



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DENISE SALES TELES

**O ENSINO DE CANTO EM TRÊS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS
DE ARACAJU**

São Cristóvão
2016

DENISE SALES TELES

**O ENSINO DE CANTO EM TRÊS INSTITUIÇÕES PÚBLICAS
DE ARACAJU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof.^a Msc. Aline Soares Araújo.

São Cristóvão
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Deus, antes de tudo, porque em meio a tantas dificuldades, Ele esteve comigo em todo o tempo, adestrando minhas mãos para a peleja, não me deixando desistir e me dando ânimo, sabedoria para concluir esta etapa da minha vida.

À minha Família: Carlos Henrique Lima Teles, Daisy Fontes Sales, Danielle Sales Teles Portela e Giálison Portela, Daphine Sales Teles Portela, Ruan Sales Teles Portela, Danillo Henrique Sales Teles, Brian Henrique, David Henrique Sales Teles, Diego Henrique Santos Teles, pelo apoio e por serem especiais para mim.

À minha Super-Vovy: Etani Souza Fontes, pelas “aventuras”, pela força e apoio nas horas felizes e difíceis. Incluo também: tio Beto, meus fãs, meus tios, primos, e parentela.

Aos professores: Roger Madureira Souza, Gisane Campos Monteiro, à Msc. Aline Soares Araújo, a Joel Magalhães. Sou grata a todos os entrevistados que com dedicação e gentileza cederam seu tempo e atenção para a concretização desse material.

Aos meus “Amigos de Farra”: Cristiane Suellen Corrêa Santos, Hildrielee Lima, Ricardo de Souza Ferreira, Christiane Alves, Aline Cristiane, Vinícius de Jesus e Maria. Vocês me deram uma nova família fora de casa e também me desafiaram a aprender, a conviver, a aceitar, a superar tabus na vida e entre nós mesmos. Deste mesmo modo agradeço de coração aos meus irmãos em Cristo, pastores e líderes da IEQ jardins que me abençoam fazendo parte da minha vida em comunhão, em oração, em alegria. Amizades como essas são para poucos e eu fui e sou abençoada por tê-los em meu caminho, amo muito vocês, tudo o que vivemos e futuramente viveremos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) que através do PIBID Música e junto às coordenadoras Rejane Harder e

Mackely Borges Ribeiro, que me ofereceram a oportunidade de por meio de um projeto de pesquisa, ter o conhecimento aprofundado da minha profissão. Assim também a todos que de maneira direta ou indireta torceram pelo meu sucesso e me incentivaram.

Sou muito grata à minha querida prof.^a linda, Aline Soares Araújo, que teve imensa paciência comigo, me adotou como aprendiz e me fez crescer nesta arte pra mim tão imensa, o canto. “Com certeza nos divertimos muito também ;)”.

Meus sinceros agradecimentos a todos que conheci como colegas, ao Departamento de Música e seu Corpo Docente que contribuíram intensamente para meu desenvolvimento educacional e profissional.

Agradeço a mim que tanto me esforcei para chegar aqui e descobri que com Deus ao meu lado eu vou mais longe porque “eu entreguei meu caminho ao Senhor, confiei Nele e ‘O’ tudo Ele fez e fará por mim” (SALMOS, 37:5), por isso eu posso continuar adiante. Além de ser uma profissão obtida, esse diploma é a realização de um sonho.

RESUMO

A presente pesquisa delinea um trajeto de conhecimentos da pedagogia vocal em meio à educação musical. A princípio, o trabalho aproxima o leitor da dimensão acerca da prática e do ensino de canto, discorrendo a característica histórico-pedagógica vocal referente ao passar dos períodos históricos com breves relatos entre a idade média até os dias atuais. Posteriormente, fizeram-se descrições precisas sobre os tratados e tratadistas, além de pedagogos e escolas de canto que surgiram fomentando escritas, pesquisas e possíveis influências a respeito do assunto, isto antes de adentrar a prática vocal no Brasil e principais influências estrangeiras no canto até hoje no país. Em seguida, apresentamos dados do nosso estudo de caso sobre três instituições de ensino público de Aracaju, dentre elas a Escola de Artes Valdice Teles, o Conservatório de Música do Estado de Sergipe e a Universidade Federal de Sergipe como também seus respectivos professores, com os quais fizemos uma interseção entre as teorias pré e pós-científicas acerca do ensino e da pedagogia aplicada ao canto, em busca de possíveis definições sobre a abordagem e sistematização das aulas destes profissionais. No decorrer deste material, informações também foram baseadas em renomados teóricos e na pedagogia moderna vocal, na literatura e bibliografia do ensino de canto para continuar a direcionar a pesquisa. Ao finalizar, foram mencionadas algumas observações dos profissionais entrevistados com relação ao produto final, por nós compreendido como: repertórios, avaliações e performances práticas do canto, relatou-se os pontos positivos e em desenvolvimento com relação ao cenário de ensino e exercício do canto, concluindo assim a descrição do processo educacional nas instituições citadas.

Palavras chaves: Pedagogia vocal. Instituições públicas. Ensino de canto.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Baseado nos autores Pacheco (2006) e Felipe (2013)	23
Quadro 2- Breve comentário sobre as escolas Italiana, Alemã, Francesa e Inglesa.	31
Quadro 3- Resume o pensamento de Domingues correlacionado a Ware.	68
Quadro 4- Conceitos vocais e Desenvolvimento profissional e artístico.	76
Quadro 5- Esquema de aula a partir das observações dos professores em Aracaju.	77
Quadro 6- Higiene Vocal	80

Sumário

AGRADECIMENTOS	3
1 INTRODUÇÃO	8
2 A PRÁTICA DO CANTO: BREVE RELATO HISTÓRICO	12
2.1 TRATADOS DE CANTO	20
2.2 ESCOLAS DE CANTO E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS.....	29
2.3 CIÊNCIA E PEDAGOGIA VOCAL: DAS ESCOLAS DE CANTO ATÉ A ATUALIDADE	36
3 ENSINO DE CANTO EM TRÊS INSTITUIÇÕES DE ARACAJU	40
3.1.1 ESCOLA E OFICINA DE ARTES VALDICE TELES (EOAVT)	41
3.1.2 CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE- CMS.....	45
3.1.3 UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS	50
3.2 REPERTÓRIO, AVALIAÇÃO E APRESENTAÇÕES.....	53
4 PEDAGOGIA VOCAL NO BRASIL	58
4.1 PEDAGOGIA VOCAL: PRINCÍPIOS, METODOLOGIA E BIBLIOGRAFIA UTILIZADOS EM AULA	65
5 SISTEMATIZAÇÃO DA AULA.....	75
5.1 ACOLHIMENTO.....	78
5.2 HIGIENE VOCAL.....	79
5.3 POSTURA.....	82
5.4 EXERCÍCIO DE AQUECIMENTO CORPORAL	83
5.5 AQUECIMENTO VOCAL OU VOCALIZE	87
5.6 RESPIRAÇÃO.....	89
5.7 RESSONÂNCIA E PROJEÇÃO VOCAL.....	93
5.8 ARTICULAÇÃO E DICÇÃO	95
6 OPINIÕES DOS PROFISSIONAIS SOBRE O ENSINO DE CANTO EM ARACAJU: PONTOS POSITIVOS E PONTOS EM DESENVOLVIMENTO.....	96
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
ANEXOS.....	108

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa realizar uma pesquisa qualitativa¹ sobre o ensino de canto em três instituições públicas de Aracaju. As escolas escolhidas foram a Escola de Artes Valdice Teles, o Conservatório de Música de Sergipe e a Universidade Federal de Sergipe, por serem estabelecimentos reconhecidos na cidade e de ensino gratuito, facilitando o acesso à população.

A pesquisa foi voltada para a educação vocal e direcionada por estudos biográficos² dos professores das referidas instituições, com o intuito de investigar suas trajetórias, pedagogias, métodos, práticas do canto, obras, experiências, dentre outros fatores. Além disso, investigamos e citamos dados importantes sobre as instituições, descrevendo aspectos como suas estruturas físicas, grades curriculares, ementas de disciplinas, público alvo, etc.

Este estudo tem como justificativa a escassez de bibliografia sobre a pedagogia do canto no Brasil. Como objetivos podemos citar a necessidade de oferecer uma revisão bibliográfica que possa servir de instrumento no auxílio ao ensino de canto ou mesmo em música nas escolas (regulares ou de música) ou cursos afins, além de registrarmos as práticas pedagógicas desenvolvidas pelos professores de canto em Aracaju. Adicionamos aos alvos também a possibilidade de contribuir para outros estudos ajudando com fundamentações teóricas favoráveis ao conhecimento na área (canto).

Inicialmente, abordamos uma breve descrição histórica acerca do canto e seu ensino, suas particularidades e influências, incluindo tratados e escolas de canto. Depois, chegamos ao alvo principal que foi documentar, a partir do

¹ Pesquisa na qual o “pesquisador vai a campo buscando captar o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno”. (GODOY, 1995, p.21).

² “O gênero biográfico incorpora elementos e estudos sobre memória, autobiografia, trajetórias, depoimentos, entrevista biográfica, itinerário, perfil biográfico, biografia romanceada, biografia jornalística, entre outros”. (ASSIS & ASSIS, s.d., p.1).

depoimento dos professores consultados, a sistematização das aulas com suas respectivas fundamentações teóricas, aspectos pedagógicos, bibliográficos, planejamentos e metodologias e demais elementos aplicados durante o processo de aprendizagem. Também sobre tal processo, investigamos os recursos e as adaptações necessárias, os quais incluíram as práticas musicais, desde o desenvolvimento na sala de aula (percursos e avaliações) até o produto musical para a realização de eventos e espetáculos.

Dentro do processo de aprendizagem, citamos algumas ocorrências interdisciplinares, ressaltando alguns aspectos da atuação da fonoaudiologia que pode oferecer esclarecimentos mais específicos sobre técnicas, estruturas e o funcionamento do sistema fonador, entre outros.

Levamos em conta, em nossas observações, o objetivo final de cada instituição, no que diz respeito à qualificação do aluno, ou seja, a Escola de Artes Valdice Teles (âmbito municipal), o Conservatório de Música de Sergipe (âmbito estadual) e a UFS (âmbito federal) têm por objetivo, respectivamente, promover a iniciação técnica vocal do aluno, formar técnicos em canto e formar licenciados em educação musical.

É justamente por possuírem propósitos institucionais diferentes que os professores adequam suas funções de diferentes modos. Nesse sentido, expomos os pontos positivos, porém também as limitações (e sua influência na aprendizagem) que foram relatadas pelos entrevistados, tais como: dificuldade em encontrar livros livre de interpretações equivocadas e com bom respaldo científico sobre o canto escrito em português, traduções para este idioma de materiais imprescindíveis que possuem seu original em alemão, italiano, etc. Outro ponto importante foi contemplar a visão e as estratégias de trabalho do professor de canto, enquanto facilitador da aprendizagem e as contribuições geradas por ele para suprir possíveis faltas de materiais literários e pedagógicos.

Com relação às deficiências destacamos, ainda, as dificuldades de associação entre a teoria e a prática, (quando sem ajuda de um profissional) e de encontrar textos confiáveis com fundamentos científicos. Podemos adicionar

também as falhas estruturais³, nas instituições, para a prática do canto, a falta de recursos materiais/ humanos (professores com formação na área), dentre outros pontos que estão em desenvolvimento.

Com relação à metodologia adotada, foram feitas pesquisas de campo a fim de recolher materiais de entrevistas em formato de áudio e vídeo com os professores acerca dos procedimentos em aula e com os responsáveis pelas instituições sobre a estrutura (física, pedagógica e funcional) dos estabelecimentos escolhidos. Além disto, foram feitos questionamentos por meio de *surveys*, observações de aulas e estudos sobre as práticas pedagógicas do canto em geral.

Evidenciamos assim algumas características (físicas, estrutura, grades curriculares, planejamentos, metodologias, ensino, propostas, etc.) encontradas nas instituições citadas (EAVT, CMS e UFS) tentando descrever e esclarecer as funções, objetivos, práticas e direcionamentos acerca do ensino de canto dos citados estabelecimentos, que possivelmente sirvam como instrumento de auxílio com fundamentações teóricas favoráveis para o ensino de música e ou canto em diversos contextos.

Quanto à bibliografia utilizada no presente trabalho podemos destacar algumas referências como Vidal (2000), Pacheco (2006 & 2004), Fernandes (2009), Felipe (2013), Mariz (2013), Fernandes e Kayama (2008), Mello (s.d.), Stark (1999), Pessotti (2007) no ensino e pedagogia vocal, Herr (2004), Amato (2008), Piccolo (2005) na educação musical e história da música brasileira, Pacheco e Baê (2006), Behlau e Rehder (2008), Santos e Assêncio-Ferreira (2001) tratando acerca da fonoaudiologia ou técnicas fonoarticulatórias.

Contudo esperamos que essa pesquisa, como material, contribua em aspectos pedagógicos, e metodológicos para o ensino técnico vocal. Que sirva para uma maior divulgação sobre o cenário do ensino de canto, com suas diferentes estratégias e percepções de ensino em meio às dificuldades já relatadas enfrentadas nas salas de aula, mais precisamente em Aracaju. Aspiramos também

³ Local próprio para a prática do canto ou que apresente condições de isolamento acústico o suficiente para não atrapalhar demais as aulas e não causar desconforto para estudantes e colegas de trabalho.

que este sirva de incentivo e referência para o desenvolvimento de mais pesquisas e estudos acerca deste tema.

2 A PRÁTICA DO CANTO: BREVE RELATO HISTÓRICO

O canto é uma prática observada desde sociedade primitiva. Os rituais e as comemorações são exemplos ainda vivos, conforme o relato de Chaves (2012):

O canto espontâneo esteve sempre presente nas sociedades tradicionais, desde as mais primitivas, as quais realizavam seus rituais de celebração com emprego da voz e do ritmo, fosse esse ritmo marcado com o próprio corpo ou com instrumentos de percussão. Quando observamos relatos desses rituais antigos (alguns ainda acontecem, como é o caso dos rituais indígenas), se verifica que, na grande maioria desses rituais, não havia o uso de um texto articulado para conduzir a música, mas sim de improvisações sobre fonemas ou vogais puras, muitas delas podendo ser chamadas de vocalizações⁴. (CHAVES, 2012, p. 1).

Dentre as várias definições sobre voz segundo Behlau & Redher (2008, p. 42), podemos citar que é o som “produzido pelas pregas vocais⁵ e modificado pelo sistema de ressonância; é o resultado da relação entre a fonação e a ressonância”. Este som produzido pela vibração das pregas vocais, tem tido sua importância reconhecida, já há muito tempo, seja para produção do som por meio do canto ou fala, na expressão das ideias e emoções, comunicação, etc.

Ao pensar inicialmente na voz, também podemos caracterizá-la como um instrumento de comunicação, por exemplo, ao citar o repertório de comportamento reflexo, pode-se exemplificar o choro de um bebê, o grito de alegria ou de dor, dentre outros, reforçando-os como “recurso de comunicação primitivo e essencialmente humano” o qual se pode chamar vocalização. (Chaves 2012, p. 1).

A voz nos permite, por muitas vezes, mesmo sem termos o contato visual, imaginar as características físicas do comunicador, detectar o estado emocional, identificar pessoas, o sexo do falante, a nacionalidade, a etnia, dentre outros. Também, segundo Chaves (2012, p. 1), “alguns autores atribuem à voz humana, particularmente ao canto, a responsabilidade pelo surgimento da música ou mesmo

⁴ “O canto vocalizado ou vocalização, para Prado (2008, p. 7), é um recurso de comunicação primitivo e essencialmente humano, considerando-se que poderia representar o primeiro choro do bebê, o grito de alegria ou de dor, uma gargalhada ou um suspiro de prazer”. (PRADO, *apud*, CHAVES 2012, p. 1-2).

⁵ Dobraduras musculares, no caso estas, situadas na laringe que atuam na produção do som.

pelo desenvolvimento dos instrumentos musicais que, inicialmente, teriam o objetivo de imitá-la ou simplesmente de repeti-la”.

Pacheco (2006) ao traduzir um trecho do tratado⁶ de canto de Manuel Garcia (1805-1906) mencionando a didática aplicada por meio da voz, demonstra a importância da prática do solfejo e da vocalização, quer seja para aprender algum instrumento quer seja para o canto na época:

Nos séculos XVI, XVII, XVIII, estudava-se música sempre com a ajuda da voz. Os alunos destinados especialmente ao canto eram dirigidos neste estudo pelos mesmos mestres que lhes haviam ensinado o solfejo [...] Deste procedimento empregado por acaso, nasceu o hábito, tão comum hoje em dia, de ensinar indistintamente através dos vocalises tanto a música quanto o canto em particular. [...] O mestre, por meio de precauções cuidadosas, prevenia de antemão todos os hábitos viciosos que poderiam prejudicar os estudos futuros do cantor. Ele o vigiava quanto à emissão da voz, quanto à articulação dos nomes das notas, quanto à maneira de respirar; habituava-o a um sentimento correto e puro sobre a música etc. Mais tarde, abordava-se, por meio de exercícios especiais e vocalises, o desenvolvimento completo dos recursos da voz (GARCIA, *apud* PACHECO, 2006, p. 49-50⁷).

Ao partirmos de registros relatados sobre o canto, da idade média em diante, estudos descrevem a música comandada e voltada para a igreja. Segundo Baê (2006, p.10), “[...] nesse período o homem era totalmente comandado por sua crença religiosa e a música era voltada para esses cultos”. A igreja era detentora de todas as regras a serem rigidamente obedecidas

Ainda conforme Baê & Pacheco (idem) uma das características musicais bem presentes eram a “uma linha melódica plana, horizontal, sem grandes saltos e sem acompanhamento instrumental”, por exemplo: o *cantochão*.

Como não há relatos sobre a técnica vocal na idade média a não ser a possibilidade da interpretação de gravuras medievais que sugerem vozes aparentando uma produção com grande esforço na região do pescoço. Isto se pode observar em Fernandes (2009):

O som impessoal, distante, desumanizado e abstrato da Idade Média e do período pré-renascentista foi aos poucos deixando de existir, na medida em que o ser humano individual se tornava mais importante. Essa mudança do ideal sonoro vocal aconteceu durante o século XV. Antes do final do século, a aparência forçada das faces dos cantores que apareciam nas pinturas

⁶ *Traité complet sur l'ar Du chant*.

⁷ Tradução de Alberto Pacheco.

medievais e pré-renascentistas já tinha perdido tal aspecto. (FERNANDES, 2009, p. 15)

Na renascença a característica musical começa a se desvencilhar do propósito religioso, demonstrando e absorvendo influências das artes clássicas principalmente as Greco-romanas. O canto continuou a ser moldado em torno do fortalecimento da monodia⁸ e do auge notório da polifonia⁹ vocal (BAË & PACHECO, 2006, p. 10).

Este período também foi marcado pelos progressos da notação, a qual, segundo Grout (1994, p. 101) foi “apressada pelo desenvolvimento da polifonia. (...) quando se tratava de cantar, em simultâneo, (...) duas ou mais melodias, não só a altura dos sons tinha que ser claramente legível, como se tornava necessário encontrar um meio de traduzir as relações rítmicas”.

Fernandes (2009, p. 34) narra que na renascença a característica musical de sonoridade clara e leve nos coros da igreja se dava pela presença de homens adultos (*castrati*¹⁰, falsetistas¹¹) e crianças. Para reforçar, ele traduz um texto de Garretson (1993) relatando o acolhimento de órfãos por parte da igreja escolhendo dentre estes alguns para serem instruídos nos serviços de rituais e outros mais talentosos na música participando assim das apresentações musicais sacras.

Alguns textos relatam que os cantores e professores deste tempo prezavam para que a voz fosse o mais natural possível de modo a obter sons puros, claros que fossem suaves e charmosos. Leva-se em conta que havia diferença entre os tipos de canto dentro e fora da igreja, que “ao canto de capela era atribuída a percepção de uma sonoridade mais potente em volume, enquanto que ao canto de câmara mais leveza e suavidade” (FERNANDES & KAYAMA, 2008, p. 36).

⁸ Uma única voz, melodia (ou mais tarde voz acompanhada).

⁹ Duas ou mais linhas melódicas.

¹⁰ *Castrati* (ou castrados)-“Jovens com virtuosismo vocal e de grande talento geralmente castrados pela própria família que ansiava assegurar a eles carreiras bem remuneradas. [...] homens castrados antes da puberdade para preservar o registro agudo das vozes”. (RIDING & DUNTON-DOWNER, 2010, p. 18 e 51)

¹¹ Eram em geral, cantores de corais, raramente solistas, barítonos (não o barítono como conhecemos atualmente) segundo Fernandes (2009, p. 58).

Ainda conforme os autores acima citados, podemos verificar no texto de Newton (1984, p. 16) traduzido por eles, uma descrição mais detalhada sobre as características presentes na música vocal renascentista:

Claramente, uma voz assim cultivada terá um espectro de dinâmicas relativamente pequeno, com possibilidades expressivas limitadas. Talvez tivesse delicadeza, talvez tivesse ternura, talvez tivesse brilho; mas sem um maior volume, grande parte da qualidade expressiva que nós tomamos como certa não poderia existir. [...] Os cantores descobriram uma técnica vocal particularmente apropriada para o canto florido. Este foi o começo do que Garcia, três séculos depois chamou de timbre claro. O som devia ser bem leve, bastante direcionado para a frente [(focado)], mais livre na garganta do que o que os cantores anteriores haviam experimentado, e ainda, quase sem vibrato. Esse tipo de som devia exigir pouca respiração, tornando possíveis as longas e rápidas divisões. (NEWTON *apud* FERNANDES, 2009, p. 18).

Na tentativa de descrever a classificação vocal no renascentismo, Fernandes (2009, p. 33) faz um breve relato baseado em tratados da época e materiais de alguns autores como: Plank (2004), Maffei (1956), Potter (1992), dentre outros:

Nos coros masculinos, as partes agudas – soprano, *superius* ou *cantus* – eram cantadas por meninos. Essas linhas podiam também, em alguns lugares, serem cantadas por *castrati*, pela combinação de meninos e *castrati*, ou ainda, por falsetistas, que eram homens adultos treinados para cantar em falsete. Evidentemente, as partes destinadas às vozes de tenor (clave de dó na quarta linha) e baixo (clave de fá na quarta linha) eram cantadas por homens adultos, respectivamente, tenores e baixos. É importante ressaltar que tanto os meninos quanto os tenores e baixos usavam o registro de peito até o mais extremo possível. (FERNANDES, 2009, p. 33)

Quanto aos registros, mesmo sem definições científicas até este período, estes eram divididos entre peito e falsete (cabeça), mas é importante saber que ao estilo dessa época o canto natural era mais priorizado.

O barroco foi uma época de grande expressividade musical com destaque para a região da península itálica. Nápoles, Veneza, Roma, Florença foram referenciais para o desenvolvimento do cenário das artes, da arquitetura, da filosofia, da literatura, das ciências dentre outros, influenciando posteriormente alguns demais países¹² (GROUT, 1994, p. 309).

¹² Alemanha, Espanha, França, etc.

A voz neste período foi considerada um importante meio para o estudo da música. O solfejo, por exemplo, é uma prática fundamental na arte musical, pois, segundo Chaves (2012, p. 2), este estimula tanto a percepção e a leitura musical quanto proporciona caminhos para correção de possíveis erros de afinação. Além dos benefícios já citados, Reid, em seu artigo *Preparing for performance* (Preparando para a performance), argumenta:

C. P. E. Bach [...] propôs que instrumentistas deveriam cantar melodias, acrescentando que “esta maneira de aprendizagem é de muito maior valor que a leitura de volumosos temas ou escutar discursos eruditos (aprendidos)”. Quando canta uma linha melódica, o intérprete a separa da técnica, permitindo a emergência de uma forma expressiva a qual pode então ser imitada no instrumento. O canto de uma linha instrumental poderia ser descrito como uma ajuda analógica para interpretação. A melodia vocalizada atua como uma construção mental conectando as notas individuais da linha melódica em uma sequência expressiva (REID *apud* CHAVES, 2012, p. 3¹³).

