

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

PEDAGOGIA VOCAL: ALGUMAS POSSÍVEIS PATOLOGIAS E DISTÚRBIOS VOCAIS
QUE PODEM SER CAUSADOS NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO CANTO

RAQUEL ANTUNES DA SILVA

RIO DE JANEIRO, 2005

PEDAGOGIA VOCAL: ALGUMAS POSSÍVEIS PATOLOGIAS E DISTÚRBIOS VOCAIS
QUE PODEM SER CAUSADOS NO ENSINO-APRENDIZAGEM DO CANTO

por

RAQUEL ANTUNES DA SILVA

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Educação Artística – Habilitação Música, sob a orientação da Professora Dr.^a Mirna Rubim.

Rio de Janeiro, 2005

SILVA, Raquel Antunes da.

Pedagogia vocal: Algumas possíveis patologias e distúrbios vocais que podem ser causados no ensino-aprendizagem do canto / SILVA, Raquel Antunes da. - 2005.
v, 38p.

Orientadora: Mirna Rubim.

Monografia - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música.

Bibliografia: p. 39

1. Canto. 2. Pedagogia vocal. 3. Distúrbios vocais. I. Mirna Rubim. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Instituto Villa-Lobos. Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música. III. Pedagogia vocal: Algumas possíveis patologias e distúrbios vocais que podem ser causados no ensino-aprendizagem do canto.

Autorizo a cópia da minha monografia "*Pedagogia vocal: Algumas possíveis patologias e distúrbios vocais que podem ser causados no ensino-aprendizagem do canto*", para fins didáticos.

Raquel Antunes da Silva

Dedico a realização deste trabalho a todos aqueles que passaram por minha vida pessoal e profissional e que, de alguma forma, contribuíram para o crescimento de meu conhecimento e que me ajudaram, com tanto esforço e carinho, a fazer aquilo que eu amo, que é cantar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pois devo à Ele todas as vitórias que conquistei até hoje e que ainda conquistarei durante a vida.

Agradeço a todos os meus mestres, com quem tive a oportunidade de conviver na UNIRIO e com quem tanto aprendi, em especial agradeço ao mestre Julio Moretzshon e sua esposa, Ana Madalena Nery, por tantas oportunidades de trabalho que me foram oferecidas e que estas me ajudaram muito a superar certas dificuldades pessoais.

Sem esquecer de agradecer aos meus pais, Gilson Souza da Silva e Leila Maria Roque Antunes, que sempre foram tão maravilhosos comigo e que tanto me incentivaram a seguir esta carreira.

Aos meus amigos, que sempre têm uma palavra de conforto nos momentos de insegurança e ‘crises de canto’ e que me aturaram e ainda terão que me aturar muito durante o bacharelado!

Agradeço também, ao meu namorado, Pablo Panaro, que sempre esteve ao meu lado, inclusive durante a realização deste trabalho e que nunca deixou que eu desistisse de cantar.

E finalmente, agradeço à minha professora, Mônica Duarte e à minha orientadora e futura professora de canto da UNIRIO, Mirna Rubim, pelo apoio e pelas orientações para a realização desta monografia.

“Renuncie a uma coisa somente quando desejar tanto alguma outra que a coisa renunciada nenhuma atração mais exerça ou quando parecer que ela está interferindo no que é mais intensamente desejado”.

Gandhi

SILVA, Raquel Antunes da. *Pedagogia vocal: Algumas possíveis patologias e distúrbios vocais que podem ser causados no ensino-aprendizagem do canto*. 2005. Monografia - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho tem como propósito orientar o profissional de canto atuante na área a obter os conhecimentos necessários sobre a técnica e a fisiologia para poder exercer a prática docente de forma correta, sem que haja riscos de maiores complicações para a saúde vocal de seus alunos. Estas complicações podem dar-se de várias formas e danificar temporária ou permanentemente as pregas vocais, dependendo do estágio da patologia, sendo sempre necessário o acompanhamento de um fonoaudiólogo para os possíveis tratamentos de cura total ou parcial. O trabalho também destina-se a pessoas interessadas sobre o tema e que desejem usufruir dos conteúdos aqui expostos para sua melhor compreensão. Foram realizadas entrevistas a 6 professores atuantes de canto. As entrevistas foram realizadas a partir de princípios básicos do ensino-aprendizagem do canto, contendo informações importantes para o interessado sobre conhecimentos e opiniões dos entrevistados a respeito do tema abordado. Por meio deste estudo, observou-se que cada professor de canto possui seus métodos próprios de ensino, bem como suas próprias opiniões teóricas, e que, por vezes, isso não implica numa maior ou menor competência do profissional. Cabe ao aluno buscar meios que lhe indiquem o nível de competência do profissional que irá orientá-lo durante o curso de canto.

Palavras-chave: Canto – Pedagogia vocal – Distúrbios vocais

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
Objetivos	
Justificativa	
Organização da Monografia	
1. O ENSINO-APRENDIZAGEM DO CANTO	4
1.1. Pedagogia vocal	
1.1.1. Relacionamento professor-aluno	
1.1.2. O canto e os sentidos	
1.2. Conceitos básicos do canto	
1.2.1. Pregas vocais	
1.2.2. Respiração	
1.2.3. Fonação	
1.2.4. Ressonância	
1.2.5. Articulação e dicção	
2. CAUSAS E CONSEQÜÊNCIAS DO MAU USO DA VOZ	11
2.1. Causas que levam aos erros de técnica	
2.1.1. Técnicas errôneas quanto à respiração	
2.1.2. Técnicas errôneas quanto à articulação	
2.1.3. Técnicas errôneas quanto à emissão vocal	
2.1.3.1. Conseqüências sobre o timbre da voz	
2.2. Conseqüências vocais devido ao seu mau uso	
2.2.1. Disfonias funcionais	
2.2.1.1. Monocordite	
2.2.1.2. Hemorragia sub-mucosa	
2.2.1.3. Fenda glótica	
2.2.2. Alterações orgânicas secundárias	
2.2.2.1. Nódulo	
2.2.2.2. Pólipo	
2.2.2.3. Edema de Reinke	
2.2.2.4. Granuloma	
3. METODOLOGIA	20
3.1. Apresentação inicial do estudo	
3.2. Resultado das entrevistas coletadas	
4. CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

Ao longo de experiências próprias vividas com o estudo do canto lírico, foi sendo observado que o índice de profissionais de canto que não possuem capacidade e conteúdo para realizar a prática docente é enorme, mesmo sendo estes profissionais já formados na área. Porém, há duas grandes diferenças quando trata-se deste assunto: existe o professor de canto que não possui aptidões acadêmicas por falta de conhecimentos técnicos e fisiológicos do canto e, por outro lado, existe o professor de canto que não possui estas mesmas por falta de conhecimentos didáticos.

Além dessas duas diferenças citadas, existe uma outra questão quanto ao ensino do canto, principalmente do canto lírico, onde o conhecimento e o esforço são exigidos em dobro¹. Cada professor possui seus próprios métodos e sua própria linguagem didática e isso, por muitas vezes, gera conflitos na percepção do aluno, que acaba por comparar os diferentes métodos com os quais teve contato, tirando suas próprias conclusões sobre o ‘certo’ e o ‘errado’. Na verdade tais diferenças não existem, e nem todo conflito de opiniões implica que exista algo errado; são as escutas dos diversos alunos que variam diante das linguagens utilizadas por cada professor. O comentário de Dinville (1993) aborda essa questão:

Como muitos cantores, eu pratiquei vários métodos de canto. No início dos meus estudos, experimentei três professores, todos excelentes músicos, mas que preconizavam técnicas diferentes. Um me pedia para colocar a voz sobre os dentes, o outro sobre os lábios. Quanto ao terceiro, ele me garantia que a respiração se adaptaria e se desenvolveria sem problemas. (Dinville, 1993, p.v, grifo original).

O importante para que o aluno consiga superar suas próprias dúvidas é tentar encontrar um ponto de apoio e ter confiança no profissional que estará lhe guiando, mas sendo cauteloso na hora de ‘escolhê-lo’. Isso se dá por meio de um levantamento detalhado sobre o currículo do professor de canto, seja direta ou indiretamente, principalmente no resultado que seus alunos apresentam. É fundamental que o aluno tente buscar informações sobre as experiências passadas do profissional, bem como, sentir-se confortável com seus métodos de ensino e sua personalidade. Somente assim o progresso será notório.

¹ Segundo alguns professores, o canto lírico possui uma técnica mais detalhada em relação aos outros estilos e tipos de canto, devido às suas dificuldades.

Objetivos

O principal objetivo desta monografia é apresentar propostas didáticas do canto, partindo de profissionais experientes na área docente e fazendo com que o interessado possa aproveitar as informações contidas na metodologia (Capítulo 3 desta monografia) que lhe sejam úteis para o crescimento de seu aprendizado com o canto, tanto para o cantor como para o professor de canto que queira aprofundar seus conhecimentos teóricos e práticos para a concretização de melhores aulas, levando-se em consideração a importância dos cuidados que se deve ter com seus alunos durante a realização destas, evitando-se, assim, o uso abusivo e incorreto da voz, que podem acarretar patologias e distúrbios vocais a longo prazo.

Outro objetivo que pretende-se mostrar nesta monografia é apresentar propostas de trabalho em que o canto seja considerado um **instrumento** como todos os outros, de suma importância e responsabilidade. O que muitos não compreendem é que o canto não é tão simples como parece. Exige-se muita disciplina e esforço. E acaba que pela falta de conhecimento e pelo pouco contato com o instrumento, o canto passa a ser considerado como canto e nada mais. Um exemplo claro disso é como Guga Stroeter narra a relação cantor-instrumentista no livro de Marsola (2001): “Nós, os instrumentistas, chamamos os cantores de canários e relaxamos no palco escudados pelos nossos instrumentos. Sim, entre nós e a platéia existe um intermediário!” (Marsola, 2001, p.5).

Justificativa

Por experiências próprias, pôde-se constatar como é importante que se tenha em mãos um bom profissional, principalmente em casos onde o aluno decida seguir a carreira como cantor(a). Há vários casos e cada um tem o seu motivo para iniciar uma aula de canto, seja apenas para melhorar a afinação, ou para outros profissionais que fazem uso da voz e desejam ter um maior conhecimento e entrosamento com o canto e com os cuidados que se deve ter com ela, ou pelo simples fato do prazer de cantar e fazê-lo por hobby.

Para todas essas razões e muitas outras, é importante que o professor que irá guiá-los durante as aulas seja capacitado e experiente na área, além de profundo conhecedor dos conteúdos. E só assim, resultará de um trabalho satisfatório para ambas as partes. Caso contrário, pode resultar em sérias conseqüências vocais, algumas das quais serão abordadas ao decorrer da monografia.

