *Singing in Musical Theater: The Training of Singers and Actors*. New York: Allworth Press, 2007.

MELTON, J.; TOM, K. *One Voice, Integrating Singing and Theatre Voice Techniques*. Long Grove Illinois: Wave Land Press, Inc, 2014.

MILLER, R. *National School of Singing: English, French, German, and italian Techniques of Singing Revisited*. Maryland: The Scarecrow Press, 1997.

_____. *On the Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books, 1996.

_____. *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books, 1993.

MALDE, M.; ALLEN, M. J.; ZELLER, K.A. *What every singer needs to know about the body*. San Diego: Plural Publishing, 2013.

MORETI, F.; AVILA, M. E. B.; ROCHA, C.; BORREGO, M. C. M.; OLIVEIRA, G.; BEHLAU, M. *Influência da queixa e do estilo de canto na desvantagem vocal de cantores*; J, soc. Bras. Fonoaudiol. 2012; 24 (3): p. 296-300, 2012.

MOTEL, T.; FISCHER, K. V.; LEYDON, C. *Vocal Warm up increases Phonation threshold pressure in soprano singers at High pitch*. Journal of voice. N 17.2. p. 160-167, 2003.

NG, M. L.; CHEN, Y.; CHAN, E. Y. K. *Differences in vocal characteristics between cantonis and English produced by proficient cantonis- English bilingual speakers- a long term average spectral analyses*. Journal of voice. V 26. N4. p. 171-176, 2012.

OGATA, D. *Importância dos sons nasais no equilíbrio funcional da produção vocal*. Monografia de conclusão de curso de especialização em voz do CEFAC. São Paulo, 1997.

PACHECO, C.; BAÊ, T. *Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal*. São Paulo, Irmãos Vitale. S.A. Ind. e Com., 2006.

PAPAROTTI, C.; LEAL, V. *Cantonário; guia prático para o canto*. Salvador. Musimed Edições Musicais imp. Exp LTDA, 2011.

PESSOTTI, A. C. S. *Influência da técnica vocal sobre a emissão cantada no vernáculo; estudos linguísticos*. Campinas, Universidade estadual de Campinas XXXV. p. 353-360, 2006.

PINHO, S.; KORN, G. P.; PONTES, P. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Rio de Janeiro, Livraria e editora revinter. 2ed., 2014.

RIBEIRO, S. *Proposta e validação do protocolo modificado para avaliação dos ajustes do trato vocal durante o canto*. Tese de doutorado apresentada na pós-graduação da faculdade de ciências médicas da Santa Casa de São Paulo, São Paulo, 2015.

RIGGS, S. *Singing for the Stars: A Complete Program for Training your Voice*. California: Alfred Publishing, 1985.

SALOMÃO, G. L. *Registros Vocais no Canto; Aspectos perceptivos acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete*. Tese de doutorado em linguística aplicada e estudos da linguagem. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTORO, C. F. S. **Partitura da Canção – Acalanto da Rosa**, Rio de Janeiro, 1958.

SANTOS, L. ***O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil***. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da Unesp, p. 479, São Paulo, 2011.

STARK, J. ***Bel Canto: A History of vocal pedagogy***. Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1999.

SILVA, M. A. A.; DUPRAT, A. C. ***Avaliação do Paciente cantor. Tratado de especialidades em fonoaudiologia - Organização: Irene Queiroz Marchezan, Hilton Justino, Marileida Cattelan Tomé***. São Paulo, Guanabara Koogan, 2014.

SILVA, T. C. ***Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios***. 10 ed. São Paulo, 2013.

SUNDBERG, J.; THALEN, M.; POPEIL, L. ***Substyles of Belting: Phonatory and Resonatory Characteristics***. *J voice*. 2012; 26:44-50. doi:10.1016/j.j voice.2010.10.007, 2012.

SHUTTE, H. K.; MILLER, D. G. ***Belting and Pop, Nonclassical Approaches to Female Middle Voice: Some Preliminary considerations***. *J Voice*. 7 p. 142-150, 1993.

SUNDBERG, J. ***Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto***. São Paulo, Edusp, 2015.

SCHULTZ, D. P.; SCHULTZ, S. E. ***História da Psicologia Moderna***. São Paulo, Editora Cengage Learning, 2015

TAVARES, J. G.; SILVA, E. H. A. A. ***Considerações teóricas sobre a relação entre respiração oral e disfonia***. São Paulo, Revista da sociedade brasileira de fonoaudiologia. V 13. N1, 2008.

TOM, T.; TITZE, I. R.; HOFMANN, E. A.; STORY, B. H. *Three-Dimensional Vocal Tract Imaging and Formant Structure: Varying vocal Register, Pitch and Loudness*. *J Acoust Soc Am*. p. 109;742-747, 2001.

TITZE, I. R. *Princípio da produção vocal*; South Lake City. National center for voice and speech, 2013

TITZE, I. R. *Principles of Voice Production*. 2d ed. Iowa city. National Center for voice and speech, 2000.

TITZE, I. R.; WORLEY, A. S.; STORY, B. H. *Source-vocal Tract interaction in female operatic singing and theater belting*. *Journal of Singing*. v 67. N5. p. 561-572, 2011.

VALENTIM, A. F.; CÔRTEZ, M. G.; GAMA, A. C. C. *Análise espectrográfica da voz: efeitos dos treinamentos visuais na confiabilidade da avaliação*. *Rev. Soc. Bras.Fonoaudiol*. 15(3): p. 335-342, 2010.

WARE, C. *Basics of vocal pedagogy: the foundations and process of singing*. Boston, McGraw-Hill companies, Inc., 1998.