O rompimento gradual com o estilo anterior, o princípio de uma maior aceitação das dissonâncias, o surgimento de sistemas mais amplos e complexos estilísticos, as tentativas de descrever e sistematizar estilos musicais, a expressão ou doutrina dos afetos¹⁴, o baixo contínuo, o tratado de harmonia, a diferenciação entre a música vocal e instrumental, foram algumas características marcantes do panorama musical da época (GROUT, 1994, p. 311-315).

Fernandes e Kayama (2008, p. 60) ao citar Newton (1984) mencionam que a mudança, que gerou “a brusca distinção entre recitativo e a ária”, foi um dos principais fatores de separação do barroco inicial do restante do período. Outros autores também incluem o *bel canto* como fator, então Fernandes (2009) reforça a afirmação ao traduzir um trecho de Bukfozer (1947).

O compositor Bonini, a quem devemos uma das mais antigas histórias da monodia, conclui seu relato (1641) com uma referência a dois “novos cantores”: Luigi Rossi em Roma e Cavalli em Veneza. Esses nomes marcam um novo período na música italiana que coincidiu com a aparição do estilo *bel canto* entre 1630 e 1640. [...] O estilo *bel canto* representa a reação dos músicos contra os preceitos dos poetas. As leis musicais imanentes foram reconstruídas e a música passou, agora, a ser igualada às letras e não mais subordinada a elas. [...] A simplicidade do estilo *bel canto*,

¹³ Tradução de Patrícia Chaves.

¹⁴ Trata-se de uma retórica de figuras musicais, uma linguagem de símbolos que delineavam as palavras e os significados dos textos. Tal doutrina estabelecia regras rigorosas para os compositores barrocos, e assim complementou e influenciou a estrutura formal de quase toda a música através da era Barroca. (FERNANDES, 2009, p. 54).

o que pode parecer quase banal nos dias atuais, deve ser vista na perspectiva do estilo monódico. (BUKOFZER *apud* FERNANDES, 2009, p. 52- 53).

Fernandes & Kayama (2008, p. 59) ao citar Caccini¹⁵ dizem que “Inegavelmente, o volume de som das vozes aumentou como o resultado da maior ênfase no canto solo, mas a qualidade sonora clara, brilhante e com um mínimo de vibrato¹⁶ fora mantida”. O diferencial entre o estilo renascentista e barroco no seu ideal sonoro, fez-se com o aumento de repertório dos afetos interpretativos¹⁷ para execução do cantor de ópera¹⁸.

Fernandes (2009, p. 57) ao consultar Burney (1957) se depara com as características do ideal sonoro da época barroca alegando o aumento de afetos interpretativos no decorrer do período como segue abaixo:

O bom canto requer uma voz clara, doce, regular, flexível, e igualmente livre de defeitos nasais e guturais. É, porém, pelo som da voz e articulação das palavras que um cantor é superior a um instrumentista. Se ao crescer em uma nota a voz treme ou varia a afinação, ou as entoações são falsas, ignorância e ciência são igualmente ofendidas; e se um trinado perfeito, o bom gosto no embelezamento e uma expressão tocante estão faltando, a reputação do cantor não fará grande progresso entre os avaliadores verdadeiros. Se em divisões rápidas as passagens não são executadas com clareza e articulação, ou se adágios, luzes e sombras, emoção, variação de cor e expressão estão faltando, o cantor poderá ter certos tipos de méritos, mas ainda está distante da perfeição. (BURNEY *apud* FERNANDES, 2009, p. 57).

A música vocal no barroco proporcionou uma grande popularização do canto virtuosístico¹⁹, com destaque principalmente para os *castrati* os quais tiveram suas carreiras iniciadas na igreja e seu grande apogeu na ópera.

¹⁵ Giulio Caccini (1551-1618) – compositor, cantor, um dos fundadores da ópera.

¹⁶ Ornamento que está diretamente relacionado à sensação de apoio. É fisiologicamente controlado pelos músculos da respiração, e é basicamente uma função respiratória assistida por controles laríngeos coordenados, ou seja, controle do comprimento, tensão e massa das pregas vocais. É produzido por mínimas alterações da pressão corporal que são refletidas nas ondulações da coluna de ar. (APPLEMAN, 1986 *apud* VIDAL, 2000, p.10).

¹⁷ Forma de comunicação do compositor e do executante para o público. (FERNANDES, 2009, p. 57-58).

¹⁸ Obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua). (GROUT, 1994, p.316).

¹⁹ “Embelezamento da linha melódica nos locais apropriados [...] no século XVI”, que “se manifestara através da improvisação de ornatos (escalas, grupetos, notas de passagem e assim sucessivamente) sobre qualquer das notas de uma melodia, independente da natureza do texto”. (GROUT, 1994, p. 320-321).

O aspecto técnico volta-se, além da intensidade vocal, para a junção dos registros vocais e o notável aumento da extensão. Ao citar a autora Elliot (2006), Fernandes (2009, p. 59) esclarece que o aumento da extensão de uma oitava (no início do barroco) para duas oitavas (até o fim do século XVII) nas composições obrigaram os cantores a aumentar a extensão vocal e a aprender a administrar tecnicamente os diferentes registros.

No período clássico, conforme GROUT (1994, p. 478), “Com a ascensão da numerosa classe média a uma posição influente, o século XVIII assistiu aos primeiros passos de um processo de popularização da arte e do ensino”. Essa popularização teve como resultado o aumento da produção artística. O cenário para a música instrumental foi de grande evidência e despontou com as formas: sonata, sinfonia e concerto. A música vocal desbravou novas formas de ópera²⁰, dividida algumas vezes em mais atos, que ocorriam entre árias e recitativos, passou a definir melhor a estrutura com solistas, coro (ainda simples, porém, formados por cantores profissionais), intermezzo, corpo de *ballet*, teatro e uma orquestra maior que o período anterior.

Com relação aos cantores do período clássico, houve o declínio gradual dos *castrati* e a inserção de vozes femininas de soprano, *mezzo-soprano* e contralto na ópera e nos concertos. As vozes intermediárias começam também a entrar em cena como Fernandes ressalta:

Ao longo do Classicismo a voz de tenor se tornou mais popular e foi tratada com mais destaque em importantes papéis na ópera. A voz de barítono ainda não era comumente diferenciada como veio a ser nos séculos seguintes. A voz de baixo também ganhou certo destaque tanto na ópera quanto no oratório e nas outras formas de música de concerto, contudo, não de forma tão proeminente quanto as vozes agudas. Por fim, as vozes femininas, em especial a voz de soprano, se tornaram muito importantes na ópera e passaram a ganhar papéis cada vez mais agudos. (FERNANDES, 2009, p. 94)

Entre a segunda metade do século XVIII e início do XIX, houve um novo estilo de técnica vocal. Há algumas características antes observadas como: a suavidade, cantar sem esforço, flexibilidade para as passagens melismáticas rápidas, a riqueza do timbre, expressividade, sonoridade arredondada e rica em harmônicos, agilidade, os quais eram aspectos fundamentais do canto no período

²⁰ Ópera séria, ópera *buffa* (ópera cômica), *singspiel*, etc.

clássico segundo Fernandes (2009, p. 95- 98), foram adicionados o uso de uma maior projeção e desenvolvimento do timbre escuro (*sombré*), a inserção do vibrato.

De forma particular, o ideal de suavidade nos leva a entender que o canto clássico buscava uma sonoridade rica em harmônicos, contudo, mais compacta se comparado ao dos séculos seguintes, e um pouco menos brilhante e mais redonda se comparada ao dos séculos anteriores. Os cantores eram orientados para cantar com suavidade em toda a sua extensão vocal, sem permitir que a voz se tornasse estridente nem nas notas mais agudas. Assim, para manter a suavidade no registro agudo, as vozes masculinas utilizavam o falsete. (FERNANDES, 2009, p.95)

O período romântico caracterizou-se pela divisão e a oposição ao classicismo com sua ordem, simetria, perfeccionismo e equilíbrio.

“pelo pendor para o ilimitado em dois sentidos diferentes, embora relacionados entre si. A arte romântica aspira a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e a projectar-se, no futuro, a abarcar o mundo inteiro e mesmo as vastas distâncias dos cosmos” (GROUT, 1994, p. 572).

Segundo Fernandes (2009, p. 101) algumas mudanças aconteceram:

“de um lado, desabrochou-se uma nova cultura coral baseada na inclusão de cantores amadores nos coros e em sonoridades bem mais amplas, e de outro, formou-se um novo estilo de canto que deixava de lado a escola dos *castrati*, buscando uma sonoridade mais robusta e dramática”. (FERNANDES, 2009, p.101)

A escola dos *castrati* foi pouco a pouco substituída por conservatórios e o número deles²¹ diminuía ao passar do tempo, pois, “no século dezanove cada vez mais se condena a mutilação dos jovens rapazes por diversas razões, dentre elas, estéticas e sociais” (PACHECO & KAYAMA, s.d., p.20). E embora houvesse este novo estilo de canto, nos coros de música sacra ainda mantinha-se a leveza e a clareza vocais.

Newton faz relatos sobre as características presentes na música vocal da época observando que:

Enquanto anteriormente todos os cantores passavam pelo mesmo treinamento, com ênfase em cada escala regular (*portamento*), na beleza do som, e na agilidade, havia algo de novo e diferente agora: uma busca pelo volume de som para executar melhor a nova música dramática e realista. Assim iniciou-se a divisão dos cantores, com as vozes que respondiam ao desenvolvimento de volume concentrado em papéis que requeriam ou podiam ser adaptados àquele tipo de voz, e evitando papéis que requeriam mais agilidade. Aqueles cantores cujas vozes e temperamentos não eram adequados ao novo estilo recebiam os papéis que requeriam a música mais

²¹ Castrati.

ornamentada bem como o canto mais lírico, sem tanta demanda dramática. (NEWTON *apud* FERNANDES, 2009, p. 102- 103).

Além do canto operístico, um dos gêneros mais característicos do século XIX foi o *lied*²², que possuía uma característica conciliação entre a música e a palavra, deu-se por meio da importância dada ao acompanhamento instrumental da música vocal (GROUT, 1994, p. 574).

Com o passar do tempo, algumas peças foram liberadas para que mulheres cantassem na igreja. Segundo Fernandes:

Durante o período clássico, as mulheres começaram a ocupar seu lugar no serviço religioso como cantoras solistas em algumas áreas isoladas da Itália e da Áustria. Ainda mais cedo, logo no princípio do século XVIII, pequenas sociedades inglesas de canto foram criadas pelas igrejas em Lancashire com o objetivo de ensinar jovens cantores – homens e mulheres – a cantar salmos. Aos poucos, essa presença feminina atingiu os coros, se tornando cada vez mais constante, até que por volta de 1850 muitos coros católicos e protestantes de toda a Europa já eram formados por homens e mulheres. (FERNANDES, 2009, p. 111).

O século XIX foi uma época de destaque para piano, o qual fora remodelado para suprir as exigências técnicas de expressividade e virtuosismo com uma sonoridade firme capaz de acompanhar os vários tipos de conjuntos orquestrais e vocais. Não só o piano, mas também a diversidade instrumental que foi incluída na orquestra, a participação mais frequente das madeiras, metais, percussão e o coral mais estruturado esculpiam o cenário musical e a utilização vocal nas óperas, oratórios, peças sinfônicas e características.

2.1 TRATADOS DE CANTO

A evolução do ensino do canto foi marcada por acontecimentos que são citados e algumas vezes seguidos por vários professores da atualidade. Por isso, relataremos os principais aspectos históricos do desenvolvimento da pedagogia

²² A palavra alemã *Lied* (plural *Lieder*), em princípio, significa simplesmente *canção* ou *canto*. Entretanto, hoje, quando nos referimos ao *lied* romântico, nos referimos ao gênero de música vocal cristalizado em princípios do século XIX por compositores de língua alemã, e que tem por principal característica a interação – extrema e obrigatória – entre a poesia, expressa na linha vocal, e o piano, [...], ao longo de todo o Romantismo foi tomado como quase que único elemento constituinte do *lied*, além da voz humana. (BIANCOLINO, s.d., p. 1)

vocal. Vidal, consultando Ware relata que “no período que antecede o século XVII foram produzidos os primeiros tratados sobre canto, por compositores profissionais, clérigos e acadêmicos (padres, monges, músicos)...” (VIDAL 2000, p. 9), denotando que o material nem sempre era feito por conhecedores do canto.

Alguns tratadistas desta época são citados por Fernandes & Kayama (2008, p.36) como: Nicola Vicentino (1511-1576), Ludovico Zacconi (1555-1627), Giovanni Camillo Maffei (segunda metade do séc. XVI), Gioseffo Zarlino (1517-1590), dentre outros. Ainda de acordo com os autores entre a maioria dos tratadistas havia a afirmação que uma boa voz deveria ser aguda, suave e sonora e que havia diferença entre o canto a *cappella* e o de câmara, os quais eram os tipos principais de canto na época.

Os documentos pedagógicos da época e trabalhos feitos fazem breves comentários direcionados a qualidade do som (boa ou má), além de fazer menções ao exagero do vibrato e técnicas como *capella*²³ e câmara²⁴. Nesse sentido, Hargis observa que:

A música renascentista exige a pureza do som, um som claro e focado sem vibrato excessivo, a habilidade de se cantar leve e com agilidade, e o controle de um amplo espectro de dinâmicas: canto alto [ou seja, com intensidade dinâmica] particularmente para a música de igreja, e canto de médio a suave, para a maioria dos instrumentos acompanhantes. [...] Os elementos essenciais incluem o bom apoio respiratório, vogais ressonantes bem formadas, e o som focado. [...] É importante ressaltarmos que cantar leve não é cantar fraco, e que um som plenamente sustentado, firme e ressonante é sempre um bom estilo! (HARGIS *apud* FERNANDES & KAYAMA, 2008, p. 37).

A igreja foi e é uma das instituições que historicamente contribuiu muito e teve grande participação, na estruturação e no ensino²⁵ musical, tanto com finalidade profissional, devido à presença da música na liturgia, quanto social na história ocidental. A influência dos cantos eclesiásticos dos judeus e litúrgicos da igreja católica fizeram-se presentes também na evolução da história e pedagogia do canto.

²³ Canto mais liso (possivelmente livre de vibrato).

²⁴ Canto com mais vibrato (em comparação ao canto de capela).

²⁵ Contribuía também no ensino regular.

Vidal (2000), novamente revisitando Ware, ressalta que com o passar dos anos mudanças foram ocorrendo e “[...] no século XVII, foram professores artistas e cientistas que começaram a produzir trabalhos escritos sobre o assunto”. Isso denota o aparecimento de profissionais²⁶ da voz que realmente eram entendidos sobre as técnicas de sua época no que se diz respeito à voz.

Pacheco (2006, p. 47) ainda relata que conforme Sally Sandford, o conhecimento dos mestres de canto era passado de forma oral e não era aprofundado no que diz respeito à anatomia e fisiologia: “A arte de cantar durante os séculos XVII e XVIII era aprendida principalmente através de imitação. O mestre de canto não tinha vastos conhecimentos sobre a fisiologia do mecanismo vocal; suas convicções eram baseadas primeiramente em observações empíricas²⁷”.

Entre alguns tratadistas dos séculos XVII a XIX, destacamos: Pier Tosi (1647-1732), Giambattista Mancini (1714-1800), estes²⁸ *castrati*, e Manuel Garcia II²⁹ (1805- 1906). Respectivamente, os tratados escritos foram: “*Opinione de’ cantori antichi e moderni, o sieno ossevazione sopra il canto figurato*” (Opinião de cantores e antigos e modernos, com observações para o canto ornamentado), “*Riflessione prathiche sul canto figurato*” (Reflexão e prática sobre o canto ornamentado) e “*Traité complet sur l’art du chant*” (Tratado completo da arte do canto). Eles tornaram-se além de cantores e professores de grande renome da escola de canto italiana, modelos vocais e referências fundamentais do ensino do canto em suas respectivas épocas.

Com relação aos tratadistas citados, fizemos um quadro baseado nos autores Pacheco (2006) e Felipe (2013) evidenciando algumas características, fundamentações, técnicas e o material vocal trabalhados por eles no ensino de canto:

²⁶ Cantores e professores de canto.

²⁷ Tradução Alberto Pacheco.

²⁸ Alguns dos fundadores da escola dos *castrati*.

²⁹ Manuel Garcia II (Manuel Patricio Rodrigues Garcia, 1805 - 1906) responsável pela nova pedagogia vocal fundamentada no estudo científico mais detalhado da fisiologia e anatomia vocal e filho de Manuel Del Popolo Vincente Rodrigues (1775 – 1832) o ‘Garcia’, tenor e importante compositor espanhol.

Quadro 1- Baseado nos autores Pacheco (2006) e Felipe (2013)

TOSI	MANCINI	GARCIA
CASTRATO.	CASTRATO.	-----
EMPÍRICO/ COMPORTAMENTO	EMPÍRICO/ INICIANDO PESQUISAS CIENTÍFICAS/ COMPORTAMENTO.	BASEADO EM PESQUISAS CIENTÍFICAS.
IMITAÇÃO/SOLFEJO/ DESAFINAÇÃO.	IMITAÇÃO/SOLFEJO/ DESAFINAÇÃO.	BASE CIENTÍFICA/SAÚDE, ANATOMIA E FISIOLÓGIA VOCAL.
UNIÃO DE REGISTROS: PEITO E CABEÇA.	UNIÃO DE REGISTROS/ MESSA DI VOCE.	EXPLICAÇÃO CIENTÍFICA/ LARINGOSCÓPIO.
VOZES: SOPRANO (CASTRATI).	VOZES: CASTRATI E FEMININAS.	VOZES: FEMININAS E MASCULINAS.

Tabela do próprio autor.

Uma das preocupações dos professores (tratadistas), citada por Pacheco (2006, p. 26), era exigir um comportamento refinado de seus alunos, pois, mais tarde estes seriam contratados da nobreza e necessitariam conviver com esse público. Isto foi citado por Tosi: “[O estudante] precisará aprender junto à arte de cantar bem, aquela de saber viver, que consiste totalmente no bom decoro da vida civilizada. Esteja esta unida ao mérito que se fará no canto, e ele poderá, então, esperar o favor dos Monarcas, e a estima universal³⁰” (Tosi *apud* PACHECO, 2006, p. 26).

Essa época (fim do séc. XVII) foi marcada pelo crescimento de número de meninos que apresentavam um talento vocal diferenciado e apropriado para seguir a carreira de cantor (geralmente na igreja, bailes da corte, óperas). Estas crianças, muitas vezes, eram de classe social menos favorecida, isto motivava a preocupação dos mestres com a postura desses pupilos, por isso muitas famílias (por interesse em garantir uma carreira e um futuro melhor) permitiam a castração dos meninos para conservar as características vocais sem maiores alterações hormonais.

³⁰ Tradução Alberto Pacheco.

Ao passar dos anos o aumento de cantores necessitando de preparadores vocais gerou um ambiente propício para o surgimento das escolas de canto e segundo Vidal (2000), como resultado, foi possível a edificação da Escola Napolitana criada por Niccolo Porporo (professor dos famosos *castrati* Caffarelli e Farinelli) e da Escola Bolognesa fundada por Antônio Pistocchi, um *castrato*, em meados do século XVIII.

Mirna Vidal (2000) também relata que estas escolas foram referências exponenciais para a continuação do desenvolvimento da pedagogia no ensino de canto por trabalharem uma adequação de técnica respiratória, expressão textual, elementos do *bel canto* e em alguns casos, pesquisas científicas iniciais no campo relacional entre a física e da anatomia vocal.

A grande difusão da ópera com novas exigências de ornamentações vocais, o aumento da demanda de cantores principalmente *castrati*, além dos avanços científicos na acústica, na anatomia vocal e na física, tornaram-se fatores preponderantes para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de novas técnicas, além de estimular o surgimento de novos trabalhos voltados para o ensino de canto. (VIDAL, 2000, p. 10-11)

Uma escola que se destacou e se expandiu (entre o barroco e o classicismo) foi a do *bel canto*³¹, “estilo de canto italiano fundamentado no total controle da voz, aperfeiçoado por Bellini, Rossini e Donizeti: Caracterizado por melodias opulentas, exigia que os intérpretes entoassem longas frases musicais chegando a notas muito agudas para tenores e sopranos. Melodias comoventes e explosão de virtuosismo”. (RIDING & DUNTON- DOWNER, 2010, p. 127).

Comentaremos agora, sucintamente, algumas preocupações científicas ou não, com a saúde vocal dos alunos. Tosi (1647-1732) lidava com este tema de maneira a aconselhar que houvesse cuidados, principalmente do professor com o aluno, para não forçar a voz já que, para ele, ela é muito delicada (PACHECO, 2006, p. 73).

Com relação à adequação da técnica respiratória, ainda segundo Pacheco (2006, p. 85), Tosi não detalha aspectos fisiológicos (possivelmente devido

³¹ *Bel Canto*- (literalmente “Belo Canto”).

às poucas descobertas da época sobre o assunto), porém, faz suas considerações para que o aluno gerenciasse melhor a respiração (“sempre tendo mais ar do que o necessário”) para que o mesmo não lhe falte e nem haja quebra nas frases.

Em todas as composições faça-o conhecer o lugar correto de respirar, e de respirar sem fadiga. Pois existem cantores que, para o sofrimento de quem [os] ouve. Penam como asmáticos, retomando o fôlego a todo o momento com dificuldade, ou chegando à ultima nota morrendo sem fôlego. (TOSI *apud* PACHECO, 2006, p. 85³²).

Mancini (1714-1800) com mais conhecimento (pelo avançar científico da época e com influências iluministas) já inicia uma descrição da fisiologia, embora algumas afirmações tenham sido primárias e hoje em dia anuladas devido ao processo de descobertas na área. Pacheco (2006, p. 73-74) traduz uma parte do tratado onde foram relatados alguns elementos:

[...] Não são os pulmões que cantam; estes apenas fornecem a matéria, isto é, o ar; da mesma forma, não é o ar que faz agradável o som da flauta, mas sim os dedos que lhe dão várias modulações. Assim, os verdadeiros órgãos da voz são a laringe, a glote, a úvula, o palato, a língua, os dentes e os lábios, que são aquelas partes que dão diversas modulações à voz cantada [...].

[...] Portanto examinará o mestre se a epiglote está livre, e não sufocada e endurecida pela glândula tireoide, chamada comumente de *papo*; se a ação dos pequenos músculos da laringe não é impedida pela glândula submandibular, pelas amígdalas endurecidas. Observará atentamente a úvula, o véu palatino; ou se há qualquer tumor no palato, ou abertura fora do comum; se a língua é solta e ágil; se os lábios se fecham igualmente; ou se o queixo é tão alongado para fora que deforme a boa simetria da boca; a boa conformação dos dentes. Observará a boa forma dos dentes, se não é muito chata nem muito longa. (MANCINI *apud* PACHECO, 2006, p73 E 74).

Com o passar dos anos, Garcia (1805-1906) influenciado pelo desenvolvimento científico do século XVIII, segundo Pacheco (2006, p. 76), “cria bases para a futura pedagogia vocal baseada em estudos fisiológicos da voz”. Em sua escola há um aprofundamento sobre o aparelho vocal e de suas partes. Os pulmões e a boca, nesta ordem, conforme Pacheco (2006, p. 76). Além da descrição anatômica e moderna dos órgãos envolvidos, inaugurando, assim, uma nova fase da pedagogia.