O resultado desta pesquisa visa contribuir para a busca de informações, idéias e propostas didáticas do canto a alunos e, principalmente, professores de canto, estimulando-os a pesquisarem mais sobre o conteúdo, a procurar entender melhor os seus alunos e não deixar com que o pouco tempo de estudo faça-o achar que esteja preparado para a prática docente, pois por mais que o canto possa parecer simples para alguns (principalmente para quem não o pratica), logo nota-se o contrário.

É bastante difícil falar da técnica vocal. Muitos tentaram fazê-lo com clareza e eficiência, ao longo dos séculos. O vocabulário impreciso, as descrições sensoriais, as imagens subjetivas são descritas de maneira variável e aproximativa, dificultando a compreensão e levando ao uso de técnicas errôneas e contraditórias. (Dinville, 1993, p.ix, grifo original).

Organização da monografia.

Esta monografia foi organizada em 4 Capítulos. Inicialmente, no Capítulo 1, é feita uma sugestão para o ensino-aprendizagem do canto, onde são oferecidos subsídios teóricos para o aperfeiçoamento da relação professor-aluno tanto em termos pedagógicos quanto fisiológicos.

No Capítulo 2, o conteúdo está voltado aos danos que o aluno pode sofrer quando fizer mau uso da voz e da técnica. É oferecida uma breve definição sobre as patologias mais frequentes das pregas vocais obtida da literatura sobre fonoaudiologia e laringologia.

Em seguida, no Capítulo 3, são apresentados a metodologia da pesquisa e os resultados obtidos através desta. Foram feitas entrevistas a 6 professores de canto experientes na área, dentre eles, 3 são professores renomados e profundos conhecedores da técnica correta a ser utilizada, 2 são alunos do curso de bacharelado em canto da UNIRIO e 1 é aluno do curso de bacharelado em música da UFRJ, sendo todos os 3 alunos ainda não formados, porém professores de canto há alguns anos e, também, conhecedores da técnica de ensino do canto. A entrevista partiu dos pontos básicos do canto, para que fossem questionadas suas experiências próprias, seus conhecimentos, suas opiniões e sugestões a respeito do tema a ser abordado nesta monografia.

E por fim, no Capítulo 4, foram apresentadas as conclusões obtidas com a realização desta monografia.

CAPÍTULO 1

O ENSINO-APRENDIZAGEM DO CANTO

1.1. Pedagogia Vocal

Os principais conceitos do canto e da técnica vocal passaram a ser vistos com maior consciência devido ao grande número de profissionais que trabalham com a voz, seja ela cantada ou falada, mostrando que há necessidade de uma orientação para a preparação vocal, melhorando o desempenho vocal do indivíduo, seja ele cantor, ator, professor, radialista ou repórter. Para esses profissionais, conhecer os princípios básicos da técnica vocal é fundamental, visto que a voz é seu trabalho de instrumento e seu principal meio de sustento.

Para aprender a conhecer seu instrumento de trabalho, ou seja, a voz, é importante buscar a ajuda de um bom profissional de canto, que saiba sobre os conteúdos e além disso, que saiba como transmiti-los ao aluno.

1.1.1. Relacionamento professor-aluno

A relação entre professor e aluno vai muito mais além do que transmitir e receber informação. É muito importante que haja uma relação afetiva; que o professor conheça a voz de seu aluno e saiba de seus limites vocais. Além de guiá-lo na arte do canto, procurar saber sobre suas indagações, inquietações e frustrações, sempre tentando ajudá-lo a superar e mantendo a relação de amizade que se deve ter ao ensinar.

É importante lembrar aqui que cada aluno possui a sua própria natureza (Moura Vidal, 2000), ou seja, cada um possui suas dificuldades, seu tempo de aprendizagem e memorização para determinadas tarefas impostas pelo professor, vocalizes que são ou não são adequados para sua característica vocal, dentre várias outras observações que tornam uns indivíduos diferentes de outros. Estar sempre observando é tarefa primordial do professor, lembrando sempre da questão de que nem tudo que serve para uns, serve para outros, respeitando a individualidade de cada aluno.

Ensinar não é apenas ensinar (Dinville, 1993). O professor adquire novos conhecimentos, experiências e idéias a partir do momento em que ensina. E ensinar é transmitir o conhecimento ao outro; compartilhar tudo aquilo que aprendemos com o nosso

próprio esforço. E principalmente, ensinar não é apenas ‘jogar’ informações ao aluno sem preocupar-se com o que está se passando com ele, e sim, entrar em sintonia com o outro.

Ensinar é transmitir tudo aquilo que compreendemos, que assimilamos. É compartilhar a própria experiência, guiar os jovens talentos, mas é também receber muito. O fato de corrigir uma falha, uma tendência ou simplesmente adaptar-se a um caso especial permite compreender melhor nossos próprios problemas. Por outro lado, a obrigação de dar exemplos, de imitar os defeitos de um aluno, nos permite experimentar os mecanismos errados e encontrar sua correção, ao mesmo tempo em que se desenvolvem as faculdades auditivas do aluno e do professor. (Dinville, 1993, p.vi, grifo original).

1.1.2. O canto e os sentidos

Como já foi dito em um dos trechos de Dinville (1993)², o canto é um instrumento muito subjetivo, onde as sensações prevalecem sobre qualquer explicação teórica. Isso não quer dizer que as informações teóricas não tenham sua importância. Muito pelo contrário, elas são importantes e fundamentais para uma boa compreensão sobre fisiologia e anatomia. O professor tem a obrigação de transmitir-lhe as informações teóricas básicas, para que o aluno saiba de onde e como vem sua própria voz, e todo o processo que ocorre quando se está cantando. Porém, em se tratando da parte prática, é necessário que toda a concentração seja voltada à parte sensorial (Moura Vidal, 2000). Para que isso flua de forma positiva, o professor deve utilizar-se de todos os mecanismos possíveis, principalmente de imagens e idealizações que façam o aluno imaginar e entender o que está sentindo. É muito freqüente o abandono do estudo por parte do aluno iniciante, e isso ocorre muito pela dificuldade que ele apresenta em buscar essas sensações e imagens idealizadas. “O aluno de canto administra em cada aula todos os sentidos de uma só vez” (Moura Vidal, 2000, p.24). Trata-se de algo abstrato; que não se pode visualizar. E isso é uma das tantas outras coisas que faz do canto um instrumento único.

Preste atenção ao que seu corpo está fazendo quando sua voz está administrando o modo como você o faz. Muitos benefícios são obtidos pela observação de como o corpo opera e lembra quais foram suas sensações. Você aprendeu a falar por lembrar o significado de “mamãe” e traduzindo aquele som da área inconsciente para a área consciente do cérebro (Brown, apud Moura Vidal, 2000, p.25, grifo original).

² O trecho de Dinville (1993) encontra-se na página 2 desta monografia.

Na citação acima (Brown, apud Moura Vidal, 2000), Brown relata como o canto é basicamente sensorial. O aluno precisa concentrar-se em suas próprias sensações, e com o estudo freqüente do canto, o cérebro acaba por registrar as informações que lhe são dadas e que, depois de anos de estudo, o corpo passa a responder de forma ‘automática’. (Moura Vidal, 2000).

1.2. Conceitos básicos do canto

O ensino-aprendizagem do canto engloba um universo imenso de informações e os principais conceitos do canto não poderiam deixar de serem citados neste trabalho. Nos tópicos a seguir, segue um breve resumo sobre cada um desses conceitos, iniciando pela definição das pregas vocais.

1.2.1. Pregas vocais³

Qualquer cantor tem a obrigação de saber como funciona o seu instrumento vocal, como e do que ele é formado, saber utilizá-lo bem e corretamente. Além de ter o domínio sobre o conhecimento da técnica, também é de suma importância que o cantor saiba sobre os conceitos básicos sobre fisiologia e anatomia. O entendimento dessas três áreas de conhecimento do canto é necessário para a completa realização profissional do indivíduo.

Todos sabem que a emissão do som está relacionada com as pregas vocais, porém nem todos sabem como funciona o mecanismo da voz e todos os fenômenos que ocorrem quando se está cantando⁴. Para começar a abordar os principais aspectos do canto, será definido, então, o que são as pregas vocais.

As pregas vocais tratam-se de pregas de tecido fibro-elástico e muscular, revestidas por uma mucosa. Elas são apenas duas e estão localizadas no interior da laringe. Quando relaxadas, ou seja, quando não está sendo emitido um som, elas posicionam-se quase que horizontalmente (formato da letra V invertida). E quando estão contraídas, ou seja, quando está sendo emitido um som, elas se juntam e se posicionam verticalmente. Como podemos ver, respectivamente, nas figuras a seguir.

³ Pregas vocais, popularmente conhecidas como ‘cordas vocais’.

⁴ Será maior detalhado nos tópicos a seguir.

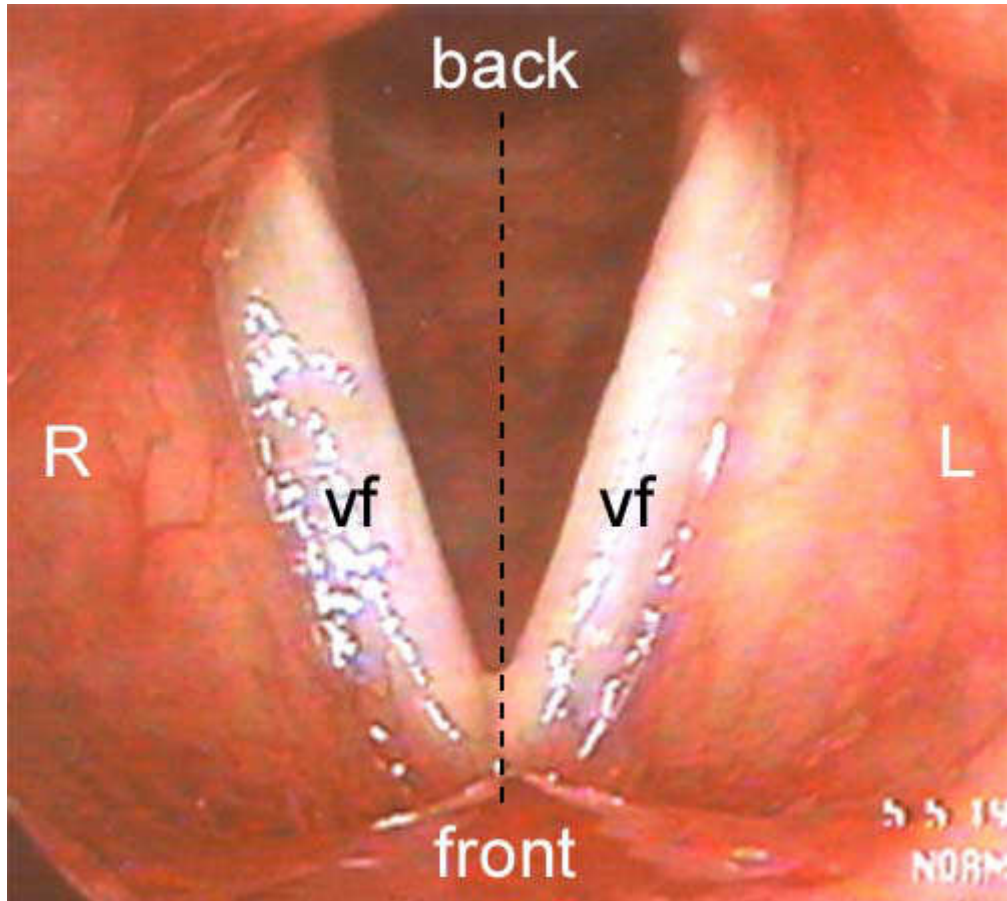


Fig. 1: Pregas vocais em posição de relaxamento: Omissão da fala⁵.