APÊNDICE A – AULAS PREVISTAS PARA TRANSIÇÃO DOS GÊNEROS DE LÍRICOS, MÚSICA DE CÂMARA E *BELTING*.

Lembramos ao leitor que pelo fato da cantora já ter estabelecido anteriormente os três gêneros propostos da pesquisa fizemos seu treino e aplicação do protocolo apenas na segunda parte, que consta apenas de oito dias para a transição e fixação dos três gêneros.

Conteúdo descrito passo a passo das aulas de canto na fase de transição:

Quadro 01: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 01

| |
|--|
| DIA 1 |
| DATA: 06 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento:</p> <p>Cantora fez sozinha vibração de lábios e língua por 3 minutos Conduzido pelo pesquisador:</p> <p>Escalas descendentes em NG, subindo em graus conjuntos e depois descendo</p> <p>Mudança de consoante para M descendo para região grave. Salto para uma tessitura mais aguda e depois descendo em graus conjuntos.</p> <p>Mudança de consoante para N em escalas descendentes e ascendentes. Total de tempo utilizado para estes exercícios: 3’ e 42 “</p> <p>Uso de Palavras Mei Mai Mei em arpejos de quintas subindo e descendo por graus conjuntos.</p> <p>Uso de escalas de nona com a palavra Ma, subindo e descendo as escalas em graus conjuntos.</p> <p>Uso de glissando na vogal E subindo e descendo em graus conjuntos (observa-se aqui as primeiras quebras da cantora e os primeiros passos em direção a descoberta da voz em CCM).</p> <p>Uso de escalas de quinta em graus conjuntos ascendentes na vogal E em voz de peito e depois em <i>mix</i> e depois em <i>mix</i> cabeça.</p> <p>Uso de arpejos de oitava na vogal E começando e voz de peito.</p> <p>Uso da palavra Amém começando em voz de peito com salto de oitava Lá-Lá, subindo e descendo por graus conjuntos usando a nasalidade a favor da transição dos registros e utilizando portamento para chegar ao registro de peito e <i>mix</i> peito. (Observa-se aqui como o excesso de oralidade não ajuda a transição das notas no CCM). Observa-se aqui os passos da cantora em direção ao contato com os tons em registro de peito. Porém o tempo todo o pesquisador incentiva para que as possíveis tensões possam ser evitadas e que seja aplicada a nasalidade para aliviar excesso de musculatura extrínseca de laringe.</p> <p>Uso de E (peito) O (cabeça) E (peito) salto de quartas ascendentes e descendentes. Para transição de registros, começando nas notas graves. Aqui foi necessário voltar ao exercício de arpejos de quintas para que a cantora achasse sua voz de peito mais uma vez. E em seguida foi realizado o exercício proposto.</p> <p>Uso das músicas em <i>belting</i> para transição (se chegar alguém) primeiros contatos da cantora com o trabalho de aquisição do gênero na música solicitada.</p> <p>Percebe-se claramente os desconfortos da cantora que tendo sua formação lírica está experimentando seus primeiros tons em CCM.</p> <p>Transição para o gênero de canção brasileira. Aqui vemos a cantora ajustando notas e texto, bem como seus ajustes de registro</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Todo este trabalho somou 24 minutos e 55 segundos.</p> <p>Aqui o tempo de aula executado ficou menor que o proposto, sendo apenas verificado quando do termino da aula. Sendo, portanto, 5 minutos e 45 segundos inferior ao proposto da pesquisa. Esse tempo foi utilizado pela cantora usando vibratórios de lábio e língua para início de aquecimento dentro da proposta de dinâmica em carga submáxima.</p> |

Quadro 02: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 02

| |
|---|
| DIA 2 |
| DATA: 07 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>OBS: todos os exercícios aqui já são pensados para favorecer a transição dos gêneros que precisam de mais articulação.</p> <p>Uso de tubo lax vox, para começar o aquecimento por 3 minutos Uso de brim, brim, brim em arpejos ascendentes e descendentes.</p> <p>Uso de <i>boca chiusa</i> em escalas de quinta ascendentes e descendentes.</p> <p>Uso de <i>boca chiusa</i> em arpejos de oitava. (Observamos aqui, a troca da ordem dos exercícios para que fosse verificada a qualidade da voz sem e com os exercícios de trato vocal semi-ocluido)</p> <p>Vi, vi, vi em arpejos de quintas ascendentes e descendentes</p> <p>Vi-i-vi-i-vi-i-vi. Sendo feitos em escalas de quintas ascendentes e descendentes Voi, voi, voi, em arpejos de quintas ascendentes e descendentes.</p> <p>Brim, brim, brim em arpejos de quintas ascendentes e descendentes. Mei, mei, mei em arpejos de quintas ascendentes e descendentes.</p> <p>Gou, gou, gou em arpejos de quintas ascendentes e descendentes.</p> <p>Todos os exercícios aqui executados somaram um total de 11 minutos e 14 segundos.</p> <p>Desenvolvimento e aquisição dos gêneros</p> <p>Trabalho de ensino e aprendizagem da ária de ópera, usada na gravação da aluna. Percebe-se os primeiros passos em direção a aprendizagem da peça e aquisição dos ajustes mais adequados da peça. Foi solicitado elevação de véu palatino para dar mais preferencias seleção de harmônicos graves. Observar-se os primeiros desafios da articulação do texto no registro agudo da ária de ópera. O trabalho foi feito com mais partes da música que as utilizadas na gravação.</p> <p>Transição para <i>belting</i></p> <p>Foi executada a canção em <i>belting</i> no trecho solicitado para gravação.</p> <p>Foi observada pela primeira vez mais facilidade da cantora para transitar de um gênero para o outro, sendo solicitado por parte do pesquisador mais proximidade de sonoridades mais claras para a execução da canção em CCM.</p> <p>Transição para música de câmara brasileira</p> <p>Aparentemente, pelo comentário da cantora (quero fazer sempre <i>belting</i> antes de opera que tenha graves) o trabalho com <i>belting</i> ajudou muito na execução das peças de câmara em regiões graves estabilizando a emissão e sonoridades requeridas. Devemos lembrar que este gênero está muito próximo da ópera mas precisa de mais articulação de texto. Faz parte do desenvolvimento do cantor a repetição das peças para melhorar a execução e dessa forma outros itens como legato, articulação e acento tônico de palavras e frases.</p> <p>Transição para <i>belting</i></p> <p>Aparentemente a cantora começou a se familiarizar com as trocas de gêneros, sendo que todo trabalho foi feito após o aquecimento, com as músicas descritas no protocolo. Mesmo não sendo o papel que a cantora deveria caracterizar, a da personagem Lucy, e sim da Emma, a cantora parece poder tranquilamente dar conta dos pré-requisitos da <i>belting</i>.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>O tempo para todo o trabalho até aqui nessa segunda parte da aula foi de 21 minutos e 53 segundos.</p> |