³² Tradução Alberto Pacheco, 2006.

Garcia traz em seu tratado algumas definições sobre inspiração, expiração, a respiração e seus tipos, descrevendo os respectivos e devidos movimentos e sugerindo exercícios que aumentassem a capacidade pulmonar e possibilitassem o fortalecimento da estrutura envolvida:

1. Logo se inspira lentamente e por um espaço de vários segundos tanto quanto o ar possa conter.
2. Expira-se este ar com a mesma lentidão que foi usada para o absorver.
3. Conservam-se os pulmões cheios o tanto tempo quanto for possível.
4. Pelo contrário, mantenha-os vazios também pelo tempo que as forças permitirem. (GARCIA *apud* Pacheco, 2006, p. 93).

Mariz (2013, p. 19) ao consultar Vurma (2007) verifica que “após Garcia em meados do século XIX, o campo da ciência estava ampliando-se agora nos métodos, quase metade dos livros teóricos sobre o canto apresentavam capítulos sobre a anatomia do aparelho fonador”. Porém é importante observar que mesmo evoluindo a literatura estava à mercê das limitações e bases científicas e tecnológicas da época, a qual por muitas vezes entrou em embate com o sistema tradicional da pedagogia vocal.

Além da anatomia, dos aspectos fisiológicos, dentre outros, é possível observar que Garcia também proporcionou a evolução de novas técnicas, além esclarecer alguns mecanismos vocais:

Garcia também trata dos mecanismos vocais que seriam, segundo ele, responsáveis pelos vários tipos de sonoridade da voz humana. Esses mecanismos explicariam ou definiriam fenômenos como os registros, os timbres e a intensidade da voz, as diferenças entre os tipos vocais e as várias maneiras de articulação do som. (PACHECO, 2006, p. 76).

Tosi em seu tratado denomina um dos três capítulos por “Observações para quem ensina um soprano” na época naípe composto por *castrati*. Segundo Pacheco (2006, p. 37), “Pelo título deste capítulo, já podemos perceber que Tosi praticamente não considera outros tipos vocais além do soprano”. Este tratado possui observações tanto para o mestre quanto para o aluno e cantor. Nele há críticas e conselhos de como executar ornamentos³³, fazer as improvisações, direcionar as cadências, cantar recitativos com expressividade e árias evitando excesso de ornamentações. (Pacheco, 2006, p. 36- 37).

³³ *Trilos, apojatura...*

Tosi, assim como Mancini, prezava um bom comportamento ético, religioso e moral do aluno e, para ele, a construção destes padrões deveria ser feita pelos pais antes de apresentar o filho à arte do canto. Além disso, havia concordância na excelência e méritos da música, no ensino por meio do solfejo, na união de registros e conceitos sobre a entonação. Eles levaram em conta também que a imitação seria uma técnica utilizada para o aperfeiçoamento vocal dos alunos desde que os exemplos copiados fossem os melhores e isto não se tornasse um hábito, pois quando maduros não seria mais necessário. (Pacheco, 2006, p. 38- 39 e 59).

Por Mancini possuir em seu tratado pontos semelhantes aos abordados por Tosi, iremos nos ater, então, a comentar aqueles pontos que são diferentes e que, portanto, acrescentam a essa pesquisa. Além do estudo para as vozes dos *castrati*, Mancini já desperta o interesse em tratar das vozes femininas, demonstra preocupação com o posicionamento da boca, com a utilização do *messa di voce*³⁴, execução de ornamentos, agilidade vocal e ainda, com que o cantor tenha conhecimentos teatrais.

O desenvolvimento da pedagogia vocal das escolas de canto estava aliado aos avanços dos conhecimentos científicos físicos e biológicos, que atravessavam os séculos. Um dos teóricos que enfatizou bem a fundamentação científica no ensino do canto foi Manuel Garcia II (1805-1906). Ao citar Ramdomisk (2005), Mariz (2013) menciona uma breve descrição acerca da vida e importância da figura de Garcia que trouxe novas bases para a pedagogia vocal.

Garcia era de uma família lendária, filho e irmão de cantores e professores de canto, que representavam figuras chaves na história do canto lírico. Após fracassar como cantor, servir num hospital militar e observar laringe de cadáveres, ele formou um método de canto centrado na construção do domínio da técnica vocal, inteiramente baseado na fisiologia da voz e em suas relações com a sonoridade produzida pelo cantor, inaugurando uma nova fase na pedagogia vocal. (MARIZ, 2013 p. 19).

³⁴ *Messa di voce* - Traduzido como “medir de voz” ou “colocar a voz”, *messa di voce* significa: “o canto ou execução de uma nota longa, de forma que comece suavemente, cresça até plena intensidade e então diminua. Era originalmente (no início do séc. XVII) encarado como um ornamento; alguns autores posteriores indicam-no para todas as notas longas. Apesar de ser basicamente um efeito vocal, também era usado (e foi muito abusado) por instrumentistas [cordas, sobretudo o oboé]” (SADIE *apud* Chaves, 2012, p. 10).

Garcia II, por sua vez, devido ao seu alistamento militar, teve a oportunidade de trabalhar em hospitais e instruir-se na anatomia do aparelho vocal fomentando bases para suas teorias de fonação e controle vocal, diferenciando-se assim dos demais tratadistas. Por isso faz-se necessário lembrar traços de sua trajetória, segundo Pacheco (2004):

Garcia substituiu frequentemente o pai doente nos papéis de tenor. [...] o fato dele ter cantado acima da partitura parece ter causado um desgaste irreparável na voz jovem de Garcia. [...] Foi então a Paris com a intenção de se tornar professor [...] No entanto, incomodado com o estilo dominador do pai, alistou-se no exército francês [...] trabalhou em hospitais militares, onde teve a oportunidade de estudar em detalhes a anatomia do aparelho vocal. (PACHECO, 2004, p. 18 – 19)

O método de Garcia consiste: na postura, na fonação, no centro respiratório, na enunciação e no uso dos três registros. Estudos sobre anatomia vocal possibilitaram a criação do laringoscópio por este que foi e é um dos mais influentes pedagogos, Manuel Garcia II (1805-1906), o que resultou em mais tratados para o canto e na ampliação de recurso para o treino da técnica vocal.

A partir deste momento as pregas vocais tiveram seu funcionamento observado ao vivo, possibilitando o aprofundamento de pesquisas anatômicas, fisiológicas e acústicas. Novos aparelhos melhorados foram criados e mais linhas de pesquisa sobre a saúde, ressoadores e formantes da voz foram influenciando tanto o Brasil quanto o mundo. (VIDAL, 2000, p. 13- 15).

A criação do laringoscópio por ele em 1854, permitiu que pela primeira vez, as pregas vogais fossem observadas durante seu funcionamento. Assim, em seu tratado, Garcia se destacou pelo trabalho com bases científicas e fisiológicas, descrevendo também a anatomia do aparelho vocal. Ele também faz considerações sobre a saúde vocal (abusos e maneira correta de usar a voz), a união de registros, emissão e qualidade da voz como também articulação (PACHECO, 2006, p. 41- 42).

A excelência musical acompanhava a vocalização, as alterações ornamentais, o fraseado, os diversos estilos³⁵ e tudo se encontrava atrelado também aos recursos teatrais no desenvolvimento da *performance* com expressividade³⁶.

³⁵ Recitativo, o canto florido, o canto declamado...

³⁶ Recursos teatrais: mudança de fisionomia, timbre, andamento da enunciação do discurso...

Garcia também se difere pela descrição de diversos tipos³⁷ vocais (que não foram tão favorecidos pelos tratadistas anteriores), pelas definições de timbres, principalmente, pelo desenvolvimento da *voix claires*³⁸, da *voix sombrées*³⁹ e na utilização do controle técnico (respiração e colocação vocal) e não apenas ornamental do *messa di voce*. Essas duas últimas foram importantes para a execução vocal no período romântico, com destaque para a ópera Alemã. (PACHECO, 2006, p. 41- 42 e 120- 128).

2.2 ESCOLAS DE CANTO E POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS

Ao transmitirmos qualquer informação, assunto ou acontecimento, temos a influência de todo um contexto sociocultural, político-econômico, histórico-cultural, científico-tecnológico da época no qual esses fatos estão inseridos. Segundo Pessotti (2007, p. 28) este contexto pode ser transmitido de duas formas: a oral e a oficial.

A forma oral vem como uma maneira de passar estas influências verbalmente podendo ser por meio da língua vernácula, estrangeira e até pelo canto desde que estes expressem (também de maneira artística) alguns dos contextos citados. Além da transmissão cultural de forma oral conforme Pessotti (2007) “quando ela é oficial, podemos chamar tal ato de institucionalização de escola, como aconteceu nas igrejas e mosteiros na Idade Média com a formação de escolas de cantores (Schola Cantorum⁴⁰)”. (PESSOTTI, 2007, p. 28). Grout & Palisca (1994) também reforçam:

Os mosteiros e escolas ligados às igrejas-catedrais eram instituições ao mesmo tempo religiosos e de ensino. Nos mosteiros a educação musical era predominantemente prática, combinada com algumas noções

³⁷ Classificação: soprano, *mezzo-soprano*, contralto, tenor, barítono, baixo e contraltino. (PACHECO, 2006, p. 134- 141).

³⁸ Timbre claro- efeito vocal, melhores esclarecimentos podem ser encontrados no livro, *O canto antigo italiano- uma análise comparativa dos tratados de canto* de Pier Tosi, Giambattista e Manuel P. R. Garcia. (PACHECO, 2006, p. 121-126).

³⁹ Timbre escuro- efeito vocal muito usado no período romântico. Melhores esclarecimentos podem ser encontrados no livro *O canto antigo italiano- uma análise comparativa dos tratados de canto* de Pier Tosi, Giambattista e Manuel P. R. Garcia. (PACHECO, 2006, p. 121-126)

⁴⁰ Uma das Instituições religiosas de música do período renascentista que desenvolviam principalmente o estudo do canto gregoriano e da polifonia. (FERNANDES, 2006, p. 116)

elementares de temas não musicais. As escolas das catedrais tendiam a dar mais atenção aos estudos especulativos, e foram principalmente estas escolas que desde o início do século XIII prepararam os estudantes para o ingresso nas universidades. Mas a maior parte do ensino formal dos tempos medievais orientava-se para as questões práticas e a maioria dos tratados musicais reflete essa atitude. (GROUT & PALISCA, 1994, p. 76).

Com o passar do tempo, as escolas de canto foram solidificando-se e espalhando-se por vários lugares. O desenvolvimento de cada uma delas deu-se tanto pelo intercâmbio de professores que dominavam as técnicas, quanto pelas importações de materiais metodológicos, pedagógicos, tratados dentre outros documentos, chegando alguns países desenvolverem sua própria técnica.

Na área do ensino de canto, os documentos e os materiais pedagógicos eram bem restritos à localidade de desenvolvimento de métodos e técnicas de pesquisas. Isso ocasionava o maior domínio de conhecimento para a população local, fazendo com que muitos cantores fossem contratados por outros países. Outra maneira de acessar essa produção, para alguns artistas, era alcançada quando eles saíam de seus países de origem para estudar nestas localidades, adquirir o domínio e as informações necessárias à prática e ao ensino de canto, segundo Pessotti:

Enquanto que a arte do canto existe há vários séculos em vários países, a documentação da pedagogia vocal, no entanto, era geograficamente limitada. Logo, aprender a arte de cantar significava que o intérprete deveria estudar fora da sua terra e retornar para a casa com novas informações. A Itália era o centro cultural desse desenvolvimento da arte de cantar, sucedida pela Alemanha, França e Inglaterra. (PESSOTTI, 2007, p. 38)

Como principais escolas de referência na evolução da pedagogia vocal, faremos um breve comentário sobre as escolas Italiana, Alemã, Francesa e Inglesa, com foco em algumas semelhanças ou diferenças entre elas como: postura, respiração, apoio e ressonância respectivamente.

Com relação às escolas de canto, construímos um quadro fundamentado nas pesquisas das autoras Mello⁴¹ e Felipe⁴² (2013), no qual retratamos abaixo

⁴¹ Vera do Canto Mello, autora do artigo: “Notas sobre Técnicas de Respiração e Apoio nas Principais Escolas de Canto Europeias (Alemã, Inglesa, Francesa e Italiana)”.

⁴² Mábria Regina Aires Mendes Felipe, autora da dissertação de mestrado: “A Escola de Canto Lírico em Goiás”.

algumas características como forma de resumir as particularidades atribuídas a cada instituição.

Quadro 2- Breve comentário sobre as escolas Italiana, Alemã, Francesa e Inglesa.

ESCOLAS:	ITALIANA	ALEMÃ	FRANCESA	INGLESA
POSTURA	ESTERNO MODERADAMENTE ALTO.	ESTERNO MODERADAMENTE BAIXO.	POSTURA NORMAL.	TÓRAX ELEVADO.
RESPIRAÇÃO	COSTO-DIAFRAGMÁTICA. ESTERNO-INTERCOSTAL-DIAFRAGMÁTICO-EPIGÁSTRICA.	EXPANSÃO DORSAL INFERIOR/ BAIXA FIXAÇÃO/ BAIXA DO DIAFRAGMA CONTRAÇÃO GLÚTEO-PÉLVICA/ DISTENSÃO DO ABDÔMEM.	NATURAL/ TORÁXICA.	DORSAL SUPERIOR/ FIXAÇÃO COSTAL TÓRAX ELEVADO
	<i>APPOGGIO</i>	<i>STUTZE / ATEMSTUTZE</i>	----	----
RESSONÂNCIA	NASOFARÍNGEA.	PARTE POSTERIOR DA GARGANTA.	FRONTAL.	BUCO-NASO-FARÍNGEA.

Tabela do próprio autor.

A escola italiana, considerada a base da arte do canto, com sua solidificação estabelecida no período barroco, foi um padrão de referência para o surgimento das demais escolas de canto e se fez apreciada pela criação de um estilo italiano próprio, o *Bel Canto*, além de ser conhecida pela metodologia de administração respiratória junto à coordenação muscular (*appoggio*⁴³) (PESSOTTI, 2007, p. 39).

⁴³ “O *appoggio* (apoio) é o termo utilizado para sintetizar o tipo de coordenação muscular no qual a escola italiana baseia o manejo da respiração. Pode ser definido como uma combinação de respiração esterno-intercostal-diafragmática-epigástrica”. (MELLO, p.4)

Nessa escola, a postura está diretamente ligada à forma de administração ou gerenciamento respiratório. Observa-se também a descrição do movimento priorizado por esta escola na inspiração e expiração segundo Garcia:

Para inspirar facilmente, tenha a cabeça ereta, as espáduas esplanadas sem tensão, e o peito livre. Erga o peito com movimento lento e regular, e retraia a boca do estômago. Desde o momento em que vocês começaram estes dois movimentos, os pulmões irão se dilatar até que sejam cheios de ar.

Os pulmões que são enchidos gradualmente sem solavancos, guardam o ar sem fadiga e por longo tempo. Essa respiração lenta e completa é o que os italianos chamam de respiro [...].

O mecanismo da expiração é inverso àquele da inspiração. Consiste em produzir por meio do tórax e do diafragma uma lenta e gradual pressão sobre os pulmões carregados de ar. [...]

De fato, os pulmões, massa esponjosa e inerte, são envolvidos em uma espécie de cone (o tórax), cuja base (o diafragma) é convexa contra o peito. Uma pequena abertura de poucas linhas de largura (a glote), situada no ápice do cone serve de passagem para o ar.

Para que o ar possa entrar nos pulmões, é necessário que as costelas se afastem e que o diafragma se abaixe, o ar encha então os pulmões. Se em tal estado de coisas, deixam-se cair as costelas e subir o diafragma, os pulmões, comprimidos por todos os lados como uma esponja na mão, abandonam imediatamente o ar que haviam inspirado.

Portanto, é necessário que não se deixem cair as costelas nem se relaxe o diafragma a não ser o necessário para alimentar o som. (GARCIA *apud* PACHECO, 2006, p. 91- 92)

Ao explicar o apoio da escola italiana, Mello⁴⁴ (s.d., p. 5) em seu artigo “Notas sobre Técnicas de Respiração e Apoio nas principais Escolas de Canto Europeias (Alemã, Inglesa, Francesa e Italiana)”, se baseia na descrição da obra *Techniques of Singing (Técnicas de Canto) do professor Richard Miller*. Ela relata e descreve a postura, a movimentação muscular, as sensações corpóreas e características da escola Italiana:

O “appoggio” começa com uma atitude postural: o esterno deve estar numa posição moderadamente alta durante o ciclo respiratório. Esta posição é obtida elevando-se os braços acima da cabeça e depois baixando-os ao longo do corpo. Relaxam-se os ombros, assegurando-se de que o esterno não desceu. Esta postura talvez seja a marca registrada da escola italiana. Se o esterno baixar, o diafragma fica impossibilitado de manter o grau apropriado de distensão durante o ciclo respiratório, e a caixa torácica, ligada ao esterno pelas sete costelas superiores, tenderá a despencar. As costelas se mantêm numa posição de expansão. A sensação de equilíbrio das musculaturas interna e externa ocorre durante o curso de uma frase cantada porque os músculos da região epigástrica (muitas vezes confundidos com o diafragma) estão ligados ao diafragma. Esta sensação de equilíbrio aumenta com a demanda de afinação e energia. (MELLO, s.d., p. 5)

⁴⁴ Vera do Canto e Mello, fundadora da Associação Brasileira de Canto (A.B.C).

Ao falarmos de ressonância, segundo Felipe (2013), pode-se observar na escola italiana um pensamento de maior vibração na cavidade da nasofaringe. Ainda segundo a autora por meio da função natural das cavidades de amplificação (basicamente, boca e nariz), quando seu uso é equilibrado, obtém-se o som apropriado e característico desta escola o *chiaroscuro* (literalmente, combinação de som claro e escuro que diz respeito a um balanceamento de harmônicos graves e agudos que são favorecidos, respectivamente pela ressonância oral e nasal).

A Escola Italiana evita as sensações laringo-faríngea ou oro-faríngea. Qualquer referência à garganta aberta deve estar relacionada com a abertura naso-faríngea, [...]. “O som está associado com um total envolvimento do mecanismo laríngeo e com técnicas adequadas de registro (Ibid., p. 80)”. Desta forma, ocorre uma participação mais completa da faringe em geral e da nasofaringe em especial, num relacionamento naturalmente equilibrado. Requer-se constantemente a presença de um sorriso ligeiramente. (FELIPE, 2013, p. 69).

Na escola alemã de canto, o movimento respiratório baixo conta com a maior expansão das costelas, com uma movimentação maior ocorrendo abaixo do osso esterno e com uma postura de colo relativamente baixa, segundo Mello (s.d., p. 1). Pessotti faz um relato sobre a respiração e postura:

Os professores desse método reconhecem a importância da interação entre o mecanismo respiratório na emissão do ar e o controle respiratório, que consideram pela técnica se situar na parte inferior do tronco. O corpo deve estar bem alinhado, com a cabeça ereta e a nuca numa posição elevada, como na escola italiana. [...] Segundo os defensores dessa escola, a expiração induzida é uma técnica que procura trazer uma forma relaxada de cantar. É também chamada de inalação ou inspiração retardada. William Vennard (1967), embora instrutor no método italiano, defende uma pélvis alongada de tal forma que a parte final da coluna esteja colocada para dentro. Quando o dorso é posicionado para fora junto com a ação pélvica combinada, há uma sensação de abaixamento da tensão abdominal. (PESSOTTI, 2007, p. 41-42).

Com relação ao apoio (*stutze* ou *Atemstutze*), Mello relata que ele é obtido por meio de um “retardamento dos movimentos para dentro da parede abdominal e para cima do diafragma”, exercendo-se, então, uma pressão para fora dos músculos abdominais, firmando a região pélvica, contraindo glúteos e movimentando os músculos inferiores das costas (MELLO, s.d, p. 1). Pessotti também o esclarece:

Por sua vez, os músculos abdominais internos e externos apoiam [*sic*] o diafragma e auxiliam o retardo de sua ascensão. De acordo com Berton

Coffin (1989), há uma contração dos músculos abdominais, expansão da cavidade torácica e uma ação de retenção do diafragma no canto. Por meio do auxílio constituído pelo processo de abaixamento abdominal, o apoio respiratório é mantido durante o ciclo respiratório, dando força para o aparato vocal. (PESSOTTI, 2007, p. 41- 42).

Agora, acerca da ressonância na escola alemã, é observado o direcionamento do som para parte posterior da garganta com ajustes dos ressoadores e ações musculares específicas para o resultado sonoro desejado. Além do aumento da potência vocal o alargamento ou abertura da faringe para esta colocação vocal também proporciona o favorecimento dos harmônicos graves na amplificação vocal. FELIPE (2013) Taz citação de Miller (2002) como reforço:

Embora alguns professores descrevam a ação específica muscular, buscando despertar a devida atenção do cantor, a maior parte dos pedagogos confia nas sensações como guia indicador da proficiência técnica. Ambos aderem ao princípio do canto em direção à parte posterior (...), o qual recomenda a abertura da garganta para a colocação do som atrás da parede da garganta (...), pedindo para “ampliar atrás”. As imagens buscam induzir sensações posteriores, incluindo expressões tais como, “encha a garganta com som”, “imagine que a garganta é uma caverna”, “sinta uma batata na garganta”, ou de outro modo, “Cante da garganta para dentro do corpo”, “envie o som para a espinha (MILLER, id., p. 68, tradução nossa)”. O objetivo é alargar a faringe e sua distensão é equiparada ao relaxamento e à abertura da garganta. Estas ações influenciam os harmônicos graves em detrimento dos mais agudos, resultando num som arredondado que muito agrada os cantores germânicos. Pode ser encontrada também, uma produção do som propagado na face para contrabalancear a ausência de brilho, produzindo uma ressonância faríngea acoplada à qualidade redonda do timbre, tendo em vista o enriquecimento do som. (FELIPE, 2013, p. 70)

Na escola francesa a respiração pode ser considerada natural ou instintiva⁴⁵, mesmo havendo discordâncias entre alguns teóricos que defendem o controle consciente da ação muscular no processo, por isso parece não haver, pelo menos diretamente, a ideia de apoio. Os alunos são direcionados a uma boa postura e segundo Mello é possível verificar que:

Os professores da escola francesa frequentemente conferem o grau de relaxamento muscular, pedindo ao aluno que mova a cabeça de forma solta, que balance os braços, que dobre a cintura, e deixe o corpo livre e solto. A energização do som está num nível possivelmente mais baixo que nas outras escolas. O cantor tipicamente francês tem uma respiração basicamente rasa por causa da noção prevalecente de que não se deve aumentar a atividade respiratória para o canto. (MELLO, s.d., p. 3- 4)

⁴⁵ O aluno respira desde que nasceu e o vem fazendo satisfatoriamente, aprendeu a usar a respiração instintivamente para falar e deverá fazê-lo instintivamente para cantar. (MELLO, s.d., p. 4)

Sobre a ressonância da escola francesa, é observada geralmente uma colocação frontal da voz, com diferenciação entre sons orais e nasais. Ao citar Ott & Ott, Felipe (2013) relata: “a voz francesa, quando ela não lança mão das cores nasais, privilegia os harmônicos agudos e muito pouco os harmônicos graves. [...]” (FELIPE, 2013, p. 72).

A respiração da escola Inglesa, por sua vez, está concentrada na região dorsal superior e vem combinada ao sistema de respiração costal e à estabilidade diafragmática.