R vf = Preça vocal direita
 L vf = Preça vocal esquerda
 back = Atrás
 front = Frente

⁵ A figura 1 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

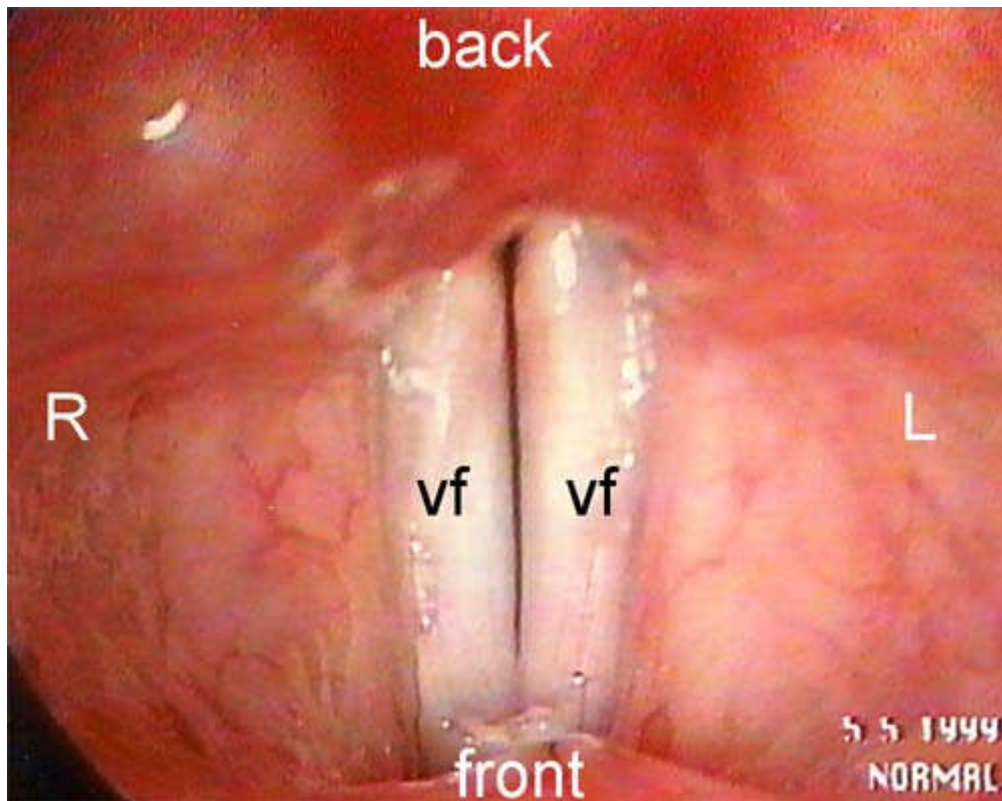


Fig. 2: Pregas vocais em posição de contração: Durante a fala⁶.

R vf = Preça vocal direita
L vf = Preça vocal esquerda
back = Atrás
front = Frente

⁶ A figura 2 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

1.2.2. Respiração

A respiração compõe-se de dois movimentos: inspiração e expiração. Quando inspiramos, o ar entra nos pulmões e com isso o diafragma⁷ desce, permitindo a entrada do ar. Durante a inspiração, o diafragma encontra-se relaxado. Já durante a expiração, ocorre o contrário, o diafragma se eleva e contrai-se, apoiando a coluna de ar que irá de encontro às pregas vocais. Durante a passagem do ar pelas pregas vocais, estas vibram naturalmente e produzem o som. Sem ar, não há som (Marsola, 2000).

Há três tipos de respiração: a respiração clavicular (não é desejado para o canto), a respiração abdominal e a respiração intercostal. “O movimento respiratório ideal para o canto é uma mistura equilibrada de movimento intercostal e abdominal, resultando na expansão da cintura e caixa torácica” (Moura Vidal, 2005, p.1).

O apoio está diretamente ligado à respiração. “O apoio, em termos práticos, nada mais é do que a resultante das forças musculares que expandem e retraem a cintura e o tórax” (Moura Vidal, 2005, p.1).

O principal responsável pela função do apoio é o diafragma. Quando bem apoiado, ele dá ao cantor a sustentação necessária para que o ar passe pelas pregas vocais, sem que haja nenhum tipo de contração nelas.

1.2.3. Fonação

O aparelho fonador é onde o ar se transforma em som ao passar pelas pregas vocais.

Essa modificação é feita pelas pregas vocais e pelos articuladores. São estes os principais articuladores: mandíbula inferior, língua, palato mole⁸, palato duro⁹, lábios e dentes. “Eles têm a função de receber o som da laringe (pregas vocais) e dirigi-lo para o aparelho ressonador, que irá estabelecer as características próprias da voz (timbre, sonoridade e amplitude)” (Marsola, 2000, p.14).

Além disso, o aparelho fonador também tem como função, ajudar na formação dos fonemas.

⁷ Músculo que separa a cavidade torácica da abdominal.

⁸ Também conhecido como o ‘céu da boca’.

⁹ Encontra-se logo atrás do palato mole.

1.2.4. Ressonância

Os ressonadores são muitos, pois quase todos os ossos do corpo entram em vibração quando se está cantando. Os mais importantes são as cavidades bucais e cavidades da face, além da faringe, traquéia, brônquios e pulmões.

Quando o ar pressurizado passa pelas pregas vocais fazendo-as vibrar, o som que é produzido nesse momento é muito insignificante; feio, pequeno e pobre de som. Este som primário, produzido pelas pregas vocais é chamado de som fundamental. A partir desse som, “os ressonadores irão entrar em ação para enriquecer o som fundamental com harmônicos, que transformarão este som pobre num som de qualidade e com projeção” (Moura Vidal, 2005).

(...) Um som de qualidade ótima, com projeção, tanto brilhante quanto aveludada, o que, segundo a Escola do Belcanto, é definido como *chiaro-scuro*. Um som ideal deve ser ao mesmo tempo claro e escuro, estridente e quente. Para obter-se esta qualidade de som é necessário saber que ações conscientes podem produzi-los (Moura Vidal, 2005, p.3, grifo original).

1.2.5. Articulação e dicção

Uma boa articulação é essencial para a compreensão do texto. É através dela que se modifica, indiretamente, aqueles necessários à fonação, ou seja, a posição da laringe, o modo de vibração das pregas vocais, os movimentos do palato (duro e mole), aos quais pode-se controlar os harmônicos para obter a fôrma acústica própria de cada vogal.

Aprender a cantar não é procurar um belo timbre, desenvolver a extensão, a agilidade, a facilidade vocal, é também ser compreendido por quem o ouve. Esta deveria ser a preocupação constante do cantor, já que a voz tem o privilégio, em comparação aos outros instrumentos, de unir a palavra à música (Dinville, 1993, p.62, grifo original).

Dicção só pode ser executada se há a compreensão dos fenômenos acústicos da produção dos fonemas. Dois aspectos mais centrais devem ser considerados: as vogais conduzem os sons vocais, enquanto as consoantes representam ruídos entre as mesmas. (...) Uma boa dicção depende não apenas da habilidade do cantor, mas da acústica do ambiente no qual ele está cantando (...). Acusticamente falando, uma dicção considerada ruim é em grande parte devido às consoantes (Moura Vidal, 2000, p.92, grifo original).

As consoantes podem ser: bilabiais (p, b, m), labio-dentais (f, v), linguo-dentais (t, d, n), alveolares (s, z), palatais (ch, x, j, g, i, r, lh, nh) e velares (c, qu, g, r).

CAPÍTULO 2

CAUSAS E CONSEQÜÊNCIAS DO MAU USO DA VOZ

2.1. Causas que levam aos erros de técnica

Dependendo de cada pessoa, os erros da técnica podem causar conseqüências em relação ao timbre, à projeção da voz, à respiração aos gestos e também causar vários ‘vícios’ que, geralmente são difíceis de eliminar.

Dentre elas, as principais são:

- Erros de respiração.
- O timbre imposto pela própria pessoa ou pelo professor e que não corresponde à voz natural do cantor (Dinville, 1993).
- O erro da classificação vocal, o que resulta de sérios problemas quando a voz é ‘forçada’ a cantar dentro de um registro que não a pertence.
- O cuidado do uso da voz profissionalmente, ou seja, ter consciência do que se está fazendo no momento em que se canta¹⁰.
- O maltrato vocal, ou seja, quando há uma má higiene vocal e geral. Neste tópico, Dinville define com clareza o que ocorre com as pregas vocais. (Dinville, 1993).

Trata-se de uma intoxicação lenta e progressiva que se instala insidiosamente e intervém após um excesso de trabalho. Encontra-se isto, particularmente, naqueles que procuram um hipertimbre. No início não há lesão, mas as alterações das pregas vocais aparecem depressa e aumentam com o tempo. Concomitantemente, há hipersecreção e pigarros e as pregas vocais tornam-se rosadas, depois vermelhas e deformadas. (Dinville, 1993, p.108, grifo original).

- A fadiga vocal excessiva. Basicamente, o que ocorre com as pregas vocais é o mesmo o que define a citação acima, e que também é causada por abuso vocal por parte do próprio cantor ou do professor.

¹⁰ Neste tópico, Dinville (1993) o cita de uma maneira mais radical, dizendo que não se deve cantar profissionalmente sem antes ter o domínio da técnica. Há professores que não concordariam com a visão de Dinville (1993), e o abordariam de maneira menos radical, como foi citado acima.

2.1.1. Técnicas errôneas quanto à respiração

Algumas das técnicas errôneas quanto à respiração são:

- A respiração torácica ou clavicular. O ar é tomado na parte superior do tórax e determina esforços no nível dos ombros, do pescoço e dos músculos laríngeos (Dinville, 1993).
- Os movimentos respiratórios exagerados, onde podem ser confundidos capacidade e pressão. Não é preciso que se tome muito ar ao realizar uma nota muito longa ou aguda. O mais importante é saber controlar a pressão do ar por meio do diafragma.
- A rigidez muscular, que dificulta os gestos e o movimento diafragmático.
- A falta da respiração intercostal, que é confundida com a respiração abdominal. As duas têm de estar conectadas.
- A abertura exagerada das costelas, que acaba por contrair os ombros e o peitoral.
- A falta de tonicidade da cinta abdominal.