Quadro 03: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 03

| |
|--|
| DIA 3 |
| DATA: 08 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento vocal</p> <p>Uso de vibratórios de lábio em arpejos ascendentes</p> <p>Uso de vibratórios de lábio em escalas de quintas ascendentes</p> <p>Uso de NG em escalas de terça desdente em movimento ascendente e descendente Uso de M em arpejos de oitavas em movimentos ascendentes</p> <p>Uso de escalas de terças em N em movimento de trinado de cima pra baixo. E movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de MEI, MEI, MEI em arpejos de quintas em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de BRIM, BRIM, BRIM em arpejos de quinta em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de GOU, GOU, GOU em arpejos de quinta subindo e descendo nos tons confortáveis</p> <p>Uso do V contínuo em arpejos de oitava subindo e descendo Vivi em movimento de trinado e em sequência uma escala de cinco notas subindo e descendo nos tons.</p> <p>Transição e estabelecimento dos gêneros</p> <p>Uso de BRIM em escalas de nove notas em movimentos ascendentes e descendentes Vi vi-u em arpejos de quinta em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de glissando transitando entre peito e cabeça A (peito) O (cabeça) em arpejos de oitava</p> <p>Uso de glissando em 2 oitavas mudando de A-O e depois em U procurando manter o que puder em peito</p> <p>Uso de escalas descendentes em quintas descendentes em voz de cabeça em ajuste lírico, movimento descendente</p> <p>Cantando a ária do Menino e Liberdade, cantora ainda se adaptando a melodia e tendo problemas com a nasalidade que nos graves está faltando, dando a impressão de estrangeiro cantando na língua nacional. Procurando falar com calma as palavras em legato absoluto da linha melódica. Já se observa que estamos construindo uma nova voz e novos conceitos de estilística da peça em questão.</p> <p>Cantando a música de câmara. Observa-se aqui problemas ainda com e linha melódica, mas que gradativamente a cantora vai encontrado a linha entre falar o texto e cantar como perto do lírico. Observa-se ainda um desvio de vogal na palavra ninguém na região aguda para a vogal A. será tentando a posteriori um desvio menor da vogal. Sem prejuízo da beleza da emissão.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Tempo total de aquecimento foi de 10 minutos e 16 segundos</p> <p>Tempo total de trabalho na segunda parte da aula foi de 14 segundos e 59 décimos.</p> |

Quadro 04: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 04

| |
|---|
| DIA 4 |
| DATA: 09 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>Uso de canudos de pirulito para exercício de trato vocal semi-ocluido em escalas de quintas ascendentes e descendentes.</p> <p>Uso de vibração de lábio em escalas de quintas ascendentes e descendentes Uso de vibratórios de lábio em arpejos de oitava ascendentes e descendentes Uso de <i>boca chiusa</i> em M em escalas de quintas ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de escalas com NÓ, em nas notas (sol, lá, sol, fá, sol, fá, mi, fá, mi, ré, mi, ré, do)</p> <p>Uso de ah-hum (<i>boca chiusa</i> em M) em salto de quinta com portamento mantendo voz de peito e <i>mix</i> de peito.</p> <p>Uso de escalas de quintas com a sílaba NÁ e NÉ tentando manter o registro de peito ou peito <i>mix</i>. Em movimentos ascendentes e descendentes indo até o Mib 4 com <i>mix</i> peito pela primeira vez.</p> <p>Viviu, vi .vi em sustentação em arpejos de quinta com sustentação em movimentos ascendentes e descendentes em gênero lírico. Com bastante elevação de véu palatino e laringe mais baixa.</p> <p>Transição de gêneros</p> <p>Uso de escalas em nona com sílaba NÉ iniciando em peito e procurando manter o registro de peito e peito <i>mix</i>.</p> <p>Prática da canção em <i>belting</i>, podendo ser verificar um brilho diferente na voz da cantora, aparentemente mais confortável. O pesquisador, foi solicitando mais rubato e liberdade nas sustentações das notas mais brilhantes da canção.</p> <p>Experimentando mais voz de peito para ver que coloridos podem ser acrescentados na execução dos novos registros e misturas advindos dos múltiplos coloridos de <i>mix</i>.</p> <p>Podemos observar que a cantora foi achando múltiplas possibilidades na execução do <i>belting</i>, podendo desta forma dar a chance do interprete de utilizar combinações de quantidade de uso de TA /CT.</p> <p>Transição para lírico</p> <p>Aparentemente, a frase “quantas andorinhas voando”, em função da caída do véu palatino oferece ao cantor um desafio de pronunciar e manter o som lírico. A articulação tem que ser feita, mas, o legato por intermédio da coluna de ar, (fluxo), seria uma boa condução neste momento, procurando o cantor manter o máximo de sonoridade ampla, ressonância, fluxo contínuo e manutenção da amplitude de trato vocal por alargamento comedido da faringe. Essa manobra não pode ser em demasia por causa da transição dos outros gêneros, não podendo também haver enrijecimento de ajustes de trato vocal para não dificultar a transição. A cantora experimentou estas dificuldades, tanto para manter a ressonância quanto para manter altura de palato mole.</p> <p>Transição para <i>belting</i></p> <p>Na mudança de gênero, diminuição de espaço vertical, e a cantora foi orientada a pensar em mais lateralização. Observamos a cantora utilizando o extremo de recursos de peito, podemos verificar que este não será o resultado final em termos de sonoridade e estilo, mas, a cantora pode dessa forma sair de um gênero para o outro com mais facilidade e gradativamente encontrando um <i>belting</i> mais saudável.</p> <p>Transição para canção de câmara brasileira</p> <p>Aqui a canção pede mais verticalidade, porém com a compreensão do texto ainda como prioridade. Os graves da canção, bem como a nasalidade do português, são um desafio para o cantor para que não pareça fraco em termos de energia vocal, e nem venha a soar como um estrangeiro cantando em língua nacional. Foi pedido da cantora que ela tivesse atenção continua nesses itens, nessas questões. Aqui a questão de repetição para um melhor domínio são condição imprescindível para melhoria dos gêneros.</p> |