Freqüentemente observam-se cantores, especialmente em oratórios, com ombros arredondados à volta da partitura, na tentativa de expandir lateralmente alguns músculos da parte superior das costas. Não se deve, entretanto, perder a liberdade e a elasticidade nos ombros e o colo deve se elevar apenas ligeiramente. (MELLO, s.d., p. 2- 3)

Mello em seu artigo baseado em Miller (1997) faz a citação de alguns tópicos a respeito do livro “A Respiração Correta”, material contido no volume oficial preparado por David Salter sobre Fisiologia da Voz e o Ensino do Canto na Academia Real de Música e do Colégio Real ou Faculdade Real de Medicina⁴⁶ que apresenta o seguinte:

- 1 – Se a inspiração é feita muito profundamente, causando distensão do abdômen, será impossível conseguir uma ação livre das costelas e uma expansão apropriada do tórax.
- 2 – Inspire para baixo até que haja uma ligeira expansão da parte superior do abdômen (região epigástrica), pressionando-o imediatamente em seguida para dentro, e elevando e expandindo as costelas.
- 3 – Por meio desta pressão do abdômen, os órgãos internos são pressionados para cima, dando apoio então para a “fixação” do diafragma.
- 4 – Não eleve os ombros.
- 5 – Não expanda o abdômen inferior.
- 6 – Não segure o ar na “garganta”, mas com os músculos do diafragma e os intercostais. (MELLO, s.d., p. 3)

A ressonância na escola inglesa favorece um som mais puro, prezando a ausência de vibrato e preferem uma ressonância buco nasofaríngeo (característica italiana). Felipe (2013) reforça citando Ott & Ott e Miller:

A qualidade do som sem vibrato é muito admirada pelos ingleses, em algumas canções solo da literatura vocal, na música sacra e na música

⁴⁶ *Royal Academy of Music or Real Medical School.*

antiga. [...]. Um bom número de professores adere ao equilíbrio favorável das ressonâncias buco nasofaríngeas, em conformidade com a abordagem italiana de colocação. Ott & Ott traçam o seguinte perfil sobre as características da voz inglesa (2006, p. 225, tradução nossa): “[...] lança mão das grandes técnicas europeias, sobretudo a italiana, alemã algumas vezes, as adaptando à língua anglo-saxônica”. Infelizmente, segundo Miller (2002), frequentemente, o equilíbrio da ressonância é distorcido por meio da demanda causada pela mandíbula caída. (FELIPE, 2013, p. 72)

2.3 CIÊNCIA E PEDAGOGIA VOCAL: DAS ESCOLAS DE CANTO ATÉ A ATUALIDADE

Relembrando que por volta do século XVIII, a pedagogia vocal transitava entre os aspectos da boa entonação, da técnica respiratória adequada, da dicção clara e da expressão textual apropriada, além das pesquisas científicas na área de acústica, anatomia e física. Acompanharemos mais fatos que proporcionaram o progresso do ensino de canto.

Conforme Vidal (2000, p. 12), as variedades de óperas, no decorrer do século XIX e XX, contribuíram para a continuidade da evolução acerca do ensino de canto, pois as músicas passaram a exigir características vocais variáveis como “dramático” e “*helden*”⁴⁷, o que gerou, inclusive, mais termos de subclassificação de vozes como soprano dramático⁴⁸, *helden* tenor, dentre outros.

Pacheco também observa que em decorrência das mudanças na ópera, o foco no ensino do canto traçou outro rumo, ou seja, “No século XX, com o evento da ópera de repertório, o enfoque dos professores mudou e o estudo passou a buscar uma voz que se adequasse ao repertório pré-existente” (PACHECO, 2006, p. 57). Porque, até então, muitos cantores contribuíam nas composições, ou os próprios compositores cantavam ou adequavam a composição à voz do cantor.

⁴⁷ *Helden* Tenor (tenor Heroico) – “Um tipo de tenor dramático de excepcional potência e resistência vocal, que os alemães definem como *Heldentenor*, ou “tenor heróico”, tem um emprego muito bem delineado no teatro wagneriano. Dele não se exige grande brilho no extremo registro agudo, mas um centro de grande amplitude e uma sonoridade conhecida como *cuivrée*, semelhante à de uma tuba, em toda a sua gama”. (RAMOS, 2009, p. 55)

⁴⁸ Pela primeira vez, alguns cantores, que acabaram sendo conhecidos como dramáticos, abandonaram a agilidade e a suavidade da voz cultivadas no *Bel Canto* em troca de um som mais pesado, vigoroso e escuro, que melhor satisfizesse as necessidades do repertório dramático do século XIX. (PACHECO, 2006, p. 147)

Ainda no início do século XX, são observados os seguintes progressos vocais: Aumento de experimentações vocais e a música de vanguarda, avanço tecnológico amplificação eletrônica e fonografia, culto a Wagner, desenvolvimento do verismo⁴⁹ e pesquisa história na performance de música antiga. (VIDAL, 2000, p. 15)

Conforme Vidal (2000, p. 16), após a Segunda Grande Guerra Mundial, os Estados Unidos (uma nova potência econômica e tecnológica) “propulsionou a expansão da educação que produziu um grande número de programas de música em conservatórios, colégios e universidades”. Isto favoreceu as publicações acadêmicas e estudos na área vocal e pedagógica⁵⁰ que também foram fonte de conhecimento para a construção de novos métodos, práticas e estilos musicais.

Desenvolveu-se na segunda metade do século XX a tendência da pedagogia vocal, que é baseada na investigação científica da voz cantada. Sobre a ciência vocal Mariz descreve:

Ela surge a partir dos anos 50 e se expande vigorosamente de 30 anos para cá, alavancada pelo trabalho multidisciplinar entre profissionais da música, da fonoaudiologia, da medicina, da fonética e da acústica, entre outros, e pela explosão tecnológica que possibilita o desenvolvimento de equipamentos e *softwares* de análise dos mais variados fenômenos vocais. (MARIZ, 2011, p. 168)

A partir desta investigação são revisadas as práticas pedagógicas tradicionais e os achados científicos sobre a produção vocal e construídos novos alicerces para as novas práticas pedagógicas com o auxílio dos diversos profissionais e pesquisadores, também da área tecnológica, citados anteriormente. Dentre os conhecimentos proporcionados pela ciência vocal, Mariz (2011) cita a primeira grande contribuição à pedagogia vocal moderna.

A primeira grande contribuição da ciência vocal à compreensão do mecanismo de funcionamento da voz cantada é a noção de que o aparelho fonador funciona como um sistema de fole (a respiração), fonte sonora (as pregas vocais) e filtro ressoador (o trato vocal, isto é o espaço compreendido entre as pregas vocais e os lábios – e o nariz nos sons nasais), numa relação de sinergia e interdependência. Alguns tratados históricos de canto, como os de GARCÍA (1894) e LAMPERTI (escrito em

⁴⁹ Verismo na ópera - termo usado para definir a versão italiana do movimento naturalista do fim do século XIX, que está ligado a óperas que tratam da realidade crua da vida. (VIDAL, 2000, p. 15)

⁵⁰ Pedagogos: Cornelius Reid, Anthony Firsell, Pearl Shinn Whorhoudt, dentre outros. (VIDAL, 2000, p. 16).

1891-1893, mas publicado em 1957), já sugeriam uma interação entre os níveis de produção vocal, mas é apenas com a teoria acústica da fala, enunciada por FANT (1970), que a voz passa a ser encarada como produto do sistema fonte-filtro, e é portanto a partir daí que passa a ser investigada segundo as leis da física acústica. (MARIZ, 2011, p. 168-169)

Em 1970, por meio da eletromiografia, é publicado o estudo científico sobre o papel dos músculos TA⁵¹ internos e CT⁵², extensão e registros vocais. Os autores⁵³ descrevem toda a movimentação e atuação destes músculos durante a mudança de registros. (MARIZ, 2011, p. 171).

A pedagogia vocal moderna também sugere a prática da voz mista como “ferramenta para a melhoria da emissão das regiões graves e agudas em diferentes intensidades” além da “possibilidade de explorar várias combinações de voz intermediárias” (MARIZ 2011, p. 172). Essa pedagogia também foi construída baseada em pesquisas científicas envolvendo o quociente de fechamento glótico⁵⁴, pressão subglótica⁵⁵, ressonância, dentre outros, contribuindo, assim, “para uma utilização mais eficiente das estratégias pedagógicas tradicionais do canto e para o desenvolvimento de novas estratégias”. (MARIZ, 2011, p. 175).

Mariz, ao revisitar Vurma (2007), agrega mais acontecimentos importantes sobre a nova pedagogia vocal, além das investigações e do estudo interdisciplinar acerca do canto e da voz.

Ocorre a invenção do fonógrafo, por Thomas Edison, e surgem as primeiras gravações e reproduções sonoras, possibilitando a análise detalhada da natureza acústica por meio de espectrogramas⁵⁶; e explode a produção de livros sobre o canto propagando as mais diversas visões sobre a forma correta de se abordar a técnica e o treinamento da voz. (MARIZ, 2013, p. 18)

Com todo o movimentar pedagógico vocal que ainda se promove atualmente por meio de estudos, pesquisas e publicações (científicas), em torno do

⁵¹ Tireoaritenóideo ou *Vocalis*.

⁵² Cricotireóideo.

⁵³ Feito pelo cientista Minoru Hirano e pelo professor de canto William Vennard.

⁵⁴ Ou da glote – nome técnico dado ao espaço livre entre as duas pregas vocais. (SUNDBERG *apud* MARIZ, 2013, p. 41)

⁵⁵ Pressão aérea abaixo da glote. (MARIZ, 2013, p. 54).

⁵⁶ O espectrograma é uma representação visual do som, que mostra a distribuição de energia de um determinado sinal sonoro complexo (expressa pela intensidade sonora ou “volume”) em função da frequência (altura) e do tempo. (MARIZ, 2013, p. 18).

canto (aprendizagem e ensino), Vidal (2000) nos trás um considerável e moderno conceito acerca de como podemos definir o canto tecnicamente:

[...] o canto é uma linguagem a ser aprendida, associada ao modelo de processamento de informação humana, que inclui não apenas processos receptivos de decodificação (auditiva, visual, taticinestésica), mas também processos integrativos (atenção, discriminação, identificação, análise, síntese, armazenamento, integração, conceitualização, memorização, organização, planificação e decisão) e processos expressivos de codificação (verbal, motor), além de complicados processos de feed-back. (VIDAL, 2000, p. 24).

3 ENSINO DE CANTO EM TRÊS INSTITUIÇÕES DE ARACAJU

O ensino de canto tem ocorrido, em Aracaju, em diversas instituições e projetos, nos âmbitos públicos e privados. Entretanto, os alvos dessa pesquisa são a Escola Oficina de Artes Valdice Teles, o Conservatório de Música de Sergipe e a Universidade Federal de Sergipe. Estas instituições foram escolhidas por serem, respectivamente, referências do ensino público em música nas esferas municipal, estadual e federal. Além disso, essas escolas estão inseridas na “grande Aracaju”⁵⁷. Cada instituição tem sua particularidade no planejamento de aula, na finalidade, na estrutura e no ensino do canto.

Em cada estabelecimento foram procurados e convidados para esta entrevista os professores responsáveis pelo ensino do canto, por isso, de acordo com a disponibilidade e aceitação estes profissionais foram eleitos: Roger Madureira de Souza (EAVT), Gisane Campos Monteiro (CMS) e Aline Soares Araújo (UFS).

Entre os professores convidados, embora haja diferença entre os graus de titulação, todos são capacitados para exercer as exigências da sua função. A professora Aline Soares Araújo (UFS) está, atualmente, concluindo seu doutorado em *performance* musical, a professora Gisane Monteiro (CMS) é bacharel em canto e o professor Roger Madureira (EAVT) é graduando em música. Os conhecimentos obtidos pela graduação profissional, pela especialização, pelo exercício da prática como professor, pela participação em cursos, em *master classes*, etc., foram também levados em conta no registro das experiências de cada entrevistado.

Na escola de Artes Valdice Teles, o canto coral e a técnica vocal são ofertados no formato de oficinas e cursos temporários, com uma determinada duração e possuem planejamento fixo, elaborado pelo professor. A matrícula é aberta ao público com limite de vagas e não há seleções de candidatos, ou seja,

⁵⁷ A seguinte expressão diz respeito a um conjunto de municípios importantes de Sergipe, a saber: a capital Aracaju, São Cristóvão e Nossa Senhora do Socorro.

assim como não há avaliação para entrar na escola também não existem provas durante o curso.

No conservatório, existe o curso técnico profissionalizante de canto, que o aluno conclui quando cursa seis anos (três anos básicos e três anos técnicos). Nessa instituição, o objetivo do ensino é ser um pouco mais aprofundado e específico para cada instrumento, já que os formados tornam-se técnicos no instrumento escolhido.

Na universidade, o ensino de canto está disponibilizado em matérias que fazem parte do curso superior de Licenciatura em Música. Então, são formados educadores musicais que possuem uma base no ensino do canto e que após graduados poderão lecionar em escolas de música ou regulares e em demais projetos que envolvam música como arte.

3.1.1 ESCOLA E OFICINA DE ARTES VALDICE TELES (EOAVT)

Criada em 1984, a Escola e Oficina de Artes Valdice Teles (EOAVT) é uma instituição da rede municipal de Aracaju e uma “unidade da Secretaria Especial de Cultura (SEC/Funcaju⁵⁸)”⁵⁹, que atualmente, situa-se à rua Doutor Leonardo Leite, 354, bairro São José. Esta instituição é aberta a comunidade e apresenta número de vagas limitadas para cada curso disponível. A escola possui um conselho pedagógico de nove membros e o objetivo dela é “incentivar o desenvolvimento e o aprimoramento do ensino das linguagens artísticas nas áreas das artes visuais e cênicas da música e da dança”⁶⁰.

Embora haja a formação de turmas, não é necessário qualquer tipo de avaliação para ingressar na escola, basta que os interessados se inscrevam e apresentem alguns documentos determinados pela direção. A confirmação da inscrição dos alunos no instrumento, no trabalho ou na oficina escolhida é realizada

⁵⁸ Funcaju “é o órgão responsável pela formulação, implementação e execução da política pública cultural de Aracaju”. Retirado do site: <http://www.institutomarcelodeda.com.br/prefeitura-de-aracaju-inaugura-hoje-a-escola-oficina-de-artes-valdice-teles/>

⁵⁹ Trecho retirado do site: <http://www.aracaju.se.gov.br/index.php?act=leitura&codigo=58242>

⁶⁰ Citação retirada do site: <http://www.aracaju.se.gov.br/index.php?act=leitura&codigo=32678>

após o pagamento de uma taxa simbólica semestral no valor de trinta reais. Atualmente, a instituição tem como diretor e fundador José Eugênio Enéas dos Santos, que é músico e professor de violão, formado em Pedagogia e Pós-graduado em Arte Educação.

Dentre os diversos cursos e oficinas encontrados na instituição, os voltados para a música são: Violão Clássico, Violão Popular; Harmonia e Improvisação; Saxofone, Clarinete; Técnica Vocal; Flauta Doce; Percussão; Teclado, Teclado infantil; Canto Popular; Violino; Trompete; Trombone; Contrabaixo e Musicalização Infantil. Sobre os projetos desenvolvidos na escola, há destaque para: Talentos de Aracaju, Na Calçada da Valdice Tem, Casa Grande, e, por último, A Orquestra Sanfônica de Aracaju. Além dos cursos anuais e projetos, a instituição oferece também cursos e oficinas no período de férias para a população.

Nesta instituição, o ensino de canto coral e da técnica vocal estão sob a orientação do graduando em Música, pela Universidade Federal de Sergipe, Roger Madureira de Souza, que é professor, cantor e músico trompetista com conhecimento, também, em flauta doce. Antes de ser professor na escola de Artes, Roger já trabalhava como músico e lecionava aulas de instrumento em outros projetos. Em 1996, ele tornou-se concursado da prefeitura de Aracaju e há três anos (datando da entrevista) assumiu as aulas de canto coral e técnica vocal.

Na entrevista concedida pelo professor, ele relatou que obteve seus conhecimentos musicais na Escola de Música Santa Cecília, em Aracaju, onde iniciou os estudos em trompete. Mais tarde, na banda Filarmônica Coração de Jesus, em Laranjeiras, ele ampliou o conhecimento sobre o naipe de metais. Participou, ainda, da Escola e Banda Municipal de Aracaju, onde era bolsista, atuando como instrumentista e cantor.

O professor teve contato com o canto na igreja, ainda na infância, fazendo participação em coros e também como solista. Desde cedo, a família proporcionou a ele um contato mais intenso com a música, o que contribuiu para seu interesse em obter conhecimento e ter uma atuação profissional na área musical, tornando-se, mais tarde, músico e professor.

Embora já tivesse feito alguns cursos e oficinas de canto, o interesse pelo canto fortaleceu-se a partir da sua entrada na universidade, em 2009, pois isso agregou a Roger mais conhecimento científico e técnico sobre esse novo instrumento. Isto também ampliou o leque de opção de trabalho, porque, além de Roger trabalhar com instrumentos e educação musical, o canto trouxe para ele um novo mercado de trabalho, que lhe fora aberto por meio da licenciatura em música. Segundo Roger:

E depois de 2009, quando ingressei na academia de música da UFS, [...] consegui ver um campo maior na área musical [...] e descobri o canto, lá na universidade, como um elemento que eu poderia agregar para que pudesse também dar aula, [...] já que foi uma área que eu gostei bastante (Informação verbal⁶¹).

As principais influências para o maior aprofundamento de Roger na área do ensino do canto foram os professores Dr. Jairo Brandão (pianista e ex-professor de canto coral da UFS), Ezequiel Oliveira⁶² e Gisane Monteiro (cantores e ex-professores das matérias referentes ao canto na UFS). Com esses professores e por meio de sua própria busca em livros, palestras e oficinas, Roger obteve conhecimentos metodológicos, práticos e pedagógicos do ensino de canto.

Na escola de Artes Valdice Teles, dependendo da escolha do aluno, ele receberá duas aulas semanais de canto coral ou uma aula semanal de técnica vocal. A aula de técnica vocal é feita em grupos de até 30 pessoas por turma. Essas turmas são divididas entre alunos iniciantes e alunos já “iniciados⁶³”. Nessa instituição, existe uma rotatividade de alunos, pois há um planejamento com a duração de um semestre para o curso básico e mais outro para o curso avançado, o que equivaleria, respectivamente, totalizando um ano de curso para os alunos participantes das oficinas.

Após esse ano de curso, geralmente, os alunos migram para outros cursos dentro ou fora da instituição. Ao saírem por determinado tempo ou definitivamente, os mesmos, por vezes, procuram aulas particulares ou até participam do Coral da Valdice Teles fazendo apresentações para a escola como também para o município segundo relata o professor Roger:

⁶¹ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

⁶² O professor bacharel em canto Ezequiel Oliveira, geralmente utiliza o nome artístico Zéq' Oliver.

⁶³ Alunos que já cursaram um semestre ou que já tem maior nível de conhecimento e desempenho no canto.

[...] tem aqueles que saem da técnica vocal e ficam sendo alunos do coral Encanto da Valdice, que é um coral que já existe há mais de trinta anos. [Os alunos] ficam como voluntários no coral, e a gente faz apresentações pra o município, pra própria prefeitura municipal, através [sic] da Funcaju e da escola de Artes (Informação verbal⁶⁴).

Como as inscrições são abertas ao público, sem seleção específica, é notório que há uma diversidade de faixa etária e nível de conhecimento musical entre os alunos, o que exige do professor uma adaptação e estratégia para lidar com a heterogeneidade das turmas. Segundo Roger:

(...) aqui na escola tem [...] várias idades [...]. A gente começa com oito anos e vai até onde a pessoa tem disponibilidade. Eu tive alunos aqui com sessenta anos, então, é uma diversidade de alunos muito grande [...] de todos os níveis [...], desde aquele que não sabe absolutamente nada até aqueles que têm, inclusive, CDs gravados (Informação verbal⁶⁵).

Conforme relata o professor Roger Madureira, o curso de técnica vocal prioriza três pontos principais que são: a respiração, o relaxamento e a postura. Junto a esses pontos, são estudados alguns exercícios vocais, teoria sobre fisiologia vocal básica e aplicação de técnicas, que irão variar de acordo com o grau de dificuldade.

A gente trabalha no básico o “tripé do canto” né? Como eu [Roger] chamo que é: respiração, relaxamento e postura. [...] Nessas três áreas a gente abrange o sistema fonador, abrange vários exercícios de aquecimento, vários exercícios de [...] alargamento da extensão vocal, [...]. Trabalha muito a respiração como principal técnica do canto. (informação verbal⁶⁶).

Quanto ao repertório do curso básico, o professor busca peças simples, visando o desenvolvimento inicial do grupo. Os alunos também sugerem repertórios próprios, solos ou em grupos, que são verificados e executados junto ao professor em sala de aula. O encerramento do curso básico é caracterizado por apresentações de alunos cantando músicas de cunho folclórico junino tradicional, porém, a apresentação é em grupo em forma de coral.

Já no curso avançado, o planejamento consiste em uma evolução do curso básico, onde permanece o “tripé do canto”, citado anteriormente pelo

⁶⁴ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

⁶⁵ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

⁶⁶ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

professor Roger, com um aumento de dificuldade dos exercícios e técnicas aplicadas no planejamento do curso anterior (básico), além da mudança de repertório com peças mais elaboradas, que serão utilizadas para os festejos do fim de ano.

O sistema de oficinas implantado na Escola de Artes Valdice Teles, permite a acessibilidade da população à cultura da arte, porém, a curta duração não permite um aprofundamento técnico maior, ou seja, embora haja o curso avançado, tecnicamente, um aluno com um ano de curso ainda permanece, na maioria dos casos, no nível iniciante. Os planejamentos são feitos, no caso do básico, baseados na expectativa de que os ingressantes serão leigos e o avançado considerando que os alunos já terão cursado o módulo para iniciantes.

3.1.2 CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE- CMS

O Conservatório de Música do Estado de Sergipe é uma das mais tradicionais escolas de música de Sergipe, tendo iniciado suas atividades sob o nome de Centro Orfeônico de Sergipe e sido “fundado pelo professor Genaro Plech, em 28 de novembro de 1945”⁶⁷. A instituição é exclusivamente voltada para o ensino musical e pertence ao governo do Estado. O prédio está situado no centro de Aracaju, na Rua de Boquim nº313. Sua área construída é de 225.074 metros quadrados. O prédio possui, ainda, uma biblioteca, “oito salas para as aulas teóricas e catorze para as práticas”. As aulas são ministradas por 28 professores que compõem o quadro docente da instituição⁶⁸.

O conservatório de música oferta cerca de 1.120⁶⁹ vagas, distribuídas entre dezessete modalidades de cursos como: guitarra, contrabaixo elétrico, técnica vocal, violão, piano, teclado, violino, saxofone, flauta transversal, percussão, musicalização infantil, dentre outros. A equipe organizacional atual é composta pelo “diretor José Valter Lima, pelos coordenadores: Joel Magalhães do Nascimento,

⁶⁷ Trecho retirado do site: <http://gov-se.jusbrasil.com.br/noticias/284811/conservatorio-de-musica-de-sergipe-completa-63-anos>.

⁶⁸ Trecho retirado do site: <http://gov-se.jusbrasil.com.br/noticias/284811/conservatorio-de-musica-de-sergipe-completa-63-anos>

⁶⁹ Trecho retirado do site: <http://gov-se.jusbrasil.com.br/noticias/284811/conservatorio-de-musica-de-sergipe-completa-63-anos>

Ivanir Teles Ramos, Lígia Maria de Jesus Oliveira e pela secretária Denise Simplício Alves⁷⁰. Segundo o coordenador da escola, Joel Magalhães, esta é a única instituição na área de música, do estado de Sergipe, que expede certificados e diplomas de ensino técnico-profissionalizante (reconhecidos pelo MEC).