2.1.2. Técnicas errôneas quanto à articulação

Algumas das técnicas errôneas quanto à articulação são:

- A abertura exagerada da boca na maioria das sílabas.
- A posição transversal exagerada dos lábios.
- Rigidez da mandíbula, principalmente em sílabas com a vogal [i].
- Evitar as expressões exageradas do rosto.
- Evitar os movimentos inexatos da língua, principalmente durante os agudos, onde alguns cantores fazem-na tremer exageradamente. Isso pode levar ao vibrato exagerado.
- A posição inadequada da laringe, ora muito alta, ora muito baixa, causando a falta de flexibilidade.

2.1.3. Técnicas errôneas quanto à emissão vocal

Algumas das técnicas errôneas quanto à emissão vocal são:

- A busca por um timbre específico, onde não há o equilíbrio das ressonâncias.
- Colocar a voz 'na máscara', exageradamente, tornando-a uma voz nasal.

- A voz sobre os lábios.
- O abuso do apoio.
- Cantar muito alto ou muito baixo; insistir demais sobre notas agudas ou passagens extensas.
- Inclinar a cabeça para a frente, do mesmo modo que inclinar o corpo para a frente e para baixo, dificultando a passagem do ar.
- Treinamento vocal sempre na mesma vogal.
- Abuso da voz de cabeça. O ideal é tentar equilibrar a voz de cabeça com a voz de peito, dependendo da região.
- Uso abusivo do portamento¹¹, principalmente onde não o é pedido.

2.1.3.1. Conseqüências sobre o timbre da voz

Todas as técnicas errôneas citadas acima quanto à emissão vocal, podem resultar de alterações do timbre da voz. Alterações tais como:

- A voz estridente: resultado de uma voz muito clara e sem corpo, exageradamente brilhante e localizada na frente. Ao forçar a laringe, ela acaba levantando demais, o que resulta de um esforço brusco das pregas vocais. As dificuldades vão surgindo, principalmente nas notas agudas, nos sons ligados e nos sons *ppp*.
- A voz obscurecida: voz que comporta muitos harmônicos graves. A laringe se fecha erroneamente, falta firmeza aos ressonadores e aos órgãos articulatórios. Assim sendo, a voz não chega aos ressonadores e não consegue um som bem projetado. Há falta de clareza na articulação das vogais e consoantes, assim como o gasto de ar desnecessário.
- A voz gutural: a língua fica apoiada para trás, a faringe encontra-se totalmente contraída e a respiração é rígida demais, fornecendo um excesso de pressão.
- A rouquidão passageira: a rouquidão pode ser um sinal de abuso vocal ou por uma orientação errônea; por ter cantado por muito tempo seguido, ou por ter abusado vocalmente sem ter tido os cuidados necessários, ou por outros motivos freqüentes que levam à rouquidão. Nunca se deve estudar canto além do necessário e sempre tendo consciência do que se está fazendo.

¹¹ Passagem de uma nota para outra, utilizando-se de todas as notas intermediárias que se encontram entre elas.

- A voz velada: pode ser um problema passageiro ou permanente. É uma voz despojada de harmônicos agudos, devido ao funcionamento defeituoso dos órgãos vocais e respiratórios, que podem levar a uma falta de tensão das pregas vocais.
- A voz branca: é uma voz fraca, sem timbre e sem corpo. Além da falta de pressão, também indica uma falta de tonicidade da cavidade faringo-laríngea. A laringe posiciona-se abaixo do normal.
- A falta de homogeneidade na voz: as vogais claras são estridentes, as abertas engrossadas e as nasais nasalizadas demais. Há dificuldade durante as passagens, que são nítidas demais, e também constatam-se falhas na voz, como também, dificuldades ao realizar sons ligados e semi-tons.
- A voz caprina: é o resultado de uma voz que, a partir de um determinado momento pelo cantor não conseguir mais manter o esforço, se torna trêmula. E que se propaga a todos os órgãos, movimentos convulsivos da mandíbula, da língua, do queixo, perceptíveis à visão e à audição. Há uma variação de altura e intensidade.

2.2. Conseqüências vocais devido ao seu mau uso

2.2.1. Disfonias funcionais

As alterações de voz mais comuns encontradas nos cantores são chamadas de disfonias funcionais, que podem ser causadas por uso inadequado dos músculos voluntários da fonação, que incluem os músculos da laringe, faringe, mandíbula, língua, pescoço e sistema respiratório. O desalinhamento postural também é um achado clínico freqüente.

As principais disfonias funcionais encontradas em cantores são:

2.2.1.1. Monocordite

É a inflamação de uma das pregas vocais e geralmente aparece após esforços vocais prolongados.

2.2.1.2. Hemorragia sub-mucosa

Como o próprio nome diz, é formada sob a mucosa das pregas vocais, que é constituída de vasos sanguíneos. E esses vasos são muito pequenos e sensíveis, podendo, por

abuso vocal, causar a hemorragia, que é o extravazamento sangüíneo desses pequenos capilares que constituem a mucosa.

Aparece bruscamente com tendência a reaparecer depois de um esforço violento. Uma das pregas torna-se vermelha e a voz desaparece subitamente.

2.2.1.3. Fenda glótica

É um pequeno espaço entre as pregas vocais, devido à não junção destas, onde geralmente é notada por uma voz soprosa. Algumas são tão nítidas, que consegue-se ouvir o ar passando entre as pregas vocais quando o indivíduo produz o som.

São diversos os tipos de fenda encontrados e descritos, podendo ser paralelos, em ampulheta, fusiformes anteriores, médios e posteriores e os triangulares posteriores e médio posteriores. Todos dependem da combinação e intensidade da atividade muscular utilizada (Rebelo Pinho, 2003).

2.2.2. Alterações orgânicas secundárias

As disfonias funcionais com abuso vocal prolongado pode levar ao desenvolvimento de alterações orgânicas secundárias. As mais freqüentes alterações orgânicas secundárias que se dão em cantores são:

2.2.2.1. Nódulo

Os nódulos são possíveis conseqüências do excessivo contato entre as duas pregas vocais. São, na sua maioria, bilaterais devido à simetria da movimentação das pregas vocais, os nódulos são imagens em espelho um do outro. Entretanto, podemos encontrar nódulos assimétricos e mesmo unilaterais, tudo vai depender de como o trauma se deu (Rebelo Pinho, 2003).

Os nódulos bilaterais são também chamados de ‘Nódulos Kissing’, pois ao entrarem em contato durante a fonação, assumem a forma de um ‘beijo’.

Os nódulos têm características distintas em sua consistência, podendo ser gelatinosos ou firmes.

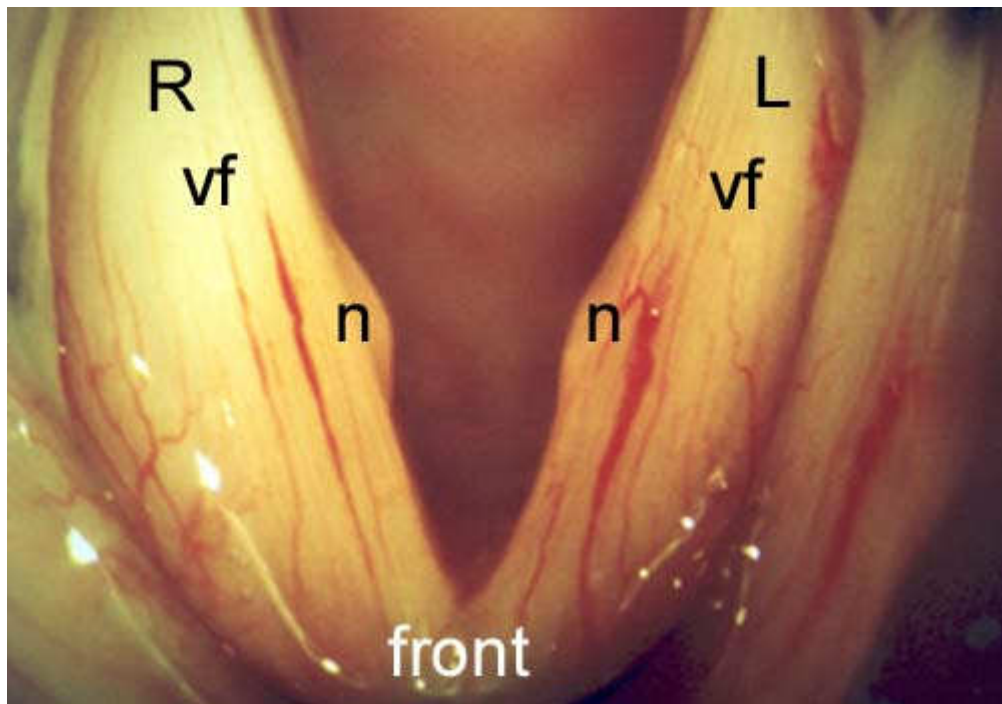


Fig. 3: Nódulo¹²

R vf = Prega vocal direita
 L vf = Prega vocal esquerda
 back = Atrás
 front = Frente
 n = Nódulo

2.2.2.2. Pólipo

São lesões únicas e benignas da prega vocal, em forma geralmente ovóide, sendo mais comum em homens. Em sua maioria, são unilaterais, podendo ser confundido com o nódulo.

Apresenta-se com aspecto por vezes gelatinoso, hialino ou fibrinóide. Em alguns casos, estão associados a trauma ou hemorragias (Rebelo Pinho, 2003).

A cirurgia de pólipo pode ser realizada por instrumentos tradicionais de microcirurgia de laringe ou com o uso de laser (Rebelo Pinho, 2003).