TEMPO DE DURAÇÃO:

Tempo de execução do aquecimento 10 minutos e 11 segundos

Tempo total de trabalho nessa fase foi de 19 minutos e 12 segundos.

Quadro 05: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 05

| |
|---|
| DIA 5 |
| DATA: 10 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>Uso de vibratório de lábios em arpejos de oitava em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de vibratório de lábios em arpejos de quintas em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de <i>boca chiusa</i> em arpejos de oitavas em movimentos ascendentes e descendentes.</p> <p>Observa-se aqui algum tipo de incomodo da cantora que ainda estava em aquecimento, mas que foi dito que não se preocupasse, pois, esse tipo de evento poderia ocorrer.</p> <p>Uso de trato vocal semi-ocluido em Z em arpejos de oitava em movimentos ascendentes e descendentes.</p> <p>Uso da vogal U em escalas ascendentes e descendentes</p> <p>Uso da sílaba VI em escalas de quintas ascendentes e descendentes Uso da sílaba VI em escalas de oitavas ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de NG, M e N em escalas de terça descendentes alternando entre as consoantes.</p> <p>Uso de VOI, VOI, VOI em arpejos de quintas (fluxo de secreção que escorreu por trás da garganta da cantora e ela ficou um pouco nauseada)</p> <p>Uso de VI, VI U em arpejos de quinta em movimentos ascendentes e descendentes)</p> <p>Transição de gêneros <i>belting</i> câmara e lírico</p> <p>Uso de salto de oitava descendente na vogal O, procurando mesclar no grave na região de peito</p> <p>Uso de salto de quinta na vogal A, em movimentos ascendentes, com o auxílio do sorriso procurando manter mais voz de peito sempre tentando não ter tensão, procurando os melhores sons da cantora no que diz respeito ao som de CCM</p> <p>Uso de Brim e Ming em combinação em arpejos de quinta com movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de da sílaba Mem, em escalas de nona procurando manter o sorriso e voz de peito, com auxílio da nasalidade como forma de tirar tensão de estruturas laríngeas e evitando maiores constrições supraglóticas</p> <p>Cantando a canção em <i>belting</i>, observa-se que a cantora só consegue no primeiro momento com muito peso, porém gradativamente vamos modificando para sons mais <i>mix</i>, e com menos envolvimento de TA e mais brilho advindo de uso de filtro (jogo de ressonâncias) mais misturado. A recomendação é que seja o mínimo, de empenho laríngeo. No final do treino percebe-se que a cantora foi adquirindo mais as características de som sem tanto empenho e com as sonoridades requeridas pelo CCM.</p> <p>OBS: cantora reclamando de IVAS (Infecção das vias aéreas superiores)</p> <p>Trabalho com CCB, nos primeiros, se observar um pouco de dificuldade para elevação de palato mole. Outro problema encontrado é ainda a palavra ninguém na região grave. Que de forma geral a cantora resolve oralizando a vogal, tornando a prosódia difícil de ser reconhecer. Foi resolvido procurando conviver melhor com o nasal em primeiro plano e depois com equilíbrio entre nasal e oral.</p> <p>Utilizado um vocalize em <i>stacatto</i> em vocalizes ascendentes de oitavas.</p> <p>Cantando a ária de ópera, com solicitação que fosse executada em máximo legato.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Tempo total de aquecimento de 10 minutos e 33 segundos.</p> <p>Total de tempo de trabalho até aqui na segunda parte de 23 minutos e 55 segundos.</p> |