São ofertadas turmas para três tipos de cursos, que ocorrem nos turnos da manhã, tarde e noite. No ato da inscrição, são necessárias cópias de documentos determinados pela instituição como: cópias de identidade, CPF, comprovante de residência, certificado de escolaridade, duas fotos 3x4. A idade mínima para a entrada de alunos na citada escola é de sete anos, contemplando assim uma ampla faixa etária de crianças a idosos. As opções de cursos são as seguintes: Iniciação musical, Básico (formação inicial ou continuada) e Técnico- profissionalizante, os quais serão explicados mais adiante.

As crianças, a partir de sete anos, são direcionadas para o curso de Iniciação Musical (mais conhecido como musicalização) que tem duração de quatro anos. O curso é dividido em quatro módulos: Musicalização I (7anos), Musicalização II (8 e 9 anos), Musicalização III (10anos), Musicalização IV (11 anos).

Segundo o coordenador Joel Magalhães, “de sete a onze anos, todos os alunos que entram aqui [no conservatório] vão ter que entrar no curso de musicalização que é o curso de formação inicial⁷¹”. Para a entrada do aluno no curso citado não há exigência de escolaridade. Porém, de acordo com o coordenador, para os candidatos entre sete e oito anos, são feitas entrevistas e para os candidatos entre nove e dez anos, uma avaliação de aptidão musical.

A iniciação musical (infantil) agrega grupos de alunos de acordo com a idade e promove o contato inicial das crianças com a prática musical e com vários instrumentos. Após a conclusão dos módulos da musicalização, há a possibilidade do aluno partir para o curso de Formação Continuada (Básico), por meio de um

70

Dados

retirados

do

site:

<http://www.seed.se.gov.br/redeestadual/Escola.asp?cdescola=3680&cdestrutura=604>

⁷¹ Depoimento de Joel Magalhães dado em entrevista concedida em 09/09/2015.

exame de aptidão. Após tal exame, o aluno é direcionado para um dos módulos⁷² e para a prática de um instrumento, conforme seu grau de conhecimento.

O curso Básico possui três módulos com a duração de três anos. Este é considerado um curso de formação continuada para as crianças que vieram da musicalização e para aqueles que já detêm algum conhecimento musical, além de ser um curso de Iniciação Musical para adultos (não detentores de ciência musical), pois não é necessário ter conhecimento teórico musical, nem conhecimento prático do instrumento escolhido pelo aluno.

Para o ingresso neste curso não é exigido nenhum grau de escolaridade, entretanto existem critérios que serão observados pelos professores durante a prova ou a entrevista. Faz-se necessário saber que por meio do exame de seleção, será observado se o candidato (acima de doze anos) possui boa coordenação motora e uma adequada percepção rítmica e melódica com aptidões básicas para a aprovação.

“[...] Para os alunos do curso básico, [...] que não têm conhecimento [musical prático-teórico] existe uma prova de aptidão musical, que não envolve [diretamente, prática nem teoria da] música, mas [...] para saber se ele consegue perceber a intensidade, a altura, só questão de audição e da parte de coordenação motora. Já para os alunos de formação continuada e que já têm conhecimento, eles passam por [...] uma prova [...] elementar do instrumento. Para poder avaliar em que nível ele está e saber colocá-lo em qual módulo poderá entrar” (Informação verbal⁷³).

Já para ingressar no conservatório, a partir do técnico-profissionalizante, é necessário que o aluno curse ou já tenha cursado o ensino médio e que possua conhecimento teórico e prático musical prévio. Ao final, após cursarem o curso básico, os alunos que desejarem obter o diploma profissionalizante, terão que concluir mais três anos de ensino técnico. Segundo o coordenador Joel Magalhães:

Para os alunos do curso técnico, existe uma seleção com provas práticas de instrumento e existe [sic] também provas teóricas. Eles passam primeiro, na prova prática. Se tiverem aptos, vão fazer a prova teórica, se não tiver [sic] [...] conhecimento suficiente do instrumento na parte prática pra entrar no técnico, ele será automaticamente direcionado para o curso básico (Informação verbal⁷⁴).

⁷² Módulos (conteúdos teóricos): Musicalização I (7anos), Musicalização II (8 e 9 anos), Musicalização III (10anos), Musicalização IV (11 anos).

⁷³ Depoimento de Joel Magalhães dado em entrevista concedida em 09/09/2015.

⁷⁴ Depoimento de Joel Magalhães dado em entrevista concedida em 09/09/2015.

Durante a entrevista dada pelo coordenador Joel Magalhães, foi citado que o curso de técnica vocal possui como representantes duas professoras e que já foi apressada a contratação de uma terceira. No momento, elas são encarregadas das matérias práticas e teóricas ligadas ao ensino de canto na instituição, tais como: canto coral, fisiologia da voz e técnica vocal. A escolhida para a entrevista deste trabalho sobre o ensino de canto foi a professora Gisane Campos Monteiro, por estar a mais tempo em contato com a instituição.

Gisane Campos Monteiro é “Graduada em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil/RJ (STBSB -1998) e em Canto pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2006)⁷⁵”. A professora cursou também “Licenciatura Plena em Artes por Complementação Pedagógica pela Universidade Capixaba de Nova Venécia (UNIVEN-2012) e é Especialista em Docência para Ensino Superior pela Universidade Federal de Sergipe (UFS - 2008)⁷⁶”. Atualmente, está cursando uma nova graduação, em Fonoaudiologia, também na Universidade Federal de Sergipe.

A professora, desde os dois anos de idade, já cantava acompanhada por seu pai que tocava. Ela foi estimulada pela família e por um casal de missionários americanos. Casal este que ao vê-la cantar (quando ela tinha oito anos de idade), proporcionou-lhe a possibilidade de aprender piano, na cidade de Ilhéus, patrocinando o estudo no instrumento.

[...] eu comecei a cantar com dois anos de idade. Meu pai tocava (piano, guitarra ou violão) e eu cantava. Aos oito anos, eu tive uns missionários americanos que me viram cantando e resolveram pagar aula de piano para mim, [...] em Ilhéus na Bahia (Informação verbal⁷⁷).

A participação em projetos musicais dentro da igreja favoreceu o desenvolvimento de Gisane já que em sua adolescência, foi possível que ela participasse ativamente cantando solos e em um grupo coral de adolescentes da

⁷⁵ Trecho retirado do site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4247273P5>

⁷⁶ Trecho retirado do site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4247273P5>

⁷⁷ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

instituição. Inclusive, Gisane também fazia composições e arranjos de canções para esse coral da igreja.

Aos treze anos, eu cantava na igreja e [...] tinha um grupo chamado Novas Criações que era um grupo de adolescentes [...] a gente fazia as próprias músicas, [...]os arranjos e cantava essas músicas[...] (Informação verbal⁷⁸).

Aos dezenove anos, a professora Gisane Monteiro iniciou sua graduação em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil/RJ (STBSB - 1998), com o objetivo inicial de fazer o curso de piano, mas, como já cursava esse mesmo instrumento no Conservatório Brasileiro, decidiu especializar-se em canto. No retorno à Bahia, ela começou a trabalhar na igreja como diretora de música, além de abrir uma escola para dar aulas de piano e canto.

Em 2002, Gisane fez vestibular para graduação em canto (Bacharelado) na Universidade Federal da Bahia. Nesta instituição, durante a graduação, trabalhou e participou como solista de óperas, além de ministrar aulas de canto. Por meio de processo seletivo foi então, admitida para ser professora de canto no Conservatório de Música de Sergipe e como contratada cumpriu os seguintes períodos: 2007 a 2008, 2010 a 2012 e 2013 a 2015.

Dentre este período a professora cursou pós-graduação em Docência para o Ensino Superior concluindo em 2009 e Licenciatura em Artes por complementação, finalizando-a em 2012, ambos na UFS. De outubro de 2011 a outubro de 2013, Gisane foi contratada da UFS como professora substituta. A necessidade de mais professores de canto a fez retornar, em 2015, para o CMS, onde ela está a lecionar atualmente.

Diferentemente dos demais professores, Gisane, antes do seu bacharelado, já havia feito Magistério no ensino médio. Então, a sua prática e didática de ensino não foram obtidas somente da observação de professores de canto, mas todo o seu conhecimento alcançado, anteriormente, foi proveitoso para essa nova modalidade ensino.

Como eu fiz o segundo grau como professora [...] (sou formada em magistério) e peguei algumas [...] matérias tanto quando estava na UFBA, quanto [quando] estava no Rio de Janeiro. Eu fiz algumas matérias de

⁷⁸ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

licenciatura, didática vocal, didática para ensinar [...], então, eu tive algumas bases até antes da UFBA, de ensinar canto [...]. Eu acho que ensinar canto não tem uma fórmula, vai de aluno para aluno. Você transfere o que você sabe, mas adaptado à necessidade do aluno (informação verbal⁷⁹).

3.1.3 UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS

A Universidade Federal de Sergipe (UFS) foi instituída em 1968⁸⁰ e está situada na cidade de São Cristóvão, na região metropolitana de Aracaju. A UFS é a única instituição da rede pública federal de ensino regular superior em Sergipe. Dentre os vários fatores que contribuíram para a criação do curso de música na UFS, podemos destacar a lei 11.769/2008⁸¹. A partir da criação desta lei, sentiu-se a necessidade de formar uma mão de obra especializada, ou seja, professores de música que pudessem ser absorvidos pelo campo de trabalho gerado e expandido por essa lei. O PCN⁸² de artes (música) também foi uma ferramenta necessária e importante para a fundamentação deste acontecimento.

O curso de música nesta instituição foi iniciado em 2007⁸³, desde então, os candidatos submetem-se, respectivamente, a uma prova específica de música teórica e ao vestibular, que recentemente foi substituído pelo Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Inicialmente, o curso era ofertado pelo Núcleo de Música da UFS, vinculado ao CECH (Centro de Estudos em Ciências Humanas). A partir de 2013, este Núcleo transformou-se em Departamento de Música, o que foi possível mediante a ampliação do quadro de professores efetivos. Este Departamento é formado por professores contratados e efetivos, dentre eles há mestres e doutores. No âmbito da estrutura física, o curso recebeu cinco salas emprestadas, três do CESAD (Centro de Educação Superior à Distância no prédio da didática II) e duas na didática III. Está prevista para o segundo semestre do ano de 2016, a entrega da didática VII, da qual o curso de música receberá todo o primeiro andar, onde ocorrerão as atividades.

⁷⁹ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

⁸⁰ Dado encontrado no site: <http://45anos.ufs.br/pagina/apresenta-10317.html>

⁸¹ Lei 11.769- "... estabelece a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica". Dado encontrado em: <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/93321/lei-11769-08>

⁸² PCN- Parâmetros Curriculares Nacionais.

⁸³ Informação retirada do site: <http://itnet.com.br/ufs-ofertara-19-cursos-a-mais-no-vestibular-2007,7417.html>

Dentre as várias matérias que são ensinadas no curso para a educação musical, o canto será a principal disciplina a ser abordada no presente trabalho. Na UFS é possível observar que o ensino de canto é segmentado em matérias que fazem parte de uma grade curricular existente no curso de licenciatura em música. As matérias que estão diretamente ligadas ao ensino do canto são: Canto (I, II, III e IV), Pedagogia do Canto (I e II), Literatura do Canto (I e II), Canto Coral (I, II, III e IV), Instrumento III (Canto), Técnica Vocal e Fisiologia Vocal. Essas matérias são práticas e/ou teóricas e cada uma delas possui um plano de curso a ser seguido.

As matérias citadas anteriormente, exceto Canto Coral, estão sob a ministração da Prof.^a Msc. Aline Soares Araújo. Ela é “Bacharel em Canto Lírico e Mestre em *Performance* Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais”⁸⁴. Além disso, atualmente, está finalizando o doutorado em *Performance* Musical, também na UFMG, sob orientação da Profa. Dra. Margarida Borghoff.

Estimulada musicalmente pela família desde criança, a professora Aline relata que aos quatro anos de idade já era ensaiada pela avó paterna para cantar na igreja. Aos nove anos, sua mãe a colocou para aprender piano durante aproximadamente dois anos. Mais tarde, aos treze anos, ao entrar para o coral da igreja onde frequentava, ela teve contato com o professor de música Isaac Arruda, que também era amigo da família. Foi então que houve a oportunidade de fazer aula de canto popular, teoria musical e violão. Por volta dos quinze anos, após cursar aproximadamente dois anos de aulas de canto popular, ela foi convidada pelo professor Isaac para auxiliá-lo nas aulas de canto que ele ministrava em outras comunidades, em troca das aulas de teoria e violão. Foi deste modo que Aline iniciou a prática do ensino do canto, mantendo quase que continuamente a ministração de aulas particulares de canto.

(...) quando eu tinha treze anos, eu e meus irmãos [sic] entramos num coral da igreja e lá [...] [havia] um professor de música. Então, eu comecei a fazer aula de canto com ele e [eu] também queria fazer aula de teoria e aula de violão. [...] depois de mais ou menos dois anos que eu estava fazendo aula de canto popular, [...] comecei a ajudá-lo nas aulas que ele dava em outras comunidades, em troca das aulas de teoria e violão [...]. Foi assim que eu comecei a dar aula de canto, com mais ou menos quinze anos (informação verbal⁸⁵).

⁸⁴ Informações retiradas do site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4472754P3>

⁸⁵ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

Com a entrada no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET), também aos quinze anos, Aline foi aprovada para participar do coral dessa instituição. Após um ano no coral, ela passou a ter aula individual de canto lírico com o maestro Lukas D'Oro, por mais dois anos, até o término do ensino médio. Logo após, ela prestou vestibular para o Bacharelado em Canto Lírico e foi aprovada.

No decorrer de sua graduação e, também, após graduar-se, Aline trabalhou como cantora contratada no Coral Lírico de Minas Gerais, realizando contribuições em 2004 e 2005 e, posteriormente, por mais quatro anos ininterruptos, de 2007 a 2010. Além disso, Aline trabalhou como preparadora vocal do coral do curso de Engenharia da UFMG e do coral Musicanto em Contagem.

Durante o curso de graduação, ela foi aluna no primeiro ano, do Prof. Dr. Mauro Chantal. Nos cinco anos seguintes (pois ela demorou mais tempo que o previsto para concluir o curso), ela estudou com a Profa. Dra. Luciana Monteiro, a quem atribui a maior parte de sua formação como cantora. Em 2010, também sob orientação da Prof. Dra. Luciana Monteiro, ela iniciou o curso de Mestrado em *Performance Musical*, que concluiu em 2012.

Atualmente, a Msc. Aline Soares Araújo é professora efetiva de canto da UFS, após ter sido aprovada em concurso prestado em 2013. Por lecionar na universidade, a professora Aline observa que a faixa etária dos alunos inclui desde os recém-saídos da adolescência aos idosos. Os alunos, segundo ela, chegam para a universidade com níveis diversos de conhecimento no canto, pois, por se tratar de um curso de licenciatura em música com habilitação em educação musical, até o presente momento, não é exigida fluência no canto durante as provas de admissão.

Aqui na universidade nós temos alunos desde os dezoito anos, eu acho, até os sessenta, sessenta e poucos. É bem misturada a questão da idade. Os níveis também são os mais variados [...]. Tem gente que nunca fez aula de canto, tem gente que já fez aula de [canto] popular ou erudito ou os dois (informação verbal⁸⁶).

Na instituição existe um programa a ser seguido. Nele são incluídas matérias que dão aos alunos bases teóricas como Técnica Vocal e Fisiologia da voz

⁸⁶ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

(matéria obrigatória que contempla aspectos teóricos e práticos), Literatura do Canto e Pedagogia do Canto (optativas). Aliadas a essas matérias, estão outras matérias, essencialmente, práticas, que são: Instrumento III – Canto (obrigatória), e Canto I, II, III e IV (optativas).

O objetivo é promover ferramentas de ensino do canto de modo que os alunos, futuros professores, obtenham noções de técnica vocal suficientes para lecionarem nas escolas, fornecendo uma preparação vocal mais adequada durante o ensino da música.

“[...] eu penso: eles têm que saber é o principal da técnica vocal para trabalhar depois, dando aula em corais ou nas escolas [...]. Então, [devem] saber a respiração, saber identificar se o aluno está forçando a voz [...]. [Para isso], eles [os alunos] começam a perceber neles mesmos [estas questões], primeiramente” (informação verbal⁸⁷).

O planejamento das matérias é baseado na grade curricular existente e é diferenciado por nível e adaptado às necessidades da turma e do aluno. Dentro dessa adaptação, torna-se possível conectar as matérias práticas às teóricas. Além das matérias ministradas, existe também o envolvimento da Profa. Aline com projetos de extensão, como os que estão sendo desenvolvidos em 2015: Interfaces entre o canto lírico e popular, Ópera da UFS e Abrigar meu canto. No âmbito da pesquisa, a professora vem realizando, desde 2010, estudos sobre a interação entre música e teatro.

3.2 REPERTÓRIO, AVALIAÇÃO E APRESENTAÇÕES

Na Escola de Arte Valdice Teles, segundo o professor Roger Madureira, o repertório que será trabalhado em sala para a turma de técnica vocal é escolhido pelo professor e pelo aluno, porém, nas apresentações e em eventos representando a instituição é feita a prática do canto somente em grupo, sem haver apresentações solistas. As peças para o coral são normalmente sugeridas pelo professor e pré-estabelecidas conforme os eventos previstos para cada encerramento.

⁸⁷ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

Ao básico é conferido um repertório com arranjos mais simples, adequados à necessidade e ao perfil do grupo iniciante. Como o encerramento do curso básico incide com as datas das festas juninas, então, convencionou-se o gênero forró tradicional [Luiz Gonzaga, Dominginhos...], como escolha de repertório para as apresentações, fortalecendo também a cultura regional.

Já o grupo avançado, tem o curso concluído perto do fim de ano, isso faz notória a mudança do estilo musical do repertório, levando em conta que os arranjos devem ser mais elaborados, devido ao progresso técnico dos alunos. O professor sugere a turma peças mais elaboradas que se enquadrem também em estilo aos festejos do fim de ano.

Estas peças são ensaiadas em forma coral de maneira que se façam apresentações dos alunos durante o ano, em alguns eventos do município de Aracaju e na escola de artes. Dessa maneira, a prática musical coral é exercida pelos alunos dentro e fora da instituição.

Segundo o professor Roger relata em entrevista, a “avaliação que a gente faz é assim, [...] mais preocupado [sic] com a extensão vocal, pra que eu não bote uma pessoa que não cante soprano no [naipe] soprano” (Informação verbal⁸⁸). Então, fica claro que a avaliação feita pelo professor é, além da progressão do aluno, o direcionamento do mesmo para os naipes vocais corretos e não há prática de provas que denotem aprovação ou reprovação dos alunos.

O Conservatório de Música de Sergipe apresenta um perfil de ensino tradicional, o que induz a um tipo de formação erudita, clássica, não deixando, é claro, de contemplar em seu repertório a música popular ao longo do processo de formação, principalmente durante o curso básico.

Com relação ao curso de canto nós tivemos uma grande procura [...]. Parece que as pessoas despertaram para o canto hoje em dia [...] o segundo curso mais procurado da escola é canto [...], mas lembrando [de] que por ser uma escola, [...] nós temos que direcionar [o aluno] [...], [pois] o nosso curso aqui é de formação clássica, não temos a intenção de formação popular, ainda (Informação verbal⁸⁹).

⁸⁸ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

⁸⁹ Depoimento de Joel Magalhães dado em entrevista concedida em 09/09/2015.

À medida que o repertório popular é mais “livre” para escolha, o repertório erudito torna-se mais restrito ao programa da escola, porém, ambos já estão pré-estabelecidos pela professora Gisane Monteiro para os alunos e correspondem diretamente aos níveis técnicos de conhecimento em canto de cada turma. Até o curso Técnico são executadas diversas árias de diferentes períodos (barroco, clássico, etc.), além de alguns estudos de canto como o *Vaccaí*⁹⁰, o *Concone*⁹¹ dentre outros.

Isso [a escolha do repertório] vai de acordo com o programa da escola, se é um repertório mais popular, a gente estabelece [...] uma MPB. Se é mais erudito, a gente vai de acordo com a história da música para o aluno entender. Normalmente quem faz esse programa de repertório sou eu mesma [Gisane] [...]. Quando é mais popular, eu começo deixando o aluno livre pra poder escolher, depois eu indico alguma coisa, até porque, o aluno já cantou e eu já sei mais ou menos [...] [como é] a voz do aluno. Quando é no erudito normalmente [...] a pessoa já cantou, então já sabe, isso tem um repertório pré-estabelecido (Informação verbal⁹²).

Conforme o coordenador do conservatório, Joel Magalhães, sempre há projetos na área de canto encabeçados até pelos próprios professores. Como um novo viés, ele declara a intenção de projetos que envolvam também musicais, óperas, e ampliem vários aspectos para o ensino de canto, os quais estão em processo de serem adicionados aos já existentes na instituição.

Nós queremos criar [...] trabalhos na área de musicais, na área de ópera, de operetas, formar novos objetivos no futuro, ter um grupo de canto onde possa [sic] se desenvolver vários aspectos da música cantada [...] não só apenas o canto solo, mas o canto coletivo em trabalhos que requeira, não só a parte cantada mas a parte de encenação, parte de expressão corporal (informação verbal⁹³).

A música erudita e a técnica italiana são predominantes durante todo o estudo do canto no conservatório e são exigências para as provas práticas, as quais podem ser feitas de diversas formas como: em coral, solos ou grupos, todas se complementando.

Ao final de cada semestre os alunos, por enquanto, executam um recital no *hall* do conservatório, devido à falta de estrutura momentânea do auditório. Neste

⁹⁰ Método prático de canto do compositor Nicola Vaccai.

⁹¹ Exercícios vocais do compositor Giuseppe Concone.

⁹² Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

⁹³ Depoimento de Joel Magalhães dado em entrevista concedida em 09/09/2015.

evento, os alunos de canto são acompanhados, na maioria das vezes, por professores da instituição, fazendo assim a prática musical como avaliação.

Na Universidade Federal de Sergipe as decisões de repertório são sugeridas desde escolhas de peças simples, que podem ser levadas à sala de aula futuramente pelos alunos, às músicas com nível de dificuldade técnica gradual, indicadas pela professora e pelos alunos, quando possível.

Quer dizer você pega uma peça simples, mesmo que seja folclórica (e dependendo da melodia dela, você consegue trabalhar aspectos da técnica vocal [...] [que] depois você pode trabalhar [...] numa área de Rossini. [...] tento fornecer uma gama de repertórios de músicas mais simples e curtas que eles [os alunos] possam trabalhar depois com vários níveis (Informação verbal⁹⁴).

Essas escolhas são feitas de acordo com a matéria prática cursada, por exemplo, na técnica vocal os alunos geralmente fazem prática em grupo e a prova pode ser feita em dupla ou solo (para quem preferir), trios, quartetos destacando o repertório de música popular. Já em instrumento III – Canto, o repertório contempla músicas folclóricas e cânones e a prova pode ser feita até em trio.

[...] eu sempre escuto todos os alunos individualmente, mas em técnica vocal eles cantam primeiro em grupos maiores [...], de quatro, cinco pessoas. Na prova, quem [se] sente à vontade para cantar sozinho, canta. Mas se não [se] sentir, pode fazer a prova em dupla também. Começamos com a música popular. No instrumento III-Canto, que é também matéria obrigatória [...] eu proponho para eles (é claro que se eles trouxerem outra coisa a gente analisa) da gente trabalhar músicas folclóricas ou alguns cânones [de modo] que eles possam ter ferramentas, repertório para eles trabalharem depois com qualquer nível vocal (Informação verbal⁹⁵).