¹² A figura 3 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

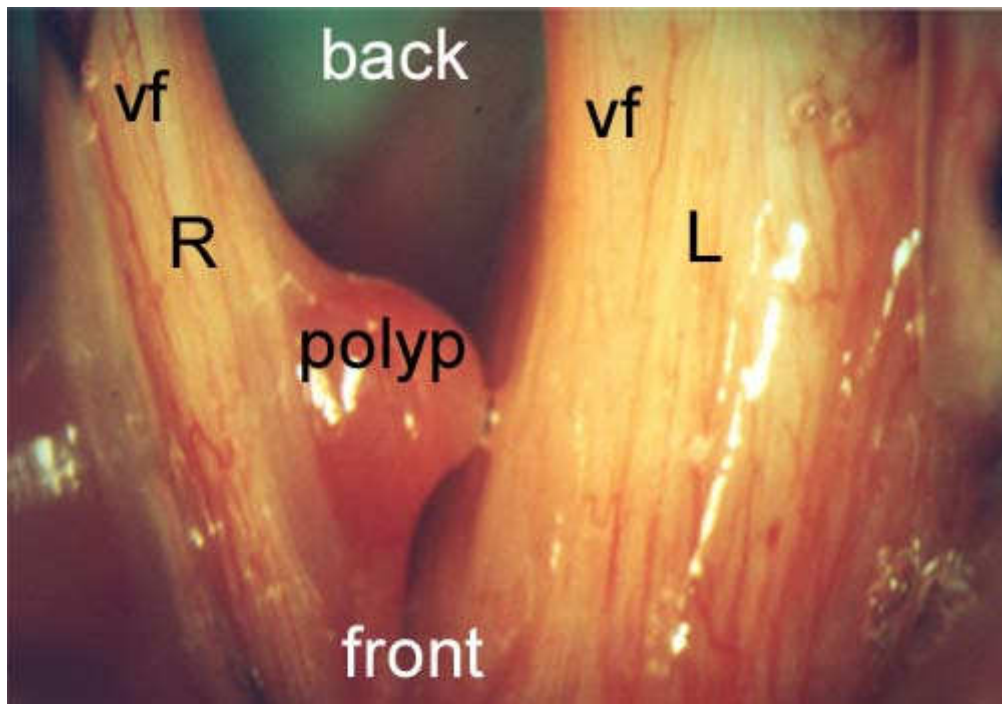


Fig. 4: Pólipo¹³

R vf = Prega vocal direita
 L vf = Prega vocal esquerda
 back = Atrás
 front = Frente
 polyp = Pólipo

2.2.2.3. Edema de Reinke

Caracteriza-se de inchaço nos tecidos, por acúmulo de líquido.

Estende-se ao longo de toda a prega vocal na maioria dos casos. Apresenta crescimento progressivo, podendo obstruir completamente a glote e causando asfixia, em seu estágio mais avançado (Rebelo Pinho, 2003).

A fonoterapia pode reduzir a lesão em alguns casos, e ainda melhorar a qualidade vocal nos casos mais simples. Caso seja muito avançado, é necessário encaminhar para o tratamento cirúrgico (Rebelo Pinho, 2003).

¹³ A figura 4 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

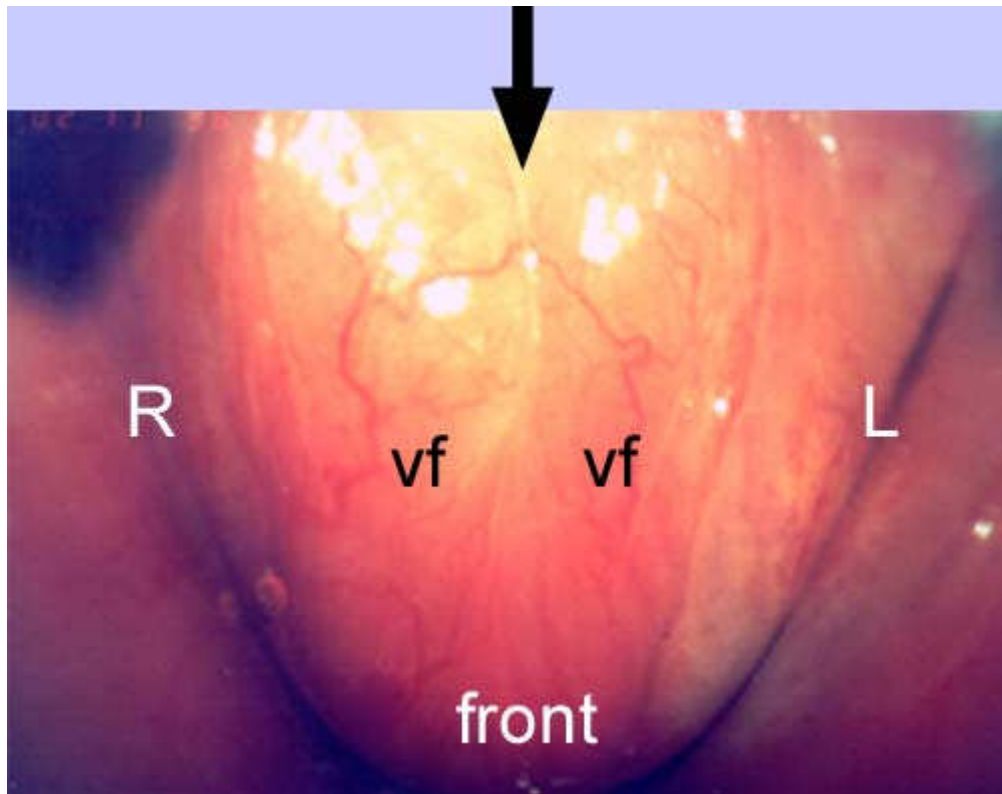


Fig. 5: Edema de Reinke¹⁴

R vf = prega vocal direita
 L vf = prega vocal esquerda
 front = Frente

2.2.2.4. Granuloma

Geralmente são lesões pequenas que, diferente do Edema, não comprometem o fechamento glótico. Quando são de grandes dimensões, outras possibilidades diagnósticas devem ser realizadas.

¹⁴ A figura 5 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

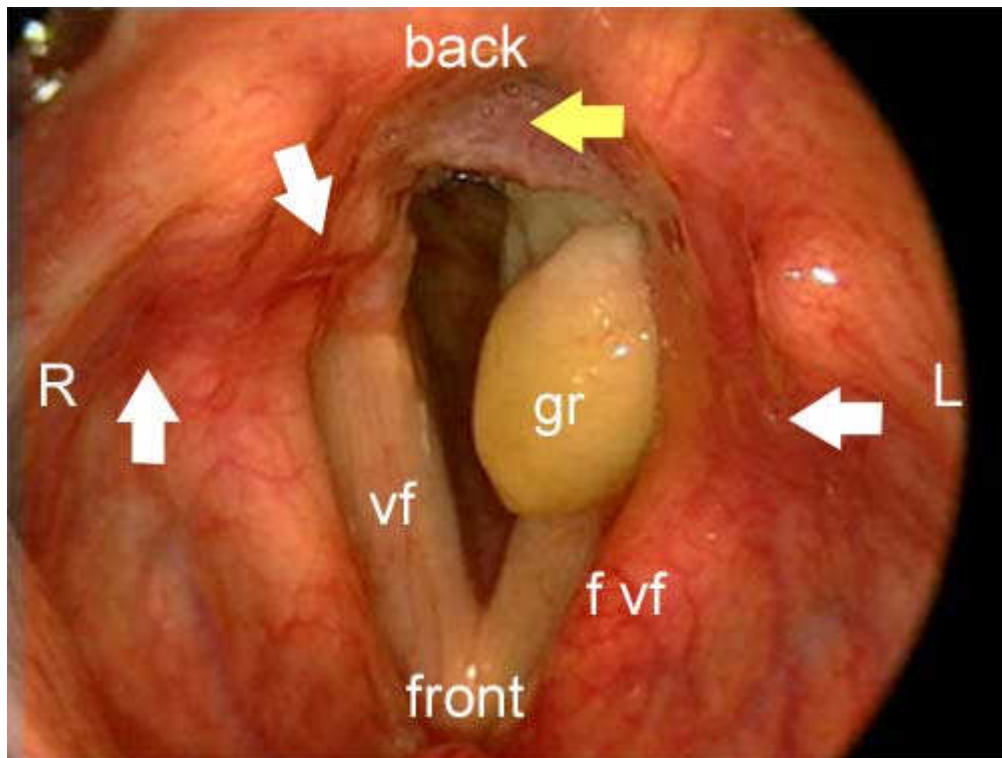


Fig. 6: Granuloma¹⁵

R vf = Prega vocal direita
 L vf = Prega vocal esquerda
 back = Atrás
 front = Frente
 gr = Granuloma

¹⁵ A figura 6 foi retirada do site <www.voiceproblem.org>.

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA

3.1. Apresentação inicial do estudo

A metodologia a ser utilizada na realização desta monografia baseou-se em entrevistas. E o principal objetivo destas foi saber a opinião de seus entrevistados, bem como seus métodos de ensino e a forma que trabalham com seus alunos. Todos eles têm experiência na área docente, porém, convém destacar que 3 dos entrevistados são professores de canto bastante conhecidos no ramo, cujas respostas são de grande utilidade aos leitores interessados sobre o tema, tendo sido importantes também para a complementação deste trabalho.

No total, foram realizadas 6 entrevistas focalizadas somente para o ensino superior. Dentre os entrevistados, estão os 3 já citados professores de canto com grande nível curricular, 2 alunos do curso de bacharelado em canto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e 1 aluno do curso de bacharelado em canto da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

O questionário apresentado foi baseado em aspectos básicos importantes do ensino-aprendizagem do canto, abordando em seu conteúdo, perguntas sobre os seguintes tópicos: 1. Respiração, 2. Postura, 3. Apoio, 4. Foco, 5. Ressonadores, 6. Registros e passagens, 7. Articulação e dicção e 8. Expressão.

Todos os entrevistados demonstraram possuir os conhecimentos oferecidos pelo questionário, porém, algumas respostas se diferenciaram de outras quanto à maneira pessoal de trabalhar com seus alunos, bem como seus métodos e exercícios preferenciais. Além dessas, em apenas duas das perguntas pôde-se constatar divergências de opiniões, onde será brevemente discutido na conclusão deste trabalho.

As entrevistas foram obtidas através de e-mail e outras por meio de depoimento oral, sendo estas últimas, gravadas em áudio-cassete com transcrição integral de todas as respostas.

Convém destacar aqui, que por motivos éticos, foi decidido não citar os nomes dos entrevistados para a realização deste trabalho. Sugeriu-se, então, a apresentação tão somente de suas respostas, conforme serão mostradas a seguir.

3.2. Resultado das entrevistas coletadas

1. RESPIRAÇÃO

a) Como o(a) senhor(a) trabalha a respiração na prática (exercícios)?