Quadro 06: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 06

| |
|---|
| DIA 6 |
| DATA: 11 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>Uso de vibração de lábios em arpejos ascendentes</p> <p>Uso de <i>boca chiusa</i> em escalas de quintas movimentos ascendentes Uso N em arpejos de oitava em movimento ascendente</p> <p>Uso NG em saltos de oitava com movimentos ascendentes e descendentes Uso de glissando em NG</p> <p>Uso de NE em escalas de nona em movimentos ascendentes e descendentes procurando a transição dos registros de peito, <i>mix</i> peito, <i>mix</i>, <i>mix</i> cabeça e cabeça</p> <p>Uso de <i>lax vox</i> em saltos de oitava ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de tudo finlandês (vidro) em escalas de quinta em movimentos ascendentes Uso de VI, vi, vi em arpejos de quinta em movimentos ascendentes e descendentes Uso de MING em nota parada em forma de <i>messa di voce</i>, crescendo e decrescente</p> <p>Uso de MÉ em escalas de nona começando em registro de peito</p> <p>Uso de NÉ em escalas de nona começando em registro de peito</p> <p>Uso de NÉ em salto de oitava glissando em movimentos ascendentes e descentes procurando uma voz de peito mais saudável</p> <p>Trabalho com a canção em <i>belting</i> procurando mexer nos conceitos de timbre, tirando os engessamentos de trato vocal que possam inibir uma transição entre os gêneros.</p> <p>Trabalho com CCB, no primeiro momento a cantora entrou com excesso de voz lírica. O pesquisador pediu que os ajustes da cantora fossem modificados para um ajuste mais no meio dos outros dois gêneros. Foi solicitado cuidados com ausência da nasalidade nos graves e excesso de articulação na palavra “minha”.</p> <p>Trabalho com a ária de ópera, procurando os ajustes do gênero, ainda procurando uma prosódia que seja natural e adequada ao gênero e que não torne a música com uma sonoridade inadequada.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Tempo total de aquecimento e transição foi de 30 minutos e 2 segundos</p> |

Quadro 07: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 07

| |
|--|
| DIA 7 |
| DATA: 12 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>Uso de vibração de lábios em arpejos de oitava em movimentos ascendentes</p> <p>Uso de nota parada em vibração de lábio e troca para <i>boca chiusa</i> M e volta para a vibração em movimentos ascendentes</p> <p>Uso de transição de M-NG em escalas de terça descendentes em movimentos descendentes e ascendentes</p> <p>Uso ZI com postura de sorriso, em escalas de cinco notas movimentos ascendentes</p> <p>Uso NO em escalas de nona para transição de registro mantendo os registros de peito e os <i>mix</i></p> <p>Uso de vi vivi em arpejos de quintas movimentos ascendentes.</p> <p>Uso de vi viu em arpejos de quintas movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de NO em escalas de nona em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de Suó ni la tru ba em arpejo de oitava ascendente com giro de nona e descendo em escalas em movimento ascendente</p> <p>Trabalho com a ária de ópera, aqui já se percebe a desenvoltura da cantora, com relação a entrada dos ajustes laríngeos para o gênero. Ainda tem as notas graves que soam oralizadas em demasiada e algumas dúvidas de notas.</p> <p>Transição para o Belting</p> <p>Trabalho para que os sons não fiquem pesados, ainda tem uma resistência para a cantora assumir o nasal e posição de sorriso. Foi solicitado que a cantora tirasse volume para que não ficasse pesado demais, estamos procurando uma sonoridade clara mesmo, porém peso. Observe-se que dentre as múltiplas possibilidades de sonoridades de <i>belting</i>, para essa cantora, o que parece mais apropriado seria que ela usasse os sons claros por uso de ressonância e não muito uso de voz de peito. Em outras cantoras já observamos que o uso de voz mais voz de peito para ser mais adaptado e fácil de manipulação. Lembramos que essa cantora, da pesquisa, não tinha nenhum uso de voz de peito. No final da canção chegamos a canção com mais leveza e, portanto, mais equilíbrio.</p> <p>Foram feitas as transições várias vezes para que ficasse claro para a cantora como usar as estratégias corretas em cada situação.</p> <p>Transição para CCB, aqui mais uma vez foram realizadas várias transições para que a cantora tivesse pleno domínio de suas trocas de estratégias. Os resultados obtidos no final foram satisfatórios, e já começamos a trabalhar questões de fraseado musical,</p> <p>o que indica uma assimilação técnica de estratégias havendo aqui a aplicação plenas das leis de Gestalt, que dizem que quanto mais simples as estratégias mais fáceis a transição e reconhecimento do público como sendo uma única coisa, que são as leis de proximidade, continuidade e pregnância.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Tempo total dispendido de aquecimento foi de 10 minutos e 27 segundos.</p> <p>Tempo de total de execução do trabalho de transição foi de 20 minutos.</p> |