Nas matérias Canto I, II, III e IV são iniciados os solos, propriamente ditos. A escolha do repertório é definida pela professora, respeitando-se a ementa da disciplina e o grau de dificuldade dos alunos, desde o planejamento. Tanto em Canto I quanto em Canto II, a ementa prevê que o repertório abranja “gêneros e estilos do repertório vocal ocidental do período barroco ao contemporâneo”. Entretanto, em caráter experimental e pelo nível no qual muitos alunos ingressam no curso, às vezes é necessário adaptar o repertório para que eles consigam trabalhar, sendo

⁹⁴ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

⁹⁵ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

assim utilizado repertório da música popular brasileira. Já em canto II, costumam trabalhar duas peças, obrigatoriamente com a inserção de uma do repertório erudito.

Em canto III, os alunos, além dos estilos já trabalhados e que são continuados, têm a proximidade com o repertório de teatro musical. Finalizando, em canto IV, são incluídos um Lied ou uma Ária de Ópera, porém, tudo é proposto de acordo com a realidade e nível de conhecimento de cada aluno.

Além de provas em grupo e solos, que resultam em médias para a aprovação, os alunos podem participar cantando em eventos internos como o Simpósio Sergipano de Pesquisa em Música (SISPEM) e o Recital dos Alunos de Música da Universidade Federal de Sergipe (RAMU) ou até em projetos de extensão da instituição.

Os objetivos dentro das instituições são claros e seguem desde uma iniciação básica ao “mundo” da técnica vocal, passando tanto por meios de fazer e de ensinar aos alunos, até construir um profissional que tenha um considerável aprofundamento no conhecimento de técnicas e execução vocal.

Como produto final, foram observadas avaliações (valendo notas) nas práticas de execução vocal em sala ou de maneira pública no CMS e na UFS. O acontecimento de apresentações e recitais internos e externos com solistas, grupos ou corais, que podem valer nota ou não (caso da EAVT), também se fizeram presentes em todas as instituições, porém sempre com a análise da progressão técnica do aluno, avaliada pelo professor.

4 PEDAGOGIA VOCAL NO BRASIL

A colonização do Brasil principiou a receptividade a padrões, cultura e valores externos já que, com a chegada dos jesuítas ao país em meados do século XVI, os mesmos iniciaram um processo de educação e adaptação dos índios à cultura europeia, com a finalidade de civilizá-los e catequizá-los (KIEFER, 1976, p. 11-12). Além do ofício sacerdotal, os jesuítas ofereciam aulas de música, alfabetização, contagem numérica e outros. Embora os índios já possuíssem cultura própria, a música (por meio do canto e alguns instrumentos) assim como os demais costumes e hábitos europeus, lhes foram apresentados e, por vezes, impostos.

A chegada dos jesuítas assinalou a história da música e do ensino de canto no Brasil. Segundo Kiefer (1976, p. 11), ela marcou o início de uma “deculturação do índio [...] tão radical” que os traços da música indígena foram praticamente reduzidos (se não extintos), posteriormente, na música brasileira. Kiefer também ressalta que o ensino do canto foi de grande importância no trabalho de catequização dos índios, ou chamados gentios, pela igreja católica, já que os *cantochãos*⁹⁶ (às vezes adaptados à língua indígena) eram bem presentes na liturgia das missas.

Com a continuação do trabalho dos jesuítas no Brasil, vieram mestres-de-capela⁹⁷ de Portugal, os quais passaram a exercer os próprios ofícios do canto e da música, aliando-os à atividade pedagógica e ao auxílio social, por intermédio das igrejas. Segundo Vidal (2000), além de centros religiosos, as igrejas tornaram-se os primeiros polos acadêmicos onde havia uma preocupação com o uso, o ensino e o mecanismo da voz. Felipe (2013) exemplifica ao citar Duprat (1984) e Castagna (2009) afirmado anteriormente.

⁹⁶ *Cantochão*- Segundo Palisca (1994), uma das definições consiste no canto adotado para a liturgia da igreja católica, que usa ou não texto bíblico, com peças predominantemente melismáticas, rara repetição de palavras ou grupos de textos, e a melodia se adapta ao texto.

⁹⁷ Mestres-de capelas- Músicos hábeis em vários instrumentos e no canto, professores, dirigentes de coros e compositores, ainda segundo Mariz (1994, p.38) “[...] funcionavam também como empresários de atividades musicais, organizavam os programas, escolhiam intérpretes e mantinham virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição”.

Como relata Duprat (1984), estes centros se tornaram os primeiros polos acadêmicos. Os Jesuítas utilizaram a música como instrumento de catequese: o cantochão e cantigas em Latim e Tupi, a encenação de autos, a música polifônica com vozes e instrumentos para as procissões e a liturgia. Havia também a música propriamente indígena proibida pela Igreja e pela Coroa em todo o período colonial. Por volta de 1580 proliferaram-se “capelas” particulares, formadas por grupos de músicos, talvez indígenas, que aprenderam música com os jesuítas. (FELIPE, 2013, p. 43).

A chegada da corte portuguesa, fugida da Europa em 1808, promoveu modificações significativas no Brasil que passou a acolher, além da realeza, artistas, intelectuais, músicos, mestres e seus agregados. Isto possibilitou mais desenvolvimento em educação, saúde, economia, cultura e política para o país (KIEFER, 1976, p. 45-50). Além disso, cada movimentação cultural na europa refletia no Brasil, ainda que tardiamente.

A preferência de D.João VI pela ópera italiana influenciou na predominância da escola de canto Italiana em grande parte do país, principalmente, na região sudeste. Conforme Felipe 2013:

Com a chegada da família real no Brasil no início do século XIX, a formação musical ganha uma maior promoção da música na área vocal. O repertório era todo italiano, encenando-se as óperas do momento de G. Rossini, G. Donizetti, V. Bellini. Neste século houve uma “febre operística”, tendo Carlos Gomes [já no segundo império], como grande representante brasileiro na Europa. (PAZ *apud* FELIPE, 2013, p. 44).

Ao radicar-se no Rio de Janeiro, D.João VI, em uma das suas primeiras iniciativas, criou a Capela Real na qual reuniu músicos locais e estrangeiros (portugueses, alemães e italianos), dentre eles *castrati* vindos da Europa (KIEFER 1976, p. 48 e 49). Entretanto, a “importação” destes músicos de várias partes da Europa e a imigração de estrangeiros para o Brasil, entre o século XIX e início do XX, também abriu as portas para a entrada de outras escolas de canto (já citadas) com destaque para a Alemã, no sul do país. (PESSOTTI, 2007, p. 46)

Houve várias realizações feitas no Rio de Janeiro durante a estadia de D.João VI no âmbito político, social, cultural. Porém o gosto dele pela música fez com que houvesse um considerável investimento nesta arte segundo Kiefer (1976, p. 48) relata: “Além disto, sua alteza aumentou o número dos capelães, cantores ministros, sacristãos e serventes da mesma Capela Real, como também o coro de

música com vários músicos italianos e portugueses, que já o eram da sua Real Câmara e Capela [...]”.

Embora houvesse a presença de vários músicos estrangeiros no Brasil, é importante ressaltar que existia uma movimentação de produção de manuscritos musicais brasileiros como relata Felipe (2013, p. 43- 44):

Os primeiros manuscritos musicais brasileiros conhecidos são de 1730 do Grupo de Mogi das Cruzes. Considerado o maior teórico das Américas, Padre Caetano de Mello Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60), escreveu o mais extenso e um dos mais importantes tratados de Teoria Musical em língua portuguesa ao longo da história do período colonial (FREITAS, 44 2006). No período pré-clássico⁹⁸, Pe. José Maurício N. García (1767 – 1830) compôs obras vocais em abundância. Em 1761, Luís Álvares Pinto escreveu “A arte de Solfejar” e em 1776 escreveu “Músico e Moderno Sistema para Solfejar sem Confusão”.

Antônio José da Silva (1705-1739), “o Judeu”, dramaturgo e escritor, teve grande sucesso em Lisboa. Escreveu para o teatro cênico musical satírico, encenado em Lisboa e em várias cidades brasileiras, dentre elas, Pirenópolis e Goiás. De 1729 em diante, surgiram Casas de Óperas em Salvador, Rio de Janeiro, Recife, Belém, Porto Alegre, Minas Gerais e Goiás (FELIPE, 2013, p. 43- 44).

Em meio ao processo de estruturação política, econômica, social e cultural, foi favorecido um sentimento patriótico. Como exemplos de iniciativas podem ser citados: a criação da Biblioteca Nacional, da Imprensa Nacional, do Museu Nacional, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a vinda de artistas⁹⁹ e mestres contratados, e etc. (KIEFER, 1976, p. 45- 47).

Ainda segundo Kiefer (1976, p. 50), “As iniciativas de D. João VI favoreceram, claro que não intencionalmente a elaboração da autoafirmação nacional” e junto a isto se formava um ambiente propício à acomodação do movimento romântico no Brasil. Na segunda metade do século XIX, as ideias românticas carregadas de sentimentos nacionalistas e antilusitanos foram se estabelecendo e influenciando a vida política, social e intelectual do país (KIEFER, 1976, p. 65).

As ideias românticas eram observadas na valorização da língua nacional, nos temas dos assuntos históricos brasileiros, tendências indianistas,

⁹⁸ Corresponde ao período barroco mineiro, sendo este termo usado na escultura, pintura e arquitetura.

⁹⁹ Escultores, pintores, músicos, dentre outros.

antiescravistas. Estas ideias começaram a ser postas em prática, em cantatas, nas músicas populares na época, nas óperas (um dos destaques, também internacionalmente, foi a obra “Il Guarany”, de Antônio Carlos Gomes¹⁰⁰) (KIEFER, 1976, p. 77- 78). Para reforçar o uso do idioma, uma das ideias citadas, Magaldi (1995) relata que:

O uso do idioma nacional foi o “carro chefe” da Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, e foram as modinhas que dominaram a produção musical do Brasil imperial [...] Desde então, o início da Ópera Nacional (1857), com seu ideal de “cantar-se em português”, ficou associado ao despertar do nosso nacionalismo musical. (MAGALDI *apud* CHAVES, 2012, p. 41).

Mesmo com a resistência de toda uma história envolvendo a cultura musical voltada ao canto e estilo europeu italiano e as dificuldades com relação à compreensão e ao idioma nacional, observamos a mudança gradual na prática da música vocal segundo Chaves (2012).

Como a linguagem composicional europeia ainda predominava nas composições brasileiras, assim como cantores vindos da Itália atuavam como professores de canto, era inevitável que os cantores brasileiros não incorporassem no seu canto as características necessárias para cantar em italiano e em outros idiomas europeus ao canto de obras em seu próprio idioma. Assim, o canto em português foi se tornando uma prática, que, ao mesmo tempo em que era mais utilizada, se tornava um fator complicador para os cantores, pois as particularidades da pronúncia e articulação do idioma nacional não eram contempladas pela técnica italiana *Bel Cantista*. Diante de inúmeras dificuldades relacionadas à língua nacional, sobretudo à compreensão do texto cantado, surgiu a preocupação, por parte dos cantores e compositores, de se fazer com que o texto cantado fosse compreendido pelo ouvinte. Percebemos pela nossa prática pessoal de canto que tal cuidado com a pronúncia do português é assunto recorrente entre os cantores de música [...]. (CHAVES, 2012, p. 43)

Avançando para o modernismo o anseio da ex-colônia pela construção de uma identidade própria reivindicando uma “arte verdadeiramente brasileira” cresce e movimenta o país pela busca de mudança no rumo da produção cultural do país. “Porém, o Brasil é o país do antropofagismo, [...] tudo o que não está em nossas

¹⁰⁰ Um exemplo relevante de compositor romântico nacionalista é Carlos Gomes (1836-1896), considerado o “primeiro compositor brasileiro a buscar de modo consciente uma ligação mais profunda com a problemática de seu país” (NEVES, 1981, p. 17). *Il Guarany* e *Lo Schiavo* são duas óperas de sua autoria que evidenciam o caráter nacionalista de sua composição. (NEVES *apud* CHAVES, 2012, p. 42).

raízes, tudo o que é estrangeiro acaba “devorado” e passa a ser parte de nós, parte de nossa cultura, após a deglutição do outro” (PESSOTTI, 2007, p. 44).

O movimento antropofágico brasileiro abriu espaço, ainda no século XIX, ao nacionalismo musical. Nesse sentido, houve muita resistência da população devido ao cunho folclórico das músicas, mas a Semana de Arte Moderna segundo Mariz (1994, p.116), “[...] teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou paulatinamente aceita como arte moderna”. Ainda sobre esta resistência Mariz relata:

No Brasil essa valorização de riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Como parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só tiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concerto olhava com certo desprezo tudo que viesse proceder do povo. Se hoje parece prevalecer uma supervalorização do que vem do povo, no fim do século passado existia nítida subvalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade. Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob título de “tangos” para serem lançados e aceitos. A semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna”. (MARIZ, 1994, p. 115- 116)

Foi em meio a todo esse acontecimento no Brasil que se deu a efetivação do Movimento nacionalista brasileiro, sob a liderança de Mário de Andrade¹⁰¹, o qual segundo Amato (2008, p. 2), “propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e permanência do artista na república musical”.

Dentre os compositores nacionalistas há o destaque para Villa-Lobos. Segundo Felipe (2013), “No século XX, Villa Lobos é o grande expoente, trazendo notável contribuição à pedagogia da música com a organização do canto orfeônico.”, estimulando, assim, a prática da educação musical nas escolas. Ao citar Mondini (2007), Amato (2008) descreve que “a denominação canto orfeônico foi utilizada pela primeira vez em 1883 por Bouquillom-Wilhem, professor de canto nas escolas

¹⁰¹ Escritor e musicólogo modernista.

de Paris, sendo uma homenagem ao mito grego Orfeu, poeta e músico” (AMATO, 2008, p. 7).

Quanto a Villa-Lobos, Vidal (2000, p. 20) ressalta sua notória contribuição à pedagogia da música e relata o pensamento desse compositor que acreditava no “princípio de que a ‘salvação’ da música brasileira dependia da formação básica da juventude e de que o canto coletivo era o melhor meio de educação social”. Conforme Amato (2008) algumas concepções da pedagogia orfeônica de Vila-Lobos se assemelhava com o projeto Kodaly, estes pontos exemplificados por Goldemberg (2002) ressaltam que:

1) A música é direito de todos; 2) A educação musical é necessária para o desenvolvimento pleno do ser humano; 3) A voz cantada é o melhor instrumento porque é acessível a todos; 4) A música folclórica de alta qualidade deve ser usada no ensino musical; 5) o aprendizado musical é mais significativo quando realizado em um contexto de experimentação; 6) Os professores de música devem ser preparados para a árdua tarefa de educador musical. (AMATO, 2008, p. 7)

Na aprendizagem também era incluída a ideologia patriótica e nacionalista. Os textos das músicas reforçam estes conteúdos com ideologias de afirmação de identidade nacional, de obediência política ao estado (AMATO, 2008, p. 13- 15). Não se pode esquecer que, por fim, os resultados deste ensino eram demonstrados por meio de apresentações em eventos como concertos educativos, concertos em datas comemorativas, etc.

No cenário musical, principalmente vocal, observamos a necessidade da busca de um canto popular brasileiro carregado de identidade nacional, e segundo Herr (2004) ao citar Mário Andrade, que demonstrava inquietação pela preocupação exacerbada com virtuosismo dos cantores (ou cantoras) da época e a displicência em se fazer compreender ao cantar. Adicionando a isso a autora referida também menciona Pereira (2004) relatando que um cantor exemplar “procuraria unir o timbre e a articulação de cantores brasileiros à poesia e composição brasileiras, direcionadas ao público brasileiro”, valorizando assim a língua por meio da fonética e do respeito ao regionalismo e aos elementos rítmicos ligados texto. (HERR, 2004, p. 30)

Ainda ao falar acerca da produção de música vocal, Mário Andrade (1962) ovaciona e eleva a voz “como um elemento que pode ser concebido

instrumentalmente, como puro valor sonoro”. Conforme Herr (2004), Mário Andrade propõe algumas características vocais adequadas ao padrão do que ele sugeria como modelo da música vocal nacional. Como exemplo ele citou uma cantora chamada Elsie Houston, a qual teve seus atributos descritos por Coli (1998):

Nos cantos brasileiros então Elsie Houston é um modelo. Riqueza e espontaneidade rítmica; variedade de côr [sic], a cantora sabendo até com muita habilidade, dar aquela timbração branca elevada das mestiças, ou o nasal [sic] africano, ou a vibração europeia, tudo com uma distribuição adequadíssima pelos diversos cantos, conforme o fundo de origem deles. Quanto à dicção... pode-se afirmar que de todas as nossas cantoras de concerto... pode-se afirmar que Elsie Houston é a única que de fato canta em brasileiro já. A naturalidade de sua dicção é por si só uma qualidade excepcional de arte. (COLI *apud* HERR, 2004, p. 30).

No século XX, obras brasileiras voltadas ao ensino de canto foram escritas, porém o fato da formação musical dos escritores possuírem base em escolas de canto estrangeiras, com grande referência ao Bel Canto, comprometeu assim a evolução da interpretação da música nacional em pronúncia, articulação, idioma dentre outros. Chave (2012) ao citar Felix (1997) ainda ressalta que:

Pode-se observar, então, que a instrução técnica que conduziu os estudos do cantor brasileiro provinha, àquela época, das escolas europeias, sobretudo, da italiana. Porém, como já foi explicitado neste trabalho, o idioma português possui particularidades que não são contempladas por essas técnicas e acabou sendo considerado um idioma de difícil execução. Como, segundo Félix (1997, p.21), os cantores “tomavam como referência a língua italiana como sendo o idioma ideal para o estudo do canto”, a articulação do idioma nacional acabava por ficar comprometida e a compreensão do texto também era prejudicada. Por isso, no início do século XX, compositores e cantores se reuniram para debater acerca de suas preocupações com a boa pronúncia do português na interpretação das músicas nacionalistas e discutir sobre possíveis medidas técnicas que poderiam ser adotadas de forma a favorecer o estudo do cantor que interpretaria a música vocal brasileira. (CHAVES, 2012, p.48)

Na década de trinta a necessidade de buscar realmente uma identidade nacional na prática do canto levou à iniciativa de realizar o Primeiro Congresso da Língua Nacional¹⁰² cantada devido à não adaptação das técnicas do canto à língua

¹⁰² Apesar do progresso em que está a música erudita brasileira, é incontestável que o canto de concerto e de teatro ainda não cuidou de fixar entre nós as normas da sua dicção em língua nacional. Não existe uma tradição. Ainda não se tratou de condicionar a tradição didática do *belcanto*, que importamos, às exigências dos fonemas nacionais; e muito menos se cuidou de estabelecer quais destes fonemas poderiam, na dicção cantada, ser discretamente modificados e afeiçoados às exigências artísticas do canto. Preocupado com o

nacional. Hoje em dia, a estruturação do ensino de canto popular ainda está em evolução, mas já existem algumas obras [métodos] que mesmo com bases em escolas de canto estrangeiras, são adaptadas às características musicais brasileiras.

4.1 PEDAGOGIA VOCAL: PRINCÍPIOS, METODOLOGIA E BIBLIOGRAFIA UTILIZADOS EM AULA

O ensino é um desafio para cada educador, pois são encontrados durante a carreira diversos tipos de públicos¹⁰³ que serão assistidos por este profissional. Cada perfil exige uma postura, uma comunicação, estratégias didáticas e técnicas adequadas, já que também tratamos aqui de alunos que buscam a música como entretenimento, aprendizagem, uma graduação e até mesmo profissão.

Uma particularidade sobre o ensino do canto e da música em geral é que além de tratar com o grupo, os professores ainda procuram traçar métodos e meios de como lidar com as dificuldades¹⁰⁴ individuais, com a finalidade de sanar ou amenizar possíveis problemas de técnica do aluno.

Ao procurar meios ou estratégias para encontrar maneiras mais eficientes de possibilitar a apropriação do saber pelo aluno encontramos a definição de pedagogia que é dada por Libâneo (2001), o qual expõe:

A pedagogia mediante conhecimentos científicos, filosóficos e técnico-profissionais, investiga a realidade educacional em transformação, para explicitar objetivos e processos de intervenção metodológica e organizativa referentes à transmissão/assimilação de saberes e modos de ação. Ela visa o entendimento, global e intencionalmente dirigido, dos problemas educativos e, para isso, recorre aos aportes teóricos providos pelas demais ciências. (LIBÂNEO *apud* ROVARIS & WALKER, 2012, p. 4)

Da mesma forma, Vidal define a pedagogia vocal como “o modo ou estratégia de aplicação do ensino aprendizagem no preparo de um cantor, trata-se

problema tão importante, verdadeiramente básico para a música e especialmente o canto no Brasil, o Departamento de Cultura de São Paulo tomou a iniciativa de realizar um *Congresso da Língua Nacional Cantada*, **para estabelecer as normas de como se deve cantar na língua do país** (PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA *apud* CHAVES, 2012. p. 49)

¹⁰³ Diferentes faixas etária, diferentes objetivos, diferentes limitações, diferentes graus de formação acadêmica, dentre outros.

¹⁰⁴ Falta de técnica para executar os exercícios, excesso de tensão, vícios adquiridos que atrapalham a evolução musical (quer seja instrumental, quer seja vocal), dentre outros.

de uma atividade complexa que demanda uma pesquisa qualitativa de difícil organização”. (VIDAL, 2000, p. 21). Ware (1998) ainda descreve o objetivo principal do pedagogo vocal e alguns desafios enfrentados pela precisão de uma versatilidade e flexibilidade em áreas distintas de conhecimentos, porém que se completam.

O objetivo primordial do pedagogo da voz - - ajudar estudantes a se desenvolverem como *performers* seguros e expressivos – requer considerável habilidade no assunto, competências de ensino e habilidades sociais. Tal versatilidade depende da flexibilidade do professor integrar uma série de opostos, tais como processo e produto, ciência e arte, teoria e prática. (WARE *apud* FELIPE, 2013, p. 33¹⁰⁵).

Vidal (2000) faz um breve relato da situação da pedagogia vocal no Brasil com relação ao processo da aprendizagem do canto no início do século XX, fazendo referência a duas tendências pedagógicas de considerável importância por décadas de ensino, baseado em Felix (1998):

[...] o processo de aprendizado do canto no Brasil veio da assimilação de comportamentos, técnicas e padrões estéticos vindos de outros países especialmente da Itália, principalmente no início do século XX [...]. A seguir passa-se a defender o ensino do canto com bases científicas, devido à inclusão de novas teorias e conhecimentos científicos sobre a voz e seu funcionamento [...]. Mais recentemente, a abordagem tecnicista foi gradualmente substituída por uma abordagem mais humanista (holística), levando-se mais em conta as individualidades na aplicação da técnica [...]. (FELIX, *apud*, VIDAL, 2000, p. 21).

Tendo como base o texto citado anteriormente, esclareceremos brevemente duas das abordagens destacadas no panorama educacional no Brasil: a tecnicista e a nova pedagogia. Guiraldelli Junior (1994) ao fazer comparações com outras pedagogias descreve algumas características da pedagogia tecnicista como: objetivos operacionais, otimização de métodos, avaliação formativo-somativa, educação baseada em teorias de instrução, sequência de estudos baseadas em estratégias, análise de custos e efetividade, dentre outros. (GUIRALDELLI JUNIOR, 1994, p. 197).