Entrevistado n.º. 1: “Eu trabalho a respiração costal/abdominal/ diafragmática da escola italiana (com algumas modificações, **quando necessário**, para o conceito de apoio da escola alemã). A escola italiana trabalha com a ajuda do corpo. O corpo sabe o que quer, como agir, e na escola italiana eles aplicam o ‘apoggio’ de uma maneira natural. Para estender a respiração – criar apoio – os músculos da inspiração criam uma resistência muscular contra os da expiração – o que os italianos chamam de ‘luta vocal’. Sua professora fala de continuar a sensação de sugar o ar pra dento mesmo quando se está cantando” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Começo sempre com exercícios onde uso balões como demonstrativo da ação orgânica do inspirar e expirar” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Consciência de postura, movimento respiratório (ciclo inspiração-expiração), controle de respiração. Trabalho com exercícios de postura, além de conscientizar o aluno sobre o caminho que o ar faz ao ir e voltar” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Primeira coisa: Conscientizar o aluno da existência de seus pulmões e de um músculo chamado diafragma e que a partir de movimentos que usamos no nosso dia-a-dia, ele pode utilizar esse recurso de memória corporal para o estudo do canto. Um exercício bom é: A partir da musculatura do rosto (estrutura óssea) e do fluxo do ar, você consegue estimular o diafragma com este exercício: ‘si - fu - xi - pa’ (com as vogais mudas)” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Com os meus alunos eu procuro utilizar a respiração costal-diafragmática, onde o aluno tem um suporte melhor; vai ter uma sustentação maior pra cantar, onde ele consegue ter um controle melhor pra executar as peças, tanto na área da voz cantada

como para a execução também de um instrumento. O ideal é a respiração costal-diafragmática” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Quanto à respiração, costumo trabalhar por meio de bexigas. Há uma série de exercícios que podem ser feitos com a utilização destas. Um deles, próprio pra sentir a abertura das costas, é sentar-se com a bexiga entre as mãos, e logo em seguida, curvar o peito em direção às pernas, de modo que um encoste no outro. Se você encher a bexiga nessa posição e colocar as mãos na região inferior das costas, irá sentir com mais facilidade essa região trabalhando de acordo com a respiração. Quando estamos em pé, quase nunca a notamos presente” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

b) Que conselhos o(a) senhor(a) daria para o aluno principiante em relação à respiração?

Entrevistado n.º. 1: “Tenho visto que para mim mesmo e para ALGUNS alunos (ênfase SEMPRE que cada aluno é um caso individual e não há técnica fixa) vejo que um ‘empurrãozinho’ para baixo e para fora me ajuda a apoiar melhor as notas superagudas do registro. Mas tão somente os superagudos” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Peço que o aluno observe muito bem como se processa essa FUNÇÃO orgânica (sem a interferência da vontade), e logo em seguida, (sempre usando os balões como demonstrativo), que observe como reage o seu corpo quando submetido às diversas pressões de ar que variam conforme o impulso do sopro - velocidade, intensidade e tempo de duração na sustentação. É uma exemplificação simples, de fácil emprego e de fácil assimilação, e que dá ao aluno uma idéia muito clara dessa FUNÇÃO” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Se tiver dificuldade em sentir o movimento da inspiração (expansão)-expiração, pode fazer deitado para observar o movimento natural do abdômen. Depois tentar fazer o mesmo movimento em pé” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Para se cantar, devemos primeiro respeitar o caminho que o ar faz, ou seja, a partir do fluxo do ar causado pelo ato de inspirar e expirar podemos dizer ao aluno que deixe fluir esse fluxo naturalmente” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “É seguir os conselhos do professor, onde os professores passam exercícios de respiração, que é o ponto chave. Da mesma maneira que a gente necessita do ar pra se manter vivo, a respiração também é essencial para o cantor. Então, basicamente o que eu diria é que ele mantenha os estudos, faça sempre os exercícios que o professor lhe indicar e esteja atento ao profissional que o está orientando” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “O principal conselho que todo professor dá ao seu aluno é estudar. E com o canto não pode ser diferente, muito pelo contrário. É um instrumento que não conseguimos estabelecer ‘contato’, e isso torna o aprendizado bastante complicado. Isso, lembrando que cada aluno é um caso diferente, então o que será complicado pro aluno A, pode ser facilmente compreendido pelo aluno B. Sendo o canto uma ‘fonte de sensações’, é importante procurar cantar sempre tentando sentir o que está acontecendo consigo mesmo e assim, ir descobrindo aos poucos o que lhe é ou não útil” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

2. POSTURA

a) O(A) senhor(a) considera postura algo importante?

Entrevistado n.º. 1: “Boa postura é essencial para o cantor. Sem o alinhamento apropriado, o instrumento não pode ser desenvolvido ao seu máximo. E vem antes de uma respiração abdominal correta. Quando o corpo está na posição correta, nem dá para respirar de outro jeito. O triste é que a gente tem SEMPRE que lembrar ao aluno (e a nós mesmos) sobre a postura para cantar, evitando posições inapropriadas, da cabeça em especial – queixo excessivamente elevado, ou para frente, mandíbula na posição errada, ou – no caso de barítonos e baixos – o queixo empurrado para baixo. Pela postura correta, a respiração alta já foi feita (nesta posição, as costelas superiores abrem) e mantendo esta postura, as costelas ficam abertas. Somente as costelas inferiores vão se movimentar com a respiração abdominal.

Mantendo-se a postura, o peito também não se afunda e os ombros não se arredondam” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Poderia assegurar que é o ‘GRANDE DETALHE’ muito importante. Você já observou como os instrumentistas de sopro carregam seus instrumentos? E como eles preparam esses instrumentos para a execução? Todo instrumento, humano ou não, precisa estar absolutamente acoplado e coordenado para produzir um som de qualidade” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Importantíssima. Sem boa postura, não dá para respirar e cantar direito” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Sim. É necessário que a postura venha de uma mentalidade de abertura do canal respiratório. O aluno deve pensar que para se cantar precisa-se de uma abertura intercostal que está relacionado ao movimento do pulmão e partindo daí, podemos construir uma postura mais natural e relaxada. Tudo deve estar ligado ao ato de inspirar e expirar” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “A postura é essencial pra cantar. Até porque você não canta somente com o ‘sair da sua voz’; não é só a prega vocal que está ali, mas é o todo. Então, o cantor precisa estar muito bem posicionado e é importante também lembrar que na região do pescoço, na região da barriga em si, onde localiza-se o músculo diafragma, é importante que deixe livre; não utilize roupas muito apertadas para não influenciar no movimento da respiração. A postura é de extrema importância para o cantor como para o instrumentista também” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “É claro! Ter uma boa postura facilita a passagem do ar e faz com que haja uma melhor ressonância e projeção de voz. Além disso, você já reparou que o cantor é o ‘centro das atenções’? Seja lírico ou popular, o cantor está ali, sempre muito presente. É ele quem ‘comanda’ o acompanhador ou a banda que estiver junto com ele. Diante desse fato, em que todos voltam os olhares para o cantor, uma boa postura é sinônimo de segurança e boa presença de palco” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

b) Que exercícios o(a) senhor(a) indica?

Entrevistado n.º. 1: “Levante os braços lateralmente até quase o nível dos ombros com as palmas viradas pra baixo. Vire as palmas da mão pra cima e, sem desmontar os ombros, dobre os cotovelos até que o braço superior esteja encostado no corpo. Pronto, esta é a postura correta para cantar” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “O instrumento vocal é formado por 4 partes principais: O aparelho respiratório que vem resultar no apoio, o aparelho fonador, ou produtor de som, o aparelho ressonador e o aparelho articulador. Para colocar em funcionamento as partes mencionadas faz-se absolutamente necessário que todas elas estejam absolutamente acopladas e coordenadas, mas, isto é muito importante, com tonicidade e sem rigidez” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Costumo começar ensinando os 7 elementos da boa postura, que são: pés no chão, um mais na frente do outro; joelhos um pouco flexionados, não travados; coluna alongada para cima do quadril; ombros levemente para trás e para baixo, abertos; esterno meio para cima enquanto cantando; cabeça para cima da coluna, leve e solta; mãos e braços para baixo e para trás, ao lado” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Sentar bem na ponta da cadeira, colocar as mãos sobre os joelhos, com os pés paralelos, inspirar pensando sempre no fluxo do ar, emitindo ‘RRA - CA - TU - CA’ (com as vogais mudas). Ao mesmo tempo em que você vai trabalhar a postura, que está ligada à abertura intercostal, você também estará trabalhando a respiração diafragmática” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “O que eu acho interessante é que quando o cantor vai cantar ou então quando ele faz o exercício e os vocalizes com o seu professor, automaticamente ele tem que ter uma boa postura, porque senão a voz não vai sair muito bem, ele não vai ter uma boa respiração. E na própria execução das peças, ele também tem que estar muito bem apresentável, então ele não vai estar com a coluna curvada, não vai estar sentado de uma maneira incorreta. É importante que o cantor, tendo essa oportunidade, pratique exercícios como a natação ou correr. E caso ele tenha alguma alteração fisiológica, procurar uma

orientação médica, como um fisioterapeuta. Quando o aluno trabalha com a voz, o professor geralmente trabalha como um todo, não é somente com exercícios de técnica vocal, mas é em questão da postura também” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Não diria exercícios para a postura, mas sim, estar atento a ela, principalmente por parte do professor, pois o aluno, quando está começando a ter aulas de canto, não consegue manipular todos os comandos que lhe são impostos, pois é muita informação. Pessoalmente, considero o fato de manter o peito levantado e nunca curvando-se para frente, um dos detalhes mais importantes para se ter uma boa postura. É um detalhe que, em geral, o aluno freqüentemente se esquece. Outro detalhe importante é nunca deixar a cabeça baixa ou alta demais, e nem deixá-la tensa” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

3. APOIO

a) Como trabalha o apoio com seus alunos iniciantes?

Entrevistado n.º. 1: “Costal/abdominal/ diafragmática da escola italiana (com algumas modificações, **quando necessário**, para o conceito de apoio da escola alemã). Tem vários tipos de apoio para cantar, mas na escola italiana, depois da dilatação abdominal da respiração, o movimento muscular básico é para dentro e para cima (com a resistência já mencionada). A escola alemã, basicamente, dá muita atenção para força nos músculos das costas e para um movimento muscular abdominal contrário – para fora e para baixo. Nada mais é que, pensando bem, esta resistência dos músculos de inspiração contra os de expiração. Porém, é bem mais exagerado” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Parte desta resposta tem quando expliquei os exercícios com o balão. Daí pra frente é procurar transferir as mesmas sensações quanto à emissão do som. É estimular o aluno a se observar sempre, a ter um olhar sempre voltado para dentro de si. Não dar muitas ordens, não alterar as funções orgânicas com contra ordens, o seu aparelho vocal vai enlouquecer, e para obedecer à sua orientação vai se enrijecer. Sem este respeito às funções o resultado será: diminuição do fôlego, desafinações, diminuição da extensão, tremor