Quadro 08: Protocolo aplicado em aula – Registro dia 08

| |
|--|
| DIA 8 |
| DATA: 13 de dezembro de 2016 |
| <p>PROTOCOLO E OBSERVAÇÕES:</p> <p>Aquecimento</p> <p>Uso de vibração de lábios em arpejos de oitavas em movimentos ascendentes Uso de vibração de lábios em salto de oitavas em movimentos ascendentes Uso de <i>boca chiusa</i> em M em escalas de quinta, movimentos ascendentes</p> <p>Uso de <i>boca chiusa</i> em M/NG escalas de terças descendentes e movimentos ascendentes</p> <p>Uso de Vi, vi, vi em gênero lírico em arpejos de quintas movimentos ascendentes descendentes</p> <p>Uso de NÉ-NÊ em escalas de nona começando em registros mais de peito depois fazendo as mesclas</p> <p>Uso de glissando em I em escalas cromáticas de fundamental até a quinta Uso de glissando em É em escalas cromáticas de fundamental até a quinta.</p> <p>Transição dos gêneros</p> <p>Trabalho na canção <i>belting</i>, ainda com tensões na região mais grave, porém a cantora já entra em voz de peito com facilidade. Observa-se a mistura de registros mais adequada na região médio aguda.</p> <p>Transição para lírico, feita com facilidade com todos as características observadas em relação as requisições de estilo.</p> <p>Transição para <i>belting</i>, apresentando pequena dificuldade na região mais aguda, no primeiro momento, sendo solicitado, mais <i>mix</i> de cabeça na região de Mib 4, o que resultou em menos tensão e mais beleza de timbre</p> <p>Transição para lírica sendo feita com muita facilidade</p> <p>Transição para CCB, sendo feita também com facilidade apresentando a cantora agora mais adequação de emissão de texto, nas regiões de peito, e mais suavidade para pronunciar a palavra “minha”.</p> <p>Transição para lírico, feita com facilidade, com mais corpo de voz que encontrado em CCB</p> <p>Transição dos gêneros nos exercícios</p> <p>Uso de Vi, vi -u em lírico em arpejos de quinta em movimentos ascendentes e descendentes</p> <p>Uso de NÉ em escalas de nona em <i>belting</i> em movimentos ascendentes procurando <i>mix</i> peito</p> <p>Uso de Suó-ni-la-tu-ba em arpejos em oitava e giro de nona em lírico e movimentos ascendentes, foi solicitado a aluna para não clarear demais as notas agudas</p> <p>Uso de MING em arpejos de quinta em cada nota em <i>belting</i>, em notas graves e depois em regiões médias agudas</p> <p>Transição para canção em <i>belting</i>, com melhores resultados, mais misturas de registros e melhor jogo de ressonâncias.</p> |
| <p>TEMPO DE DURAÇÃO:</p> <p>Tempo de duração aquecimento de 11 minutos e 37 segundos.</p> <p>Tempo total até aqui de 15 minutos e 40 segundos, tempo total de aulas registrado nesse dia de 26 minutos e 77 segundos. Houve perda de material.</p> |

ANEXO A – PARTITURAS DAS CANÇÕES UTILIZADAS NO ESTUDO.

As partituras apresentadas neste “Anexo A” pertencem ao acervo pessoal de repertórios da aluna de canto participante da pesquisa.

Figura 28: Partitura Ária – Trovas (ESTRADA, O. D. 1901)

à Exma. Sra. D. Zilda Chibotto
Trovas
(Osório Duque Estrada)

Alberto Nepomuceno
(Catálogo 1864 - RJ 1920)
Op. 29, nº 1

Canto

Piano *com expressão*

4 Moderato

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo,a-go-ra,cu an - do, de

9

noi - te, sem-pre,a-cor - da - do, de di - a sem - pre so - nhan-do. O,a - mor per-tur-bou-me

14

tan - to que,es-te cor - tras - te de - plo - ro: que - ren - do cho - rar, eu can - to; que -

Autor: Alberto Nepomuceno

19

ren - do can - tar, eu cho - ro! Que - ren - do can - tar, eu

24

Um pouco mais vivo

cho - ro!

28

Tempo I

Cur - va - do, à lei dos pe - sa - res, não sei se mor-ro ou se

33

vi - vo: se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi - quei ca - ti - vo. Por

Tanto

37
is - so, a ver - da - de nu - a es - te tor - men - to con - têm: mi -

42
nha, ai - ma não sen - do tu - a. não se - rá de mais nin - guém!

47
Não se - rá de mais nin - guém!

51

calando

Autor: Alberto Nepomuceno

Figura 29: Partitura Canção – Acalanto da Rosa (SANTORO, C. 1958)

Allegro - Acalanto da Rosa C. Santoro - 1958

Dor-me-aes-trê - la no céu Dor-mea ro - sa em seu gar-dim Dor-m
lu - a no mar Dor-me-a-mor den-tro de mim E pr
ci - so pi-sar le-ve, ai é pre - ci - so não fa-lar Heu a
mar sea dor - me - ce que su - a va o seu per - fu - me Dor-me em

Figura 30: Partitura Canção – *This Is The Moment* (BRICUSE, L. & WILDHORN, F. 1990)

312

THIS IS THE MOMENT

from Jekyll & Hyde

Words by LESLIE BRICUSSE
Music by FRANK WILDHORN

Slowly

Esus2 A/E Esus2 A/E A/B *cheyova*

This is the

Hova cheyov - eu sei as meus demônias

F#m7/B Emaj7 F#m7/B

mo-ment, — this is the day, when I send all my doubts and de-mons — on their

todas as triunfos qualquer triunfo que

Emaj7 C#madd2 G#m que

way. Ev-'ry en - deav-our — I have made ev - er — is

Copyright © 1990, 1995 Stage & Screen Music, Ltd. (BMI), Cherry Lane Music Publishing Company, Inc. (ASCAP),
DreamWorks Songs (ASCAP), Les Étoiles De La Musique (ASCAP) and Scaramanga Music, Inc. (ASCAP).
Worldwide Rights for Stage & Screen Music, Ltd. Administered by Cherry River Music Co.
Worldwide Rights for DreamWorks Songs, Les Étoiles De La Musique and Scaramanga Music, Inc. Administered by Cherry Lane Music Publishing Company, Inc.
International Copyright Secured All Rights Reserved

cu ocazioni, ajaza en usura

Fm7 *E/G1* *A* *B7sus4*

com - ing — in - to play, is here and now — to-day. — This is the

Fm7/B *Emaj7* *Fm7/B*

mo - ment, — this is the time when the mo - men - tum and the mo - ment are in

mp

Emaj7 *C#nadd2* *Gfm*

rhyme. Give me this mo - ment, — this — pre - cious chance. I'll

Fm7 *E/G1* *A* *A/B* *B7*

gath - er — up my past and make some sense — at last. This is the

Chegau

314 How

eis o final

o que eu sonhava

mo - ment
mo - ment,

when all I've done,
my fi - nal test.

all of the
Des - ti - ny

que eu apostava e no!

chegou na

dream - ing, schem - ing and scream - ing be - come one!
beck - oned, I nev - er reck - oned sec - ond best. This is the
I won't look

Com um rio no céu. e o céu se abre

To Coda

day,
down,

see it spar - kle and shine,
I must not fall.

when all I've
This is the

e so meu

lived for _____ be - comes mine!