Com o abandono gradual da prática pedagógica dantes apontada, voltaremos à abordagem humanista, da qual podemos citar as seguintes

¹⁰⁵ Tradução de Felipe (2013).

características da escola nova (holística¹⁰⁶): a liberdade do aluno para formar os próprios conceitos a partir do que lhe foi apresentado, o estímulo (por parte do professor) ao raciocínio e incentivo do desejo de desenvolvimento contínuo dos alunos, educar a criança (o aluno) como um todo, dentre outros aspectos¹⁰⁷. Ainda sobre o escolanovismo Guiraldelli Junior (1994) descreve:

Movimento Escola Nova enfatizou os “métodos ativos¹⁰⁸” de ensino aprendizagem, deu importância substancial à liberdade da criança e ao interesse do educando, adotou métodos de trabalho em grupo e incentivou a prática de trabalhos manuais nas escolas: além disso, valorizou os estudos de psicologia experimental e finalmente procurou colocar a criança (e não mais o professor) no centro do processo educacional. (GUIRALDELLI JUNIOR 1994, p. 25)

Estas duas abordagens são presentes na pedagogia vocal em geral, ainda que em maior ou menor proporção, envolvem professores de canto e fonoaudiólogos, segundo Felipe (2013) que relata uma pesquisa realizada por Ferreira (1998):

A pesquisadora observou que o grupo dos fonoaudiólogos primava pela ciência, o conhecimento anatômico e funcional, enquanto que a atuação dos professores se caracterizava por um conhecimento mais empirista. Estes resultados corroboram os argumentos de Dinville sobre a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre as regras fundamentais da técnica vocal e sua aplicação no canto (1993, p. 133): “Elas deveriam servir de base para a formação dos professores de canto, a fim de que eles possam educar e desenvolver a voz dos jovens cantores que lhe são confiados”. (FELIPE, 2013, p. 33 - 34).

Partindo das abordagens (tecnicistas e holísticas) que são presentes também no Brasil, nos basearemos no quadro sinóptico entre as ideias de Domingues e Ware, proposto por Vidal (2000, p. 40), a partir do qual faremos breves considerações sobre as principais subdivisões e princípios na abordagem pedagógica vocal. Com o intuito de confirmar a presença destas subdivisões ou princípios na pedagogia dos professores entrevistados, após as definições serem relatadas, iremos realizar associações de tais abordagens com trechos das

¹⁰⁶ Técnicas com tendências indiretas, empíricas, psicológicas, Vidal (2000, p. 40).

¹⁰⁷ Fragmentos de textos retirado da Revista Nova escola: Grandes Pensadores- A história do Pensamento Pedagógico no Ocidente pela Obra dos seus maiores Exponentes. (2003, p.25-27).

¹⁰⁸ Métodos Ativos- modelos de ensino-aprendizagem.

entrevistas dos professores, exemplificando, assim, de modo mais claro a aplicação em sala de aula.

Quadro 3 Resume o pensamento de Domingues correlacionado a Ware.

DOMIGUES			WARE
CONCEPÇÃO	ENFOQUE	INTERESSE	PSICOLOGIA VOCAL
POSITIVISTA	TÉCNICO-LINEAR	CONTROLE	MECANICISTA apoiada em referências científicas ou realistas
FENOMENOLÓGICA	CIRCULAR-CONSENSUAL	COMPREENSÃO	HOLÍSTICA técnicas com tendências indiretas, empíricas, psicológicas
DIALÉTICA	DINÂMICO-DIALÓGICO	EMANCIPAÇÃO	ECLÉTICA integra tanto o método holístico quanto mecanicista

Fonte: Adaptado de (VIDAL, 2000, p.40).

Paradigma técnico-linear – é apoiado em referências científicas ou realistas com incentivo de práticas de controle físico corporal, habituando assim as novas respostas mente-corpo¹⁰⁹. Ainda, segundo Miller (1996), estes profissionais são chamados “tecnicamente intensos” ou mecanicistas. Como subdivisão Ware (1997) apresenta (WARE *apud* VIDAL, 2000, p. 41 – 45):

Demonstração-imitação - apoiada na capacidade do professor demonstrar técnica vocal apropriada, assim como a habilidade do aluno de imitar adequadamente a orientação do professor.

Método Fonético - baseado principalmente no ditado “cante como você fala”, com o objetivo de produzir fonemas corretos e valorização das palavras como meio de elevar o nível da expressão de linguagem.

Psicologia Comportamental - Baseada na abordagem mecanicista dos condicionamentos reflexos pelo uso de estímulos apropriados, ou seja, a repetição mecânica exaustiva.

Paradigma circular-consensual - baseado no modelo escolanovista, com uma abordagem holística, a qual tende a ser indireta, empírica, psicológica e considerando o aluno como um todo, ou seja, a abordagem parte do aluno e leva em

¹⁰⁹ O termo mente-corpo está associado na literatura consultada a estratégias, integrações ou conexões necessárias ao ensino-aprendizagem do canto (WARE, 1997, PP. 32-71 – *Body- Mind Integration/Vocal Process: Making Connections*; BROWN, 1996, p. 14-15 – *The body-mind connection*; MILLER, 1996, p. 197-204 – *Coordinating Technique and Communication*). (VIDAL, 2000, p. 43).

conta a natureza do próprio. Além disso, há construção de um ambiente científico, levando em conta também a valorização do aluno. Ware (*apud* VIDAL, 2000, p. 45-48) subdivide a abordagem holística citada em:

Técnica das Imagens – que utiliza uma abordagem intuitiva de ensinar dentro de uma linguagem poética, simbólica, com figuras subjetivas incluindo semelhanças e metáforas para produzir indiretamente uma determinada resposta.

Psicologia da Gestalt – nesta abordagem o objetivo é gerar respostas apropriadas e uniformes usando como meio a “*inspiração*”¹¹⁰ e a atitude positiva e incentivadora para conduzir aos alunos às suas necessidades psicoemocionais. (WARE *apud* VIDAL, 2000, p. 50-51).

Paradigma dinâmico-dialógico princípios que integram tanto a abordagem mecânica quanto holística podem estimular a atividade e iniciativa do aluno com participação do professor no processo de aprendizagem considerando possivelmente a emancipação do aluno, ou seja, estratégias que incitem a independência do discente ao cantar (VIDAL, 2000, p. 48-52).

Estabilidade – resultante da aquisição de um conjunto de informações concretas e objetivas, que é constante. Associamos esse princípio ao que DEMO (1997) define como a construção do conhecimento, considerando a ciência não como um estoque de conhecimentos, mas como processo de inovação permanente;

Desenvolvimento – como a habilidade de incorporar novos conceitos e informações (após ponderá-los diante dos fatos concretos), e o desejo de mudar.

Criatividade Artística e Musicalidade – [...] para aplicação deste item o aluno precisa ter atingido um nível de automatismo técnico tal que possa dispor de sua atenção para as atitudes artísticas do canto.

Neste momento faremos uma ponte entre os paradigmas e trechos das entrevistas que descrevem a atividade do ensino-aprendizagem do canto. Ao descrever sobre como se dá a aula de canto na EAVT, podemos também verificar alguns desses pontos relatados pelo professor Roger:

No início exercícios para aquecimento [...] e realmente aquecimento corporal [...] braços, costelas, são exercícios realmente de flexibilidade corporal, isso uns dez minutos (tempo aproximado) para alongar a musculatura. Aí depois a gente passa para alguns exercícios de respiração para gente procurar a expansão do pulmão (ginástica respiratória) [...] tipo numa respiração só a gente falar o nome dos meses, o nome dos dias da semana, e “s”, “z” (emissão desses sons geralmente usados para adquirir

¹¹⁰ “*inspiracion and praise to adress students’ psycho-emotional needs*” – inspiração no sentido de oferecer um apoio psicológico que colabore para que ele alcance seus objetivos de forma satisfatória, despertando a motivação do aluno, nós associamos este termo à motivação. (VIDAL, 2000, p. 48).

o controle de saída de ar e massagear as pregas vocais respectivamente). Os exercícios vibratórios: “br, tr” (vibração de língua) [...], que são exercícios básicos que a gente faz. Depois exercícios para dicção e aí todos esses já promoveram também a questão da respiração, [...]. E os exercícios para entoação, entonação, impostação de voz, que são os exercícios já com músicas, [...] a gente faz vocalizes, [...] escala no sentido ascendente e descendente para uma preparação do ouvido, [...] do sistema perceptivo do aluno para que ele possa depois [...] estar cantando junto de outras pessoas, mas estar [...] na sua voz [sugestão de independência vocal e segurança na possibilidade de haver divisão de vozes] [...]. Exercícios para extensão vocal [...] de amplitude da ressonância utilizando todos os espaços que a gente tem para ter ressonância, [...] é dessa forma que acontece, e no final uma ou duas músicas para gente adequar e treinar a técnica cantando. (Informação verbal¹¹¹).

De acordo com o texto acima transcrito, observamos a predominância de uma abordagem mecanicista por parte do professor Roger onde há a utilização de exercícios rotineiros e suas repetições estimulando o aluno e induzindo-o ao automatismo indicando assim o uso, possivelmente, da *psicologia comportamental*¹¹². Ao mencionar a presença de exercícios técnicos com fundamentos científicos constatamos a existência do princípio de *estabilidade*¹¹³ também.

Logo abaixo analisaremos uma das falas expostas pela professora Gisane com relação a um breve sistema de organização de aula:

Minha aula ela começa normalmente com o relaxamento (sugere a intenção de aquecimento físico), aquecimento vocal e aí eu começo a trabalhar é de acordo com a necessidade do aluno depois que eu faço o aquecimento e aí eu normalmente aplico algum método de canto e depois começo a trabalhar algum repertório vocal de acordo com o aluno, por exemplo, no conservatório eu trabalho mais o erudito [...] mesmo no conservatório o [curso] básico é mais popular e o [curso] técnico é mais erudito (Informação verbal¹¹⁴).

Ao citar a presença de aquecimento físico ao iniciar, também como o professor Roger, ela sugere a utilização de uma psicologia comportamental inserida no seu modelo de aula. Além disso, o foco na necessidade individual implica em gerar uma atitude positiva e incentivadora, dentro das abordagens apresentadas e

¹¹¹ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

¹¹² Paradigma técnico-linear.

¹¹³ Paradigma dinâmico-dialógico (ou crítico).

¹¹⁴ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

ao princípio do *desenvolvimento*¹¹⁵ pela reflexão sistemática inserida devido à precisão de conceitos e informações que se adequem ao discente.

A professora Aline em entrevista relembando a própria época de discente narrou uma experiência:

Agora, para dar aula eu acho assim, o que a gente vai aprendendo com o tempo é você ter a questão técnica, principalmente, a questão psicológica do aluno (que influencia demais) [em consideração], [ou seja], como você vai dizer para ele. Tem uma coisa que é a questão das metáforas também e, às vezes, uma metáfora para mim significa uma coisa e para o aluno significa outra. [...] uma coisa que eu tive que aprender muito é, vamos dizer assim, a decodificar alguma coisa que eu já fazia. Então, por exemplo, [...] determinado tipo de imitação eu já fazia por imitação, eu ouvia o professor e fazia, ou o professor dizia para mim “faz um som mais redondo”, e [...] eu fazia aquele som. [...] [Porém] quando você vai passar isso para o aluno [...] às vezes você nunca pensou como que [você] [...] faz aquilo, aí [...] tem que pensar como que você faz, então? Por exemplo: “ah! eu estou abaixando a laringe e levantando o palato mole”. [...] você se observa para poder passar para o outro. Isso é uma coisa importante também chamada propriocepção, [...] percepção de si mesmo, [...] que [...] para cantar é superimportante, porque você não pode ir pelo que [...] está ouvindo, tem que ir pela sua sensação, principalmente (Informação verbal¹¹⁶).

Analisando o texto acima podemos verificar a presença de vários paradigmas adequados ao ensino-aprendizagem, além da preocupação da professora com aspectos técnicos e psicológicos dos alunos. Começaremos exemplificando o uso da *demonstração-imitação*¹¹⁷ (habilidade de reprodução por meio de imitação) e *técnica de imagens*¹¹⁸ (capacidade de compreensão de técnica por informações subjetivas) aplicadas ao ensino canto.

A professora Aline relata sua própria experiência em sua aprendizagem ao citar que:

O professor falava para mim: “faz um som mais redondo”. E eu fazia aquele som [ela reproduz o exemplo sonoro para demonstrar]. [...] Por exemplo, [...] eu estou abaixando a laringe e levantando o palato mole [ao produzir esse som]. Aí você se observa para poder passar [para o aluno a movimentação física que você está realizando] (Informação verbal¹¹⁹).

¹¹⁵ Paradigma dinâmico-dialógico ou crítico.

¹¹⁶ Depoimento de Aline Soares dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

¹¹⁷ Paradigma técnico-linear. (VIDAL, 2000, p. 44).

¹¹⁸ Paradigma circular-consensual. (VIDAL, 2000, p. 47).

¹¹⁹ Depoimento de Aline Soares dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

Neste relato pode-se observar que a metáfora foi compreendida de forma correta de modo que o resultado físico adequado foi alcançado. Porém a propriocepção¹²⁰ da aluna durante o estudo fez com que ela chegasse aos aspectos anatômico-fisiológicos, que hoje são embasados cientificamente. Ao fazer a decodificação do movimento muscular necessário, a professora Aline, supre a necessidade de encontrar os movimentos que já possuem fundamentações científicas para transmitir as informações de forma adequada e com segurança aos próprios alunos, principalmente àqueles que não compreenderem a técnica de modo subjetivo, enquadrando-se assim ao princípio de *estabilidade*¹²¹. Ainda sobre este assunto, podemos citar algumas posições defendidas por alguns teóricos:

O sucesso do ensino de canto depende enormemente da não-ambiguidade para o aluno dos significados dos termos usados no processo de estudo pelo professor. Há quem considere que o uso de metáforas no ensino do canto pode induzir o mau funcionamento do aparelho fonador, porque as imagens funcionariam apenas como indicadores vagos de conceitos específicos, e que a pedagogia vocal poderia ter um grande avanço se elas fossem substituídas ou aumentadas por uma linguagem mais exata. No entanto, o ensino com expressões metafóricas tende a ser mais leve e divertido, enquanto o ensino sem elas pode ser árido e complexo, em especial para alunos iniciantes. Observa-se que um método de instrução ideal deveria equilibrar imagens e princípios científicos. (Souza, Silva & Ferreira, 2010, p. 318).

Embora alguns princípios ou abordagens não tenham sido mencionados no decorrer dos textos escolhidos para servirem de exemplo, (como o *método fonético, criatividade artística e musicalidade*), nós não eliminamos a possibilidade destes (princípios ou abordagens) ocorrerem durante a pedagogia vocal executada em sala de aula pelos professores entrevistados.

Como todos os professores entrevistados em algum momento abordam a música popular brasileira em aula, o método fonético pode se fazer necessário por características deste estilo musical, assim como, de acordo com a elevação do

¹²⁰ A propriocepção pode ser consciente (sentido de posição e movimento = cinestesia) quando sem o auxílio da visão, pode-se situar uma parte do corpo ou perceber seu movimento. Os receptores responsáveis pela propriocepção consciente são terminações nervosas complexas situadas nos tendões, ligamentos e cápsulas articulares e os impulsos dessa via tornam-se conscientes no córtex cerebral; na propriocepção inconsciente os receptores são os fusos neuromusculares e órgãos neurotendinosos situados nos músculos e tendões e os impulsos proprioceptivos originados na musculatura estriada esquelética chegam ao cerebelo. (MACHADO, *apud*, VIDAL, 2000, p. 60).

¹²¹ Paradigma dinâmico-dialógico (ou crítico). (VIDAL, 2000, p. 50-51).

desenvolvimento e domínio técnico do aluno, as atitudes artísticas também poderão se fazer presentes por meio do princípio da criatividade artística e musicalidade.

Com relação à literatura abordada em aula e destinada aos alunos, questionamos aos professores na entrevista e obtivemos respostas que se aproximam do conteúdo transmitido por eles. Em ordem de instituição observaremos as informações dadas pelos entrevistados:

Depoimento do professor Roger:

Bom destes todos os [métodos] que eu [Roger] falei, eu acho que só o Vaccai que é italiano [no sentido de estrangeiro]. Uso o Be-a-bá da música em português e os outros que tenho utilizado são todos em português mesmo [devido a não ter domínio sobre outras línguas]. A gente sabe hoje que os métodos em inglês são os mais direcionados para o canto (Informação verbal¹²²).

Relato da professora Gisane:

Depende do que se trata, por exemplo, às vezes eu indico filmes e livros[...] depende se o aluno está iniciando, então, eu coloco alguma literatura. Tem Tutti Baê, se ele está mais um pouco avançado aí a gente coloca outras literaturas, depende do que ele [o aluno] quer aplicar (Informação verbal¹²³).

Entrevista da professora Aline:

Eu tenho passado pros alunos mais artigos científicos sobre a questão [...] de fisiologia da voz, passo muita coisa de fonoaudiologia ou de mestrados em música que fazem trabalhos sobre vibrato, sobre o formante do cantor [...] Tem um livro que eu pedi a compra aqui [para UFS] que é sobre os tratados de canto, [...] do Alberto Pacheco. Ele fez (não sei se é a dissertação ou a tese dele) sobre os tratados de canto de três tratadistas italianos [...] mas ele faz tradução de boa parte desses tratados porque para gente ler [em] italiano, às vezes, é mais complicado [...] e os métodos que [...] eu conheço de ensino, quer dizer de aprender a cantar e de ensinar a aprender a cantar, a maioria está em outro idioma. Algumas coisas na aula de pedagogia¹²⁴ mesmo, eu faço a tradução dos capítulos e passo pros alunos, mas não tenho um livro específico não, tenho não, eu passo mais artigos ou coisas assim. (Informação verbal¹²⁵).

Nas entrevistas foram observadas, a predominância literária de livros e métodos estrangeiros (tradicionais) ou brasileiros com a considerável influência

¹²² Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

¹²³ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

¹²⁴ Como, por exemplo, os livros: STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999 e MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. Oxford University Press, 1996.

¹²⁵ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

científica e moderna para fundamentar as teorias. A presença e busca de artigos, monografias, dissertações e teses voltadas ao ensino de canto é constante.

Os professores reconhecem que há uma carência de livros para o ensino de canto no Brasil, pois a maioria são livros de fonoaudiologia exploram aspectos fisiológicos, mas nem sempre os relacionam com a aplicação para o canto e livros básicos para iniciantes. Sobre o fato de haver métodos estrangeiros (não traduzidos), que são grandes referências e bases para o ensino de canto atual, os entrevistados concordam que isso não prejudica o aluno a obter as informações necessárias para o estudo e entendimento dos mesmos, pois, existe a facilidade de acesso a outros idiomas e conhecimentos via internet, aplicativos, dentre outros. Porém, há uma preocupação dos professores com os alunos devido à possibilidade de obterem informações erradas.

5 SISTEMATIZAÇÃO DA AULA

Segundo as entrevistas dadas e a bibliografia revisada, há uma possível sequência didática comum adotada pelos professores em aula. Dentre os procedimentos utilizados para a coleta dos dados mencionados neste trabalho destacam-se: registros em vídeo e em áudio, com transcrições integrais e observação de aulas lecionadas pelos entrevistados em suas respectivas instituições.

A descrição que será feita no presente tópico tem como objetivo narrar e esclarecer a sistematização, uma parte da metodologia e a pedagogia aparente que foram observadas nas aulas de canto das escolas escolhidas. O relato desse processo será contextualizado por meio de estudos científicos e fundamentações teóricas baseadas em literaturas que envolvem pedagogias (vocal: tradicional e moderna), ciências (material de fonoaudiologia, física, fisiologia, dentre outros), educação musical, além de entrevistas com profissionais do canto e observações de aula.

Além disso, há a abordagem sobre as necessidades, identificação de alguns problemas enfrentados pelos estabelecimentos e possíveis melhorias. A opinião dos professores também é citada para esclarecer a importância do trabalho com os alunos que podem ou não ter o canto, ou o ensino do mesmo, como profissão.

Vidal (2000) narra e expõe um quadro acerca de uma importante pesquisa realizada por BLADES-ZELLER (1993), a qual se dividia em dois grupos denominados: “Conceitos Vocais” (de 1-8) e “Desenvolvimento profissional e artístico” (de 9 a 16). Foram entrevistados professores (renomados pedagogos), realizada uma análise qualitativa dos dados fornecidos por eles esclarecendo assim como se dava o treinamento vocal de cantores estadunidenses.

Quadro 4 Conceitos vocais e Desenvolvimento profissional e artístico.

- (1) Postura
- (2) Respiração
- (3) Som e ressonância
- (4) Registro
- (5) Som vocal e uniforme e equalização do som
- (6) Dicção
- (7) Vogais
- (8) Tensão
- (9) Arte, expressão e comunicação
- (10) Imagens
- (11) Treinamento auxiliares recomendados
- (12) Treinamento dos professores
- (13) Desenvolvimento profissional/ mantendo-se atualizado
- (14) Atributos para o sucesso na *performance* vocal
- (15) Opinião sobre o cantor americano profissional
- (16) Opinião sobre a existência de uma Escola Americana de Canto

Fonte: Adaptação de (VIDAL, 2000, p.68).

Baseado no modelo de pesquisa citado acima, promoveremos nosso próprio quadro com informações verbais dos professores Roger, Gisane e Aline, junto a fundamentações pedagógicas e científicas relacionadas ao âmbito do ensino de canto. Embora a sequência exposta a seguir tenha sido proposta por nós, a ordem metodológica estabelecida e seguida pelos professores entrevistados é parecida no que diz respeito à preparação vocal. É importante esclarecer que as etapas aqui descritas fazem parte da aula, cada uma com seus conceitos definidos, porém as sequências podem ser alteradas ou até combinadas entre si, dentre outras opções a critério dos professores.

Quadro 5 Esquema de aula a partir das observações dos professores em Aracaju.

- (1) Acolhimento (Perfil do aluno, Disposição do aluno);
- (2) Higiene vocal;
- (3) Postura;
- (4) Exercício de aquecimento corporal;
- (5) Aquecimento vocal ou vocalize;
- (6) Respiração;
- (7) Ressonância e Projeção Vocal;
- (8) Articulação e Dicção Higiene vocal.

Fonte: Adaptado Próprio Autor.

Na sequência, citaremos mais adiante: o acolhimento dos discentes, a observação do perfil do aluno ou grupo, a disposição do formato de aula, higiene vocal, postura corporal, a prática do aquecimento físico e vocal, direcionamento do manejo respiratório, apoio adequado, ressonância e dentre outros¹²⁶.

Cada profissional tem a própria maneira de abordagem do conteúdo, pedagogia e grau de instrução técnica vocal que será aplicada em aula, além do objetivo e finalidade curricular de cada instituição pública. Dentre os objetivos e finalidades gerais estão: a ocupação terapêutica, o estudo técnico para a prática do canto profissional ou amador e a licenciatura em música.

As aulas podem ser expositivas¹²⁷, a fim de que haja o esclarecimento teórico do conteúdo abordado e dialogado com os alunos, para que eles elucidem e absorvam informações o suficiente para iniciar a inserção das técnicas, adquiram novos hábitos e abandonem os prejudiciais. Porém a prática do canto com a

¹²⁶ Baseado na pesquisa qualitativa de Blades-Zeller. (VIDAL, 2000, p. 68)

¹²⁷ Método expositivo é uma das formas de organizar a atividade do docente de modo que a aprendizagem do aluno se efetive. Sua característica essencial consiste na comunicação verbal por parte do professor em forma de narração ou demonstração. (STOCKER, *apud*, GONÇALVES, 1984, p. 119).

aplicação de técnicas e a diversidade de repertório ocupará um maior tempo e será bastante intensa durante as aulas nas três instituições.