vocal, indefinição das vogais, diferenciação na cor vocal entre os registros. Tentando explicar um pouco melhor - não há um lugar único onde se localiza o apoio. Ele é exercido por todo o tronco e dependendo da exigência da frase, - se mais lenta, mais longa, mais ‘legatta’, com ‘coloraturas’, com ‘staccatos’, com grandes ou com pequenos intervalos, você sentirá uma sensação maior na região intercostal, na região pélvica, no diafragma, será mais ou menos profunda, mais ou menos lateral. A experiência vai aos poucos lhe dando a informação de como suprir a necessidade do momento” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Apoio é a força no ato de cantar - envolve o uso dos músculos do abdômen, diafragma e intercostais. Apoio é a base da voz, mas também é o controle da saída do ar para a voz projetar. Costumo trabalhar utilizando bexigas, livros, etc, buscando fazer com que o aluno sinta o que está fazendo e obtenha, aos poucos, a rigidez dos músculos que envolvem o diafragma” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Apoio não está relacionado só ao diafragma, como quase todos pensam. Está mais relacionado ao caminho do ar, que junto com o diafragma, produz uma sensação de ‘ligação do ar’ com o corpo e a cabeça. Fazer com que o aluno tenha este pensamento, que gera a reverberação que produzirá harmônicos que farão com que a voz fique mais redonda e mais inteira. Dois exercícios muito bons são: - Encher uma bexiga, pensar na inspiração, segurar a respiração por 3 segundos, contrair a pélvis e dividir parte do ar em 3 sopros na expiração. Segurar de novo o restante do ar e expirar até acabar o restante do ar.
- Sentar na cadeira com os pés paralelos, coluna voltada para o chão, inspirar pensando em contrair a pélvis e soltar um som leve emitindo [i] com a cabeça virada para o chão, pensando que o ar e o som têm que bater no chão e voltar para a cabeça” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Vamos trazer uma comparação: Se você tem que atravessar determinado rio e na sua frente há duas pontes. Uma ponte que fica balançando e uma outra de concreto. Eu preferiria a de concreto. A outra você também tem um apoio; você vai passar em cima dessa ponte, só que ela vai ficar balançando. A outra é de concreto, então você tem um apoio onde vai estar completamente seguro. Então essa questão do apoio a gente pode retornar à parte da respiração, onde você precisa ter um excelente trabalho de apoio, assim como de

respiração. Essa sua respiração ideal e como buscar essa respiração; como você coloca esse ar dentro do seu corpo vai ser esse apoio. Onde você trabalha com a tensão, não essa tensão a ponto de atrapalhar, mas você também não pode cantar estando totalmente relaxada. Pra cantar você tem que ter um pouco de tensão na parte abdominal, pra trabalhar o diafragma. Então, eu trabalho sempre a questão do apoio com essa respiração junto, onde a pessoa dá essa pressão diafragmática. Trazendo também um outro exemplo, é como se fosse uma mangueira. Se você fosse molhar uma planta que está bem perto de você, não precisará fazer pressão nenhuma, deixará a água escorrer naturalmente. Agora, se de repente você quer lançar, há 1 ou 2 metros de distância, o que você faz com a ponta da mangueira? Você pressiona um pouquinho, onde ela vai atingir mais à frente. E não é diferente com a voz, quanto mais agudo, mais pressão (tensão) precisará para atingir tais notas. É importante pro aluno saber não somente o que ele vai reproduzir o que o professor está falando, como também conhecer o seu corpo fisiologicamente. Tem um exercício que é como se você fosse encher um pneu de bicicleta, que é emitir os seguintes sons com as vogais mudas: ‘si - fu - xi - pa’” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Como já disse anteriormente, fazer com que o aluno sinta é importantíssimo. Em geral, todo exercício que costumo realizar com meus alunos, é fazê-los sentir o diafragma presente e trabalhando constantemente. No começo, só pra que eles tenham uma idéia melhor, peço pra que soltem uma gargalhada ou tussam, com a mão posicionada sob o diafragma. Também peço para que cantem com uma perna dobrada, equilibrando-se apenas com uma. Isso fará com que o diafragma se contraia devido ao esforço que ele terá que fazer ao equilibrar-se” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

4. FOCO

a) Como o(a) senhor(a) trabalha o foco da voz?

Entrevistado n.º. 1: “Isso depende muito do aluno. Há alunos com foco demais e outros com foco de menos. É importante um som focalizado e ele é diretamente relacionado a uma intensificação do apoio abdominal. Como é difícil para a maioria dos alunos pensar neste apoio no começo dos estudos, vejo que simplesmente pedindo um som mais estreito ou focalizado como se tivesse saindo de um bico de funil, ou com menos ar, geralmente resolve o

problema. Sem pensar diretamente no apoio, o aluno aumenta o tônus muscular no abdômen para poder focalizar o som” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “O foco resulta da perfeita sincronia entre idealização do som (no cérebro), com: apoio, adução das pregas vocais, e uma predisposição do corpo como um todo, que fornecerá a energia necessária para sua existência e manutenção. Eu aconselho a trabalhar sempre com a energia do ar que tem uma ação sinérgica. Estimular a ação precisa do ar, tanto na inspiração como na expiração, em correlação com a forma do espaço criado na região oral-faríngea, que apresentará uma distensão tanto do palato quanto na faringe, posição esta que, em forma mais discreta, descera até o pavilhão logo acima da laringe. As pregas vocais terão uma exposição maior, apresentando através de um exame laringológico, um alongamento longitudinal com diminuição da espessura das pregas, sempre em proporção ao som idealizado para emissão. Eu estimulo o aluno a saber lidar com as inúmeras e diversas maneiras de pressionar o ar contido nos pulmões, e saber dosar a quantidade desse ar (fiato) e sua energia, ao estimularem as pregas vocais aduzidas, e em boca chiusa, de acordo com a técnica aprendida com a profª italiana Cavalli. Digamos que este é o começo. Depois, peço ao aluno que, abrindo a boca sem modificar a forma adquirida, comece a fonar as diversas vogais, tomando como paradigma as vogais italianas. Em seguida, passo a trabalhar com sílabas formadas principalmente com as consoantes M, N, B, P, L, D, V, e com grupos consonantais como NH, VL, DR, TR, GL, GR. Faço uma ressalva: GL e GR serão usadas quando o aluno apresenta uma emissão muito gutural na fala e no canto, com a língua muito endurecida em sua base. Elas têm a propriedade de ensinar o aluno a usar um som mais profundo, sem endurecimento do trato vocal em sua região laríngea e faríngea inferior. Faço muito o uso de palavras, e posteriormente de frases, especialmente as rimadas, que possuem um ritmo mais evidente. Pode exercitar-se usando o próprio texto da peça em estudo. As consoantes têm a particularidade de acionar as vogais, provocando, também, um aumento da impedância* e, conseqüentemente, o aumento da energia propulsora do ar.

* Impedância é a carga de moléculas vibratórias que é remetida de volta sobre a laringe, o que incrementa a pressão exercida diretamente sobre o ponto de fonação, ou foco sonoro = F1” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Imaginar a voz ‘na máscara’ equilibrando com ‘garganta aberta’. Exercícios que costumo utilizar são: Equilibrar a ressonância com exercícios de ‘bocca

chiusa' - sentir [m] com boca fechada e dentes apertados, depois [m] com boca fechada e dentes levemente separados, e depois com a boca um pouquinho aberta; Vocalizes com [i]; E um pequeno sorriso para soltar os músculos da face” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Conscientizar o aluno da existência de seus ressonadores, e que a partir dos espaços desses ressonadores existe um foco. Só que esse foco é produzido pela prega vocal. Este foco está novamente relacionado ao fluxo de ar, ou seja, não se deve pensar que para se cantar no foco se deve cantar sobre a laringe. Para se cantar no foco, deve-se pensar em cantar sobre o ar (fluxo do ar). Um exercício bom para isso são vocalizes com boca chiusa. Fazer de acordo com o fluxo do ar, pensar em começar a boca chiusa junto com o caminho que o ar faz na respiração” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Depende. Assim como existem pessoas diferentes, a voz também vai ser diferente. De repente se tem um aluno que tem a voz muito aguda; muito fina (eu digo que é muito sem corpo), vai depender de uma voz pra outra. Dependendo disso, eu vou direcionar para um determinado exercício ou pra outro” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Trabalhar com a voz na área de ressonância frontal. O termo para isso, que vem do italiano, é colocar a voz ‘na máscara’. É muito importante saber a diferença entre voz colocada na área de ressonância frontal e voz colocada diretamente no nariz, que é o que não se deve fazer” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

5. RESSONADORES

a) O(A) senhor(a) defende a nasalidade como elemento de auxílio na ressonância?

Entrevistado n.º. 1: “Há, creio, uma grande diferença entre nasalidade e vibração frontal, e que para a maioria dos alunos é difícil de entender esta diferença no começo dos estudos. Um som nasal implica em abaixamento do palato e – em casos extremos – levantamento da língua para fechar o espaço oral à passagem do ar. Porém, deixando uma vibração frontal – **sensação**

nasal – acontecer com a ressonância principal ainda oral ajuda em projetar a voz e dar brilho para o tom. Quando o aluno começa a sentir esta vibração frontal, ele pensa que o som é nasal. E pode ser – ou não. Aí é que o professor tem que saber trabalhar som oral com ressonância frontal – ‘na máscara’, como dizem os italianos. Mas a ressonância oral é a fundamental” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Eu diria, cautelosamente, que sim. Se enfatizarmos a diferença entre nasal e fanhoso. O osso do nariz vibra como todos os demais contidos na face. Abstenha-se de DIRIGIR o som nesta direção, o som livre, bem emitido, chega lá” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Não! Não defendo a nasalidade como elemento de auxílio na ressonância” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Sim e não. Sou contra ao que diz respeito à nasalidade ser o som diretamente no nariz. Para mim, a nasalidade saudável é a produção da voz através do foco que vai de encontro ao nariz” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Não. É um conjunto. Não posso deixar a questão da nasalidade fora ao mesmo tempo em que não posso ignorar todas as outras áreas de ressonância. É tudo trabalhando em conjunto” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Sim, porém há uma importante diferença entre voz nasal e voz ‘na máscara’, como já mencionei na pergunta anterior” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

6. REGISTROS E PASSAGENS

a) O(A) senhor(a) acredita em registro único?

Entrevistado n.º. 1: “Não acredito em registro único” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Os registros existem, e as passagens existentes na voz são os seus marcadores. Porém, ao cantar devemos tecnicamente fazê-lo como se não existissem, isto é, a voz deve soar como uma única, sem apresentar mudanças de cor a cada passagem” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Não. Existem 3 registros: mecanismo grave ou peito, médio e mecanismo agudo ou leve ou cabeça. É necessário trabalhar bem o registro médio para uma voz uniforme e mais igual possível” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Sim. Porque se pegarmos todas as vozes, independente do ponto em que o registro começa ao ponto em que ele termina, vemos que todas as vozes, salvo algumas exceções, basicamente nos mesmos momentos que chamamos de passagem, têm as mesmas dificuldades” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Não. Quando o aluno passa por um curso de canto, ele trabalha vários registros. O aluno não vai se limitar somente a um registro, e sim, trabalhará para ampliar a sua extensão” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Não. Acredito na existência de 3 registros (grave, médio e agudo) e suas respectivas passagens” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

b) Que tipo de exercícios utiliza para equalizar os registros?