For all these years I've

Handwritten notes and guitar chords are present throughout the score, including: E, F#m7/E, E, F#m7b5/E, E, C#m, Amaj7, B/A, F#m7, B/A, G#m7, C#m, F#m7, F#m7/B, E, Esus4, B/A, A, G#m7, E/G#.

E/A E/G#1 F#m7 E/G#1

faced the world— a - lone, and now the time has come— to

Am Bsus4 A/B D.S. al Coda

prove to them— I made it— on my own. This— is the

Coda F#m7 E/G#1 F#m7 F#m7/B B7 E C7

mo - ment, the sweet - est mo - ment of them all This is the

F Gm7/P F Gm7b5/P

mo - ment. Damn all the odds. This day or

316

F Dm7 Bbmaj7 C/Bb

nev - er, I'll sit for - ev - er with the gods! When I look

Gm7 C/Bb Am7 C/D Dm

back, I will al - ways re - call mo - ment for

Gm7 F/A Bb F/A Gm7 Bb/C C7

mo - ment, this was the mo - ment the great - est mo - ment of them

Gm7/F G1/F Gm7/F Gm7/C F

all.

ff *rit.*

Don't look for me in the future

C/F A/C# Dm Dm/C *3*

I wan - der, lost in yes - ter - day, want - ing to

Bb Gm7 *tentative* Bb/C F *chitarra*

fly, but scared to try. But if some - one like you found

Gm7 *qual a voce* E F#sus4 *qual* F/A *encontrar*

some - one like me, then sud - den - ly noth - ing would

Bb *qual a voz* Gm7 *qual a voz* Gm

ev - er be the same! My heart would take wing and I'd

de vai dispa *sen tu, encoly nao che-*

F/A Gm7 F Dm7 Gm7 D \flat /E \flat

feel so a - live, — if some - one like you — found

rit.

gan *fonta* *Ar de*

Fadd2 Em7 G/A Dadd2 A/D

me! So man - y se - crets

a tempo *mp*

queis quis abin *em modo* *mp* *tu*

Gadd2/D D

I long to share! All I have need - ed

pro dividir *com quem me vai mostrar*

Gsus4 G F C/F

is some - one there to help me see a world

World in a world

um mundo que nunca *ouviu* *que?* *em quando*

Bb/F F Asus4 A

I've nev - er seen be - fore, a love to o - pen ev - 'ry

e vai entrar *onde eu nunca*

Dm Dm/C Bb Gm7

door, to — set me free so I can —

se chega - abrem

Bb/C

soar! — If — some - one — like you found —

cresc. *mf*

igual a voce *e deus quer* *F/A encontra*

Gm7 F#us4 F/A

some - one — like me, then sud - den - ly — noth - ing would

B \flat Gm7 \flat 5 F Dm Gm7

ev - er be the same! There'd be a new way to live— a

F Dm Gm7 F Dm Gm7 C7sus4

new life to love, — if some - one like you — found

D \flat maj7 C \flat /D \flat G \flat

me! Oh, if some - one — like you found

cresc. *rit.* *f a tempo*

A \flat m7 G \flat sus4 G \flat

some - one — like me, then sud - den - ly — noth - ing would

C♭maj7 *A*♭m7♭5 *G*♭ *E*♭m *A*♭m7

ev - er be the same! My heart would take wing, — and I'd



B♭m7 *D*♭/E♭ *E*♭7 *Slower, freely*
A♭m7

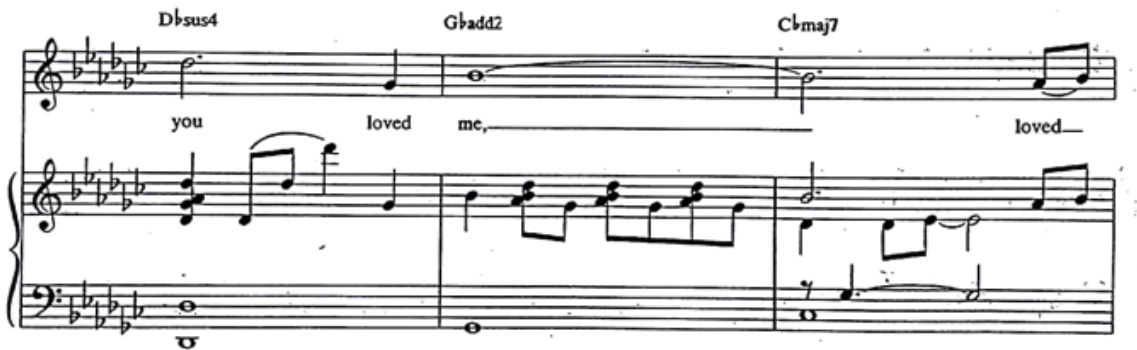
feel so a - live, — if some - one like

rit. *p*



D♭sus4 *G*♭add2 *C*♭maj7

you loved me, — loved —



G♭add2 *C*♭maj7 N.C. *G*♭add2

me, — loved — me!

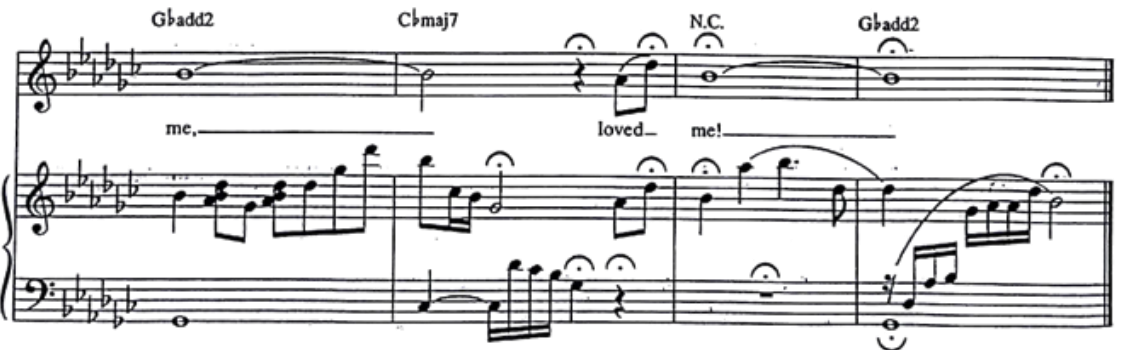


Figura 32: Partitura Ária – A Moça – Ópera “O Menino e a Liberdade” (COLI, J. & MIRANDA, R. 2013)

Cópias da Cintia

2ª Cena (15)

(♩ = 72) Expressivo

mf

10

20

114

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including a *rall.* marking and a 4/4 time signature.

Meno Mosso (♩ = 60)

Handwritten musical notation for the third system, starting with *Meno Mosso* (♩ = 60) and a circled '30'.

Com enlavo (♩ = 66)

Mo-
92

Euqueria ser li-vre para envolvermos nos tra-gos

Handwritten musical notation for the fourth system, including lyrics and a *Com enlavo* marking.

Moga 15

o rapaz do meu la. do. Com ele e' benige. so.

Moga

a. ve... Ah!... como eu que. ri - a que ele me a

Moga

mas. se, me a mas. se. *Enérgico (l'istesso tempo)* Ai que horror!

Moga

Essa lotação - aperta. da me dei xou toda a massa. da!

16

Ah! ele não vai melhorar... Aquelas o-lhas,

17

aquelas o-lhas paradas no céu.

dimin.

Fluente (♩ = 72)

60

68 *com recordação*
Moça *mf*
Quantas andorinhas vo-an-do, quantas, em u-r-rú tam-

Moça
bém. Ele vo-a tão se-gu-ro, ele pla-ma ou-rú-

70
Moça *mf*
bú. Mas as andorinhas são in-

Moça *mf*
cer-tas, vão para todos os la-dos, tão li-vres!

Figura 33: Partitura Ária – O Rapaz – Ópera “O Menino e a Liberdade” (COLI, J. & MIRANDA, R. 2013)

The image displays a handwritten musical score for the aria "O Rapaz" from the opera "O Menino e a Liberdade". The score is organized into several systems:

- Top System:** Features a vocal line for "Moçoil" and a piano accompaniment. The vocal line includes a fermata and a measure marked with a circled "76".
- Section Header:** A double bar line is followed by the text "3ª Cena" (Act 3).
- Second System:** Labeled "1) Incisivamente (♩ = 60)", it contains piano accompaniment with dynamic markings "f" and "p".
- Third System:** Continues the piano accompaniment, with dynamic markings "f" and "p", and includes the instruction "curta" above the notes.
- Fourth System:** Labeled "Rapaz" and "Com vigor (♩ = 80)", it features a vocal line with the lyrics "Vida gasta nos escri-" and a piano accompaniment. Dynamic markings "mf" and "Energico" are present.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese.

System 1: The vocal line begins with a circled number "20" and the tempo marking "Rit. Ad". The lyrics are "td-rlo. — O O le-vei-ra, imbe-cil,". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

System 2: The tempo marking changes to "Meno Mosso (J: 32)". The lyrics are "fêz errado balan ce- ta e sobretudo pra mim. A gorae voltar pra casa". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cedendo*.

System 3: The lyrics are "e a guentar o pai dizendo: Quando e' que vo- cê ca- sa?". The piano accompaniment continues with dynamic markings like *mf* and *f*.

System 4: The lyrics are "Quando e' que vou ter meu ne-to?". The piano accompaniment features dynamic markings including *mf*, *f*, and *mf*.

20

Ra. paz

mf E a mãe querendo que leve a Odetório - ma

Ancora Meno (♩ = 66)

Ra. paz

Arrume uma namora-da. Você não gosta da Paula? Não! — pra namora não

f cedendo

Ra. paz

da, mã-mãe!

A-i o pai vai falar

30

Ra. paz

que eu e-xi-jo de-mais, que nunca ninguém meserve.

Ancora Poco Meno (♩ = 60)

The image shows a handwritten musical score for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction with a treble and bass clef, featuring dynamic markings like *f*, *mf*, and *p*, and a tempo marking of *3/4*. The second system is for the voice, labeled "Lirico (1:84)" and "Rapaz", with lyrics: "Ah! como que-ri-a man o Sérgio sem cul-pa." The piano accompaniment for this system is in 4/4 time. The third system continues the voice part with lyrics: "Sem an-gús-tia, sem medo que al-guém des-cu-bra" and "nossa paixão tão for-ta. Pegar com a-fe-to na mão". The piano accompaniment for this system is in 3/4 time. A red bracket is drawn under the piano accompaniment of the third system.