Entrevistado n.º. 1: “Isso muda enormemente de aluno pra aluno. Cada um tem seu entendimento do problema e cada um tem um problema diferente. Trabalho muito com exercícios que envolvem ‘glissando’, ou um ‘super legato’ para cima e para baixo para ajudar a passar de um registro para outro sem quebras. A equalização dos registros depende completamente do apoio aumentado para poder manter o espaço oral/faríngeo. Não falo de ‘quebras’, pois é um conceito negativo. Digo que os lugares de mudança na voz são pontos de levantamento (Cornelius Reid é um dos autores que utiliza este termo) e faço uma

comparação com degraus). Para evitar mudanças muito evidentes de registro, peço para que o aluno cante a frase novamente pensando NELA TODA como um degrau abaixo. Para manter a voz no degrau de baixo, o aluno instintivamente utiliza um apoio maior, e a mudança de registro pode ser escondido. Ou se for pensar em degraus, digo para o aluno que a meta é tornar a escada em rampa, para igualar as mudanças de registro” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Faço uso de um exercício que denomino por ‘fantasma’, que é um ‘som’ neutro, (sem vogal definida), como o ar que é expirado através de um grande tubo, com as pregas vocais mais relaxadas. Esse fluir do ar desde os pulmões, passando por todo o tubo aéreo, determina que os músculos tomem uma atitude mais pacífica e não se ativem nos locais das passagens. Começo, depois de repetir essa estratégia várias vezes, a incluir o som de vogais absolutamente puras, a partir de um determinado ponto deste trajeto” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Vocalizes pelas regiões de ‘passagem’ com uma vogal só e glissando” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Glissando do grave para o agudo e vice-versa” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “Exercícios ‘glissando’” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Na minha opinião, fazer exercícios glissando é a melhor maneira de chegar à compreensão sobre as passagens, principalmente se for glissando de uma nota muito aguda até uma muito grave rapidamente. Com isso, o aluno sente a ‘quebra’ que a voz faz ao passar de um registro pra outro” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

7. ARTICULAÇÃO E DICÇÃO

a) Como o(a) senhor(a) trabalha a dicção e os articuladores?

Entrevistado n.º. 1: “Eu dou muita atenção à questão de dicção. Tenho visto que pedindo para que o aluno fale primeiro a frase – não importando a língua em que se está cantando – para depois cantar pensando IGUAL, melhora muito a questão da dicção. Muitos cantores no Brasil cantam com uma única forma de vogal que dificulta demais a inteligibilidade de qualquer texto. E, também, os pesquisadores que estão trabalhando com as teorias de Alfred Tomatis têm visto que cada língua é produzida com uma ressonância diferente. Podendo duplicar isso no canto através da fala, ajuda ao cantor a ter uma dicção melhor. Somente falo com os alunos especificamente sobre os articuladores quando é necessário para que ele faça o som corretamente” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “A boa dicção é consequência de uma boa articulação. Espera-se que o aluno saiba de antemão os sons característicos do idioma em que vai cantar. Aconselho que todo aluno de canto procure estudar os principais idiomas para o canto. A língua é o principal órgão articulatório e a boca deve fornecer a ela espaço suficiente para que possa movimentar-se com liberdade, pois a língua se eleva na sua parte posterior quando pronuncia I, Ê, É, e se abaixa e alarga quando pronuncia A, Ó, Ô, você perceberá que acontecerá um ajuste gradual e espontâneo em direção da vogal U, que vem a ser a mais profunda das vogais. A língua também é responsável pela articulação de grande parte das consoantes: L, R, D, T, abaixando-se mais em G (guê), e menos em Q (quê) e K (ca). Podem ser feitas várias combinações entre grupos consonantais e vogais: si-NHA/O, GRA-ma, PRO-BLE-ma, GUA-ra-TIN-GUE-tá, i-NHO-QUE, etc” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “- Queixo caído: Esticando os músculos da mandíbula para maior flexibilidade. Colocar pontas dos dedos indicadores no ponto da alavanca da mandíbula na frente das orelhas; colocar o dedão na base da mandíbula. Deixar a mandíbula abaixar e sentir com os dedos a abertura entre os dentes. Manter uma leve pressão sobre essa abertura enquanto se está vocalizando com vogais puras diferentes. - Mastigando: Mastigar com mandíbula solta falando ‘ió-ió-ió-ió-ió’. Repetir movimento de mastigar cantando numa escala ‘1-2-3-4-5-4-3-2-1’. Além desses dois exercícios, repetir trava-línguas é uma boa forma de exercitar os articuladores” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Conscientizando o aluno da existência de seus articuladores e que estes são muito importantes para a produção do som e de uma boa fala” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “É importante que haja pelo menos um conhecimento básico por parte do aluno pra que ele simplesmente não repita o que o professor está pedindo que ele faça. É importante também frisar que ele precisa ter uma arcada dentária em bons estados ou mesmo a posição de seus lábios para que consiga pronunciar corretamente um [p] ou um [b] no meio de uma palavra. É importante que esteja dentro de uma normalidade. Eu trabalho a dicção fazendo uma transcrição fonética, onde o aluno tem que ficar atento a cada palavra; a cada frase. Para o ouvinte, é importante entender o que está sendo cantado e para isso, é necessário que o cantor articule muito bem o que irá cantar” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Trabalho articulando frase por frase. É sempre bom fazer uma ‘massagem facial’ antes de cantar: caretas, girar a língua para um lado e depois para o outro, abrir e fechar a boca emitindo ‘A – U’. Também costumo realizar vocalizes começando com todas as vogais, e colocando aos poucos, as consoantes do texto a ser estudado” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

8. EXPRESSÃO

a) Como o(a) senhor(a) trabalha a expressão do aluno?

Entrevistado n.º. 1: “Sobre a expressão facial, cada aluno tem uma cara diferente e formação óssea distinta. Sou contra caretas para cantar, mas **DEPENDENDO DO ALUNO** posso sugerir um leve sorriso – principalmente um sorriso interior. Mas nada que deforme o rosto” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 2: “Através de imagens que o aluno deve ser estimulado a criar, fazendo uma leitura dramática do texto, situar a obra na época em que foi escrita, sabendo distinguir entre os diversos estilos, fazendo uma análise harmônica e estabelecendo uma correlação entre as harmonias, as modulações e o texto” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 3: “Através dos elementos de fraseado, dinâmica, agilidade, declamação expressiva dos textos, leitura de poesia, cores diferentes de timbre” (Entrevista concedida à autora através de e-mail, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 4: “Particularmente, acho necessário que o aluno desenvolva algum tipo de trabalho corporal independente do estudo do canto, pois a expressão está mais relacionada à experiência de um estudo corporal do que ao estudo técnico do canto. E como trabalhar isto no repertório? Primeiro, quando a peça for em outro idioma, o aluno precisa conhecer e saber o que ele está cantando e a partir do que ele está dizendo, ele deve pensar que o corpo também está dizendo” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 5: “É importante que o aluno tenha uma boa interpretação. Quando ele chega ao palco, ele precisa transmitir através de sua voz, do seu olhar e dos seus gestos o que ele está cantando. De nada adianta chegar ao palco e simplesmente cantar por cantar. Ele precisa transmitir o que está cantando. E para isso, é importante que haja o trabalho de expressividade em sala de aula” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

Entrevistado n.º. 6: “Antes de tudo, é importante que o aluno saiba o que irá cantar. Caso o texto não seja na língua portuguesa, traduzi-lo frase por frase até a total compreensão textual. Esses são os dados principais que o aluno irá utilizar para poder depois transferi-lo à expressão corporal e transmitir o texto (e a melodia) aos ouvintes. Trabalhar idealizando imagens, situações e lugares, procurando sempre transmitir o que está sendo cantando” (Entrevista concedida à autora por meio de depoimento oral, em novembro de 2005).

CAPÍTULO 4

CONCLUSÃO

Neste trabalho, foi apresentada a questão da importância do ensino-aprendizagem do canto e as conseqüências vocais que podem se refletir, a longo prazo, no aparelho fonador do aluno, tratando-se de más orientações pedagógicas. Estes assuntos foram abordados no Capítulo 1 e 2 desta monografia.

Segundo os resultados obtidos pelos entrevistados, referente às perguntas do questionário que lhes foi oferecido, constatou-se algumas divergências de opiniões, conforme foi citado no capítulo anterior. Estas divergências basicamente se destacaram quanto à maneira particular que cada professor de canto tem ao trabalhar com seus alunos. Vale citar também algumas concordâncias, como o uso de bexigas (balões), a conscientização do aluno, a importância dos tópicos, a ênfase de que cada aluno é um caso particular, exercícios com glissando, etc.

Duas das perguntas que mais se destacaram foram: A pergunta referente ao tópico ‘ressonadores’ e a pergunta referente ao tópico ‘registros e passagens’. Observa-se que quando foi perguntado aos 6 entrevistados se eles defendem a nasalidade como elemento de auxílio na ressonância, 2 deles afirmaram defendê-la como elemento de auxílio na ressonância, 2 discordaram e afirmaram não servir de auxílio na ressonância e 2 mantiveram-se neutros quanto à essa pergunta, porém deixaram bem claro a existência de uma diferença entre nasalidade e vibração frontal (mencionada também como voz ‘na máscara’).

Na primeira pergunta do tópico sobre ‘registros e passagens’, perguntou-se aos entrevistados se eles acreditam em registro único. Essa também foi outra pergunta que mostrou discordâncias, onde 5 dos entrevistados negaram acreditar em registro único e apenas 1 afirmou sobre a existência do registro único, defendendo a sua idéia.

É importante frisar que o fato do questionário ter apresentado discordâncias entre os professores de canto, não implica numa maior ou menor competência dos entrevistados. Todos os 6 professores entrevistados demonstraram obter os conhecimentos que foram abordados pelo questionário.

Finalizando, deve ser colocado que um dos objetivos que se tinha por meta durante a realização deste questionário, foi trazer ao leitor uma série de métodos, exercícios e opiniões acerca do canto e fazê-lo buscar o que puder lhe ser útil durante a realização de seus estudos,

lembrando sempre a ele que procure ser cauteloso quanto à busca pelo professor que irá orientá-lo durante o curso de canto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEHLAU, Mara & PONTES, Paulo. *Higiene vocal - Cuidando da voz*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Revinter, [s.d.].

BEHLAU, Mara & REHDER, Maria Inês. *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

BEUTTENMÜLLER, Glorinha. *O despertar da comunicação vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.

DINVILLE, Claire. *Biblioteca fonoaudiológica - A técnica da voz cantada*. Tradução de Marjorie B. Courvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

MARSOLA, Mônica & BAÊ, Tutti. *Canto: Uma expressão - Princípios básicos de técnica vocal*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

MOURA VIDAL, Mirna Rubim de. *Pedagogia vocal no Brasil: Uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Fisiologia da voz*. Apostila (Técnica Vocal). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 1-10, 2005.

OLIVAL COSTA, Henrique & ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. *Voz cantada - Evolução, Avaliação e Terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.

REBELO PINHO, Sílvia M. *Fundamentos em fonoaudiologia - Tratando dos distúrbios da voz*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2003.