5.1 ACOLHIMENTO

Ao iniciar as aulas, em geral, há uma recepção e reconhecimento da turma, onde se podem fazer presentes alunos de diversos níveis técnicos e idade na mesma sala. Os discentes ao iniciar as aulas ficam cientes que existe uma carga horária a ser cumprida e que devem obedecer aos planejamentos e grades curriculares pré-estabelecidos para a conclusão dos cursos nos quais foram matriculados nas instituições.

Perfil do aluno- Geralmente, o perfil do aluno é traçado por meio de um diálogo entre o professor e o aluno. Dentro desse diálogo o professor pode verificar as necessidades e metas do aluno, além de observar o comportamento (postural) ou emissão sonora para uma futura definição de classificação vocal ou detecção de possíveis distúrbios vocais. Em caso da possibilidade de problemas vocais já há o direcionamento para um especialista da área (otorrinolaringologista ou fonoaudiólogo).

Disposição dos alunos - Na sala de aula, os alunos são posicionados na maioria das vezes em pé e em volta do instrumento, geralmente o piano ou teclado, o qual será utilizado pelo professor para a prática dos vocalizes. A turma fica disposta de maneira que todos estejam visíveis para o professor e que o mesmo consiga ao máximo detectar as necessidades técnicas de cada aluno ou grupo. É importante ressaltar que esse tipo de posicionamento é o mais comum, porém não o único, ficando a critério de cada professor ou da necessidade¹²⁸ do aluno.

A disposição do formato de aula citada acima é comum aos três professores, sendo que as professoras Aline e Gisane têm à disposição o instrumento piano nas respectivas salas e o professor Roger dispõe na maioria das aulas de um teclado, o que não influencia na qualidade da aula.

¹²⁸ Algo que impossibilite o aluno a permanecer de pé, postura incorreta ao sentar, dentre outros.

5.2 HIGIENE VOCAL

Cuidados de higiene vocal contendo embasamentos científicos e fisiológicos do sistema de fonação são necessários para a prevenção de uma futura alteração vocal e para um uso consciente e saudável da voz. Quando se fala acerca de saúde ou higiene vocal, nós observamos (na maioria das literaturas sobre o assunto) alguns cuidados, prevenções e procedimentos que, de modo geral, as pessoas e principalmente os profissionais da voz deveriam ter com relação aos hábitos saudáveis ou abusivos com a voz. Estes cuidados envolvem desde o conhecimento da produção da voz até a desmistificação de alguns equívocos sobre os cuidados com o trato vocal.

Barbosa (1997) relata um dos vários conceitos sobre higiene vocal consultando alguns autores da área:

Para Behlau & Pontes (1993) e Colton & Casper (1996) higiene “é um termo amplo relacionado a procedimentos necessários à conservação da saúde e consiste de algumas normas básicas que auxiliam a preservar a saúde vocal e a prevenir o aparecimento de alterações e doenças”. (BARBOSA, 1997, p. 5).

Como as prevenções, os conceitos e procedimentos sobre higiene vocal têm geralmente bases científicas e são na maioria das vezes aderidas em consenso entre os teóricos e médicos da área, escolhemos uma tabela que exemplifica e esclarece do que tratamos:

Quadro 6 Higiene Vocal

RECOMENDAÇÕES

Beba água, regularmente, em pequenos goles, principalmente quando estiver fazendo uso profissional da voz. A água hidrata o organismo e favorece uma emissão vocal sem tensão

Mantenha uma alimentação saudável e regular. Isso ajuda a prevenir o refluxo, que é prejudicial à laringe e às pregas vocais.

Evite achocolatados e derivados do leite, principalmente antes da utilização profissional da voz, pois estes aumentam a produção de secreção no trato vocal e dificultam a emissão.

Enquanto estiver falando, mantenha a postura do corpo sempre ereta, no eixo, porém relaxada e livre de tensões (principalmente a cabeça).

Tenha momentos de descanso durante o dia, poupando a sua voz.

Evite gritar ou falar frequentemente em forte intensidade: sempre que possível procure se aproximar do outro para conversar. Evite competição sonora: ao falar, abaixe o volume da TV e/ou do som.

Esteja atento à ingestão de líquidos em temperaturas extremas, ou seja, muito gelado ou muito quente, principalmente durante o uso profissional da voz. Algumas pessoas têm maior sensibilidade e podem ter desconforto vocal. Observe se este é o seu caso e procure evitar o que dificulta a produção da sua voz.

Evite pigarrear ou tossir demais, pois isso provoca um forte atrito entre as pregas vocais, irritando-as. Procure substituí-los por uma respiração seguida de deglutição de saliva para deslocar a secreção. Se o problema persistir, procure um médico.

Evite falar enquanto pratica exercícios físicos: o esforço muscular associado à fala provocará sobrecarga na musculatura de sua laringe.

Fique atento a possíveis ressecamentos do trato vocal quando estiver exposto ao ar-condicionado. Isso pode levá-lo a produzir uma voz com maior esforço e tensão. Se

este for o seu caso, procure manter-se bem hidratado e beber água em pequenos goles durante o período de exposição.

Evite chupar balas ou pastilhas fortes, assim como utilizar sprays, que mascaram o sintoma de garganta irritada e faz com que você produza a voz com esforço, sem perceber. Quando o efeito da bala passar, a irritação na garganta será ainda maior. Em substituição a estas alternativas, procure fazer repouso vocal.

Evite falar muito quando estiver gripado ou em crise alérgica, pois, nestes casos, o tecido que reveste a laringe está inchado e haverá grande atrito entre pregas vocais durante a fala.

Evite usar roupas apertadas na região do pescoço e na cintura. Elas dificultam a livre movimentação da laringe e do diafragma, musculatura importante para a respiração.

Evite fumar e ingerir bebidas alcoólicas em excesso. Tais hábitos irritam a laringe. Além disso, o cigarro aumenta consideravelmente o risco para o desenvolvimento do câncer de laringe e pulmão. O fumo é altamente nocivo, pois a fumaça quente agride o sistema respiratório e principalmente as pregas vocais, podendo causar irritação, pigarro e edema. Álcool em excesso também é prejudicial para as pregas vocais e tem efeito analgésico, fazendo com que você cometa abusos vocais sem se dar conta.

Evite falar grosso ou fino demais, travar os dentes ao falar e falar muito rápido. Tenha uma voz com entonação variada, articule bem as palavras, perceba-se enquanto fala, acalme-se, faça pausas expressivas e respiratórias.

Evite se automedicar. Muitos remédios podem indiretamente piorar a sua voz. Fique atento a medicações que causam sensação de boca seca. Busque por orientação médica.

Quando você estiver com uma rouquidão por mais de 15 dias, consulte um médico otorrinolaringologista e/ou fonoaudiólogo.

5.3 POSTURA

A postura do aluno é um fator visual inicial, por vezes, observado pelos profissionais do canto, os quais, verificando alguma necessidade de correção, iniciam aula citando ou exercitando a postura adequada, utilizando-se também da importância das práticas de alongamento, relaxamento e aquecimento voltadas para o cantor, as quais posteriormente serão explanadas. Sobre o assunto, relembramos a importância da postura no ensino de canto e sintetizaremos algumas características¹²⁹ das respectivas escolas de canto retiradas do artigo de Mello (2008), baseado na obra “*Techniques of Singing*” do professor Richard Miller (1977):

- **Escola Alemã:** Postura de colo relativamente baixa, pélvis ligeiramente inclinada para frente (muitas vezes com um pé mais avançado que o outro) e postura relaxada do tórax.
- **Escola Inglesa:** Tórax elevado, ombros arredondados, abdômen contraído, expansão de músculos da parte superior das costas.
- **Escola Francesa:** Boa postura, porém com grau de relaxamento para livre movimentação.
- **Escola Italiana:** Esterno moderadamente elevado, ombros relaxados, posição de expansão das costelas.

Durante a prática do canto a postura correta, sentada ou em pé, é ideal para que as vias respiratórias não sejam obstruídas e não impeçam o bom funcionamento da coluna de ar gerada. Ao abordar o alinhamento do corpo baseado nos ensinamentos de Brown¹³⁰ (1996), Vidal (2000, p. 73) constata que tal alinhamento:

“[...] nos auxiliou na construção de uma estrutura alinhada que relacionava toda a coluna vertebral com a voz, considerando-se as vértebras como elementos estruturais sobre os quais se constrói a sensação da postura. Associada a esta postura se encontra a coluna de ar, Esta coluna de ar é perceptível como uma energia vibrante ou vigorosa que preenche todo o centro do corpo e sobre esta energia se constrói o som vocal. Sem uma boa

¹²⁹ Assunto já abordado sob o título escolas de canto.

¹³⁰ Oren Brown- Pedagogo (The Julliard School).

estrutura alinhada e balanceada não é possível construir uma respiração adequada para o canto”. (VIDAL, 2000, p. 73).

Geralmente, é sugerida ao aluno uma “posição de nobreza ou postura nobre”, que nada mais é do que quando o alinhamento do corpo envolve a espinha, pescoço e ombros, com o peso distribuído até o pé (Vidal 2000, p. 70). Esse tipo de postura defendida por Brown (1996) e relatada em Vidal (2000) é comumente reforçada em corais e em alunos iniciantes para que a postura inadequada não passe a ser mais uma barreira, além da inicial falta de técnica. Já Hodam¹³¹ parte da observação que “diz precisar de uma postura tal, elástica e resistente, que permita uma inspiração relaxada e adequada no palco” (VIDAL, 2000, p. 69).

Os três professores entrevistados observam a postura do aluno, porém nada muito rígido é exigido, a não ser a correção de algum posicionamento que esteja atrapalhando a prática vocal ou causando tensões desnecessárias quer seja ao ficar em pé ou sentado. Também é verificado o posicionamento de qualquer outra parte do corpo que também cause tensões visíveis ou perda de qualidade vocal, podendo ser nos ombros, abdômen, músculos da face, laringe, dentre outros, por isso a correção da postura é um princípio reforçado pelos professores.

Segundo Mello (2008, p. 548), “cantar é uma ação que exige do cantor uma grande demanda de energia e controle emocional”. Fisicamente, dependendo da intensidade na qual é desempenhada a prática do canto, pode haver uma sobrecarga muscular envolvendo os órgãos ou estruturas fono-articulatórios (OFA¹³²), por isso são necessários ajustes vocais e uma preparação corporal que permita segurança técnica e expressividade no canto.

5.4 EXERCÍCIO DE AQUECIMENTO CORPORAL

Para essa preparação corporal, as práticas do alongamento, relaxamento e aquecimento corporal são por várias vezes incorporadas ao ensino de canto pelos profissionais de canto entrevistados, os quais executam diversos exercícios em sala,

¹³¹ Helen Hodam - pedagoga (New England Conservatory).

¹³² Partes do corpo pertencentes aos sistemas respiratório e estomatognático.

conforme a necessidade da turma. Para a descrição dos pontos citados, deve-se levar em consideração que há poucos materiais de estudo na área de aquecimento corporal para cantores, principalmente traduzidos para o português.

O alongamento promove inicialmente uma proteção da estrutura muscular, esta prática gera estímulos que podem resultar em simples ou complexos ajustes motores no organismo. Como resultado de alongamento de músculos extrínsecos da laringe e também como resultado do aquecimento vocal, há a melhora da flexibilidade das pregas vocais (alongamento e encurtamento).

Ao fazer uma abordagem sobre a prevenção via condicionamento físico, Souza (2008, p. 6) elucida a recorrência de problemas físicos enfrentados pelos instrumentistas no meio musical (acadêmico ou profissional) e a necessidade de todo um trabalho de fortalecimento muscular para atenuar possíveis situações prejudiciais.

Ainda sobre o assunto citado, Souza (2008, p. 6) diz que, além do despreparo físico, “A tensão muscular excessiva também pode ser influência de stress psicológico, que pode ter tido sua origem provocada por dor ou desconforto físico sentido, ou por preocupação com relação à responsabilidade do recital, concerto ou concurso para o qual o músico está se preparando”.

A depender do nível de tensão do aluno ou da turma, devido a outras atividades por vezes estressantes, problemas ou até a autocobrança excessiva, a prática do relaxamento pode vir a ser feita pelo docente em sala. Para isto acontecer, geralmente há uma percepção e sensibilidade do professor com relação à motivação da perda de produtividade do aluno ou turma.

Porém, essa prática (relaxamento), quando voltada para a preparação do cantor, será direcionada, frequentemente, para alívio de tensões excessivas indesejadas nos músculos e articulações, pois no ato do canto o corpo não deve estar com músculos completamente relaxados o tempo todo, mas sim permanecer “com o tônus muscular adequado para o gesto” conforme Mello & Silva (2008, p.552-553). Ainda segundo o mesmo “estar relaxado deve significar estar pronto para receber e decodificar qualquer estímulo”.

As tensões do dia a dia apresentam uma ação direta no resultado na qualidade físico-vocal e na performance do cantor ou aluno. O relaxamento voltado para a inibição destas tensões torna-se um grande aliado para um melhor desempenho do aluno, descartando ou atenuando um dos obstáculos comumente encontrado na prática do canto.

Dentro das estruturas musculares específicas ao canto podemos evidenciar as musculaturas intrínsecas¹³³ e extrínsecas¹³⁴ da laringe, as quais se encontram atreladas à coordenação pneumofonoarticulatória para uma melhor qualidade do canto conforme afirma Mello & Silva (2008, p. 552). Enquanto os músculos intrínsecos são responsáveis pela movimentação das pregas vocais, os extrínsecos têm como função sustentar, elevar e abaixar a laringe no pescoço (BAÊ, 2006, p. 35-40).

A coordenação motora é muito importante para que os ajustes musculares (na laringe ou outra parte corporal) que serão utilizados durante a técnica beneficiem a produção vocal, evitando ou amenizando o excesso de tensões, além de melhorar a propriocepção e a consciência corporal como um todo, inclusive, para a movimentação no palco.

Segundo Mello & Silva (2008, p.551), quando devidamente executado, o aquecimento corporal pode garantir um estado físico e psíquico ideal para o esforço dentre outros. O aumento a temperatura corporal também pode adicionar os seguintes benefícios:

- Aumento da taxa metabólica;
- Aumento do fluxo sanguíneo local;
- Aumento da quantidade de oxigênio disponível nos músculos;
- Aumento da capacidade das articulações a suportar carga;
- Aumento da velocidade de transmissão do impulso nervoso;
- Aumento da velocidade e da força da contração muscular;
- Diminuição do tempo de relaxamento muscular após contração;

¹³³ Músculos Intrínsecos: Adutores (Tireoaritenóideo- TA, Cricoaritenóideo Lateral-CAL, Interaritenóideo-IA), Abdutores (Cricoaritenóideo Posterior-CAP), Tensores (Cricotireóideo- CT). (Baê, 2006, p. 35-40)

¹³⁴ Músculos Extrínsecos: Elevadores ou supra-hióideos (Digástricos, Genio-hióideos, Milo-hióideos, Estilo-hióideos) e Abaixadores (Omo-hióideos, Esterno-hióideos, Esternotireóideos e Tiro-hióideos). (Baê, 2006, p. 36)

- Melhora da difusão do oxigênio disponível nos músculos;
- Melhora coordenação motora

Alguns dos exercícios observados em aula e sugeridos pelos docentes envolvem mais o tronco, a cabeça e o pescoço, ou seja, são mais voltados às estruturas específicas para o canto. É necessário lembrar que nem todos os tipos de exercícios e esportes são adequados para o cantor e que a literatura acerca do assunto é escassa. Chaves (2012) ao comentar sobre o vocalise¹³⁵ que aquecimento cita uma comparação feita por Scarpel e Pinho (1995) entre um cantor e um esportista relatando que:

O cantor, ao aquecer a musculatura do aparelho fonador, integra os sistemas respiratório, laríngeo e ressonantal, evitando o esforço e a sobrecarga desnecessários. Dessa maneira, contribui para a prevenção de lesões e alterações que, frequentemente, ocorrem quando não existe a preparação adequada. A saúde da voz é essencial para uma longa carreira profissional. O aquecimento da musculatura envolvida no processo da fonação são requisitos básicos para a boa *performance* e saúde da voz. (SCARPEL e PINHO *apud* CHAVES, 2012, p.10)

Segundo o relato do professor Roger, o exercício corporal (alongamento, relaxamento, aquecimento) é realizado no início da aula: “No início [...] exercícios para aquecimento. E realmente pra aquecimento corporal [...], braços, costelas (tronco)... são exercícios realmente para a flexibilidade corporal, isso uns dez minutos pra alongar a musculatura”.

A professora Gisane também disponibiliza o início da aula para um breve exercício corporal (uma espreguiçada, rotação de ombros e cabeça), porém esta necessidade é reforçada quando ela identifica certos níveis de tensão nos alunos, como forma de não deixar cair tanto o rendimento dos mesmos em aula.

No caso da professora Aline, além da observação do comportamento (grau de estresse ou relaxamento) da turma, ela verifica, especificamente, a necessidade do aluno de relaxar ou tonificar a musculatura¹³⁶ da estrutura laríngea passando, em alguns casos, o exercício físico adequado para suprir a deficiência encontrada.

¹³⁵ Embora sejamos adeptos da grafia vocalize, respeitamos a grafia da autora em seu trabalho escrito.

¹³⁶ Músculos extrínsecos ou intrínsecos, músculos da face, dentre outros.

5.5 AQUECIMENTO VOCAL OU VOCALIZE

Assim como em qualquer outro trabalho de fortalecimento muscular, o aquecimento vocal é feito por meio de exercícios físicos e, no caso do canto, vocalizes. Segundo Garcia “os vocalizes são melodias sem palavras, apresentando ao aluno a reunião de todas as dificuldades do canto” (GARCIA *apud* PACHECO, 2006, p. 40¹³⁷). Já o dicionário Grove de Música descreve o vocalize como:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercícios, e no início do séc. XIX começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Escreveram-se muitas composições em estilo vocalise¹³⁸, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninoff, Medtner, Giordano e Respighi; existe um concerto para soprano e orquestra de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirenes*) e Holst (*The Planets*). No Jazz, “vocalizar” refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (SADIE *apud* CHAVES, 2012, p. 3).

Segundo Behlau & Redher (2008, p.37), para o aquecimento vocal são executados “exercícios desenhados para oferecer flexibilidade aos músculos responsáveis pela produção da voz [...]; a voz aquecida é mais aguda e mais intensa”.

Ao falar de vocalizes atualmente nos deparamos com possíveis classificações¹³⁹. Conforme Vilela & Carpinetti (2014, p. 2) podemos separá-los em quatro categorias: vocalizes de aquecimento, vocalizes de aperfeiçoamento técnico, vocalizes de estudo e vocalizes artísticos. Porém faremos um breve relato acerca dos três primeiros citados, pois foram observados sendo executados nas aulas dos entrevistados. Os vocalizes de aquecimento são exercícios que possuem em sua estrutura exercícios monotônicos, com trechos escalares, escalas, arpejos, etc.

¹³⁷ Tradução de Alberto Pacheco (2006).

¹³⁸ Alguns autores preferem utilizar o termo Vocalize com a consoante “z” e outros, *Vocalise* com a consoante “s”, ambos aceitos na língua portuguesa. Por isso encontraremos no texto as duas escritas conforme o termo usado pelos autores citados.

¹³⁹ Para melhor entendimento sugerimos a leitura da dissertação de Patrícia Cardoso Chaves- O Vocalise no Repertório Artístico Brasileiro: Aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa- vocalise de Francisco Mignon e o artigo de revista Benefícios da inclusão do Vocalize artístico no Repertório do Cantor Lírico. (VILELA & CARPINETTI, 20014)

Para a execução deste tipo de vocalize¹⁴⁰ há a recomendação (especialmente se o aluno for iniciante) que seja feito o aumento gradual de: números de notas por expiração, das alturas subsequentes por toda extensão vocal, da velocidade na execução e intensidade da emissão sonora do aluno (VILELA & CARPINETTI, 2014, p. 3).

Após a execução dos exercícios de aquecimento, faz-se interessante avançar para os vocalizes de aperfeiçoamento técnico, os quais possuem em sua composição exercícios com a inserção de ornamentos (*appoggiaturas* simples e duplas, *accacciaturas* simples e duplas, *grupettos*, *mordentes e trinados*¹⁴¹), *messa di voce*, diferentes articulações (*legatto*, *staccatto*), e variações de dinâmica (*crescendo* e *diminuindo*) (VILELA & CARPINETTI, 2014, p. 3- 4).

Com relação aos vocalizes de estudo, notamos que são exercícios musicalmente mais elaborados, com acompanhamento de piano e mais variações melódicas, rítmicas e de dinâmica (Vilela & Carpinetti, 2014, p. 3). Ainda segundo Chaves (2012), a maior produção de vocalizes de estudo foi feita principalmente para o desenvolvimento do *bel canto*.

Em sua grande maioria, os compositores que se dedicaram a escrever esses vocalises também eram cantores e professores de canto e, por meio das interpretações de suas composições, criavam os seus próprios métodos ou práticas pedagógicas. [...] Costa recomenda a todos os alunos que se iniciarem na prática do canto lírico a execução de vocalises de estudo de compositores que fizeram parte da escola italiana, ligados ao *Bel Canto*, como por exemplo, Guiseppe Concone (1801-1861), Mathilde Marchesi (1821-1913), de forma a auxiliar na preparação para a interpretação das obras musicais [...]. (CHAVES, 2012, p. 13)

Os professores entrevistados, por sua vez, reúnem vocalizes que são executados em aula de maneira gradativa e de acordo com o nível e necessidade da turma ou aluno e estes exercícios podem vir de algum método (erudito ou popular) de canto escolhido pelo professor. A partir dos vocalizes, os professores classificam e direcionam cada aluno de acordo com seu tipo vocal (naípe).

¹⁴⁰ Autores como Franz Abt e Heinrich Panofka publicaram vocalises graduados com acompanhamento pianístico para todas as fases do desenvolvimento vocal em *Practical Singing Tutor for All Voices*, Op. 474 e em *Vocal ABC*. (VILELA & CARPINETTI, 2014P. 3).

¹⁴¹ Ornamento baseado na alternância mais ou menos rápida de uma nota com a nota um tom ou semitom acima dela.

Após o esclarecimento destes quatro processos (alongamento, relaxamento, exercício de aquecimento corporal), do processo de vocalização (vocalizes) e da importância e benefícios de cada um, o foco desta pesquisa volta-se para o processo que aparenta ser um dos mais trabalhosos para alguns alunos (principalmente iniciantes) e professores, a respiração.

5.6 RESPIRAÇÃO

O tipo de respiração é um ponto que apresenta diversidade de opiniões desde as escolas de canto até hoje. Levando em conta que a respiração do dia a dia nem sempre é suficiente para suprir a necessidade para a prática de canto, os professores recebem várias reclamações sobre a dificuldade do controle respiratório do aluno. Como já citado no capítulo “Tratados, escolas de canto e possíveis influências” deste trabalho, o conhecimento sobre a respiração de cada escola de canto pelo docente é necessário para que o aluno seja direcionado para a que melhor se adaptar. Para relembrar o assunto sintetizaremos algumas características de suas respectivas escolas retiradas do artigo de Mello (2008) baseado na obra “*Techniques of Singing*” do professor Richard Miller (1977):

- **Escola Alemã:** Respiração baixa; distensão abdominal; fixação baixa do diafragma; expansão dorsal inferior.
- **Escola Inglesa:** Respiração dorsal superior, fixação costal, respiração diafragmática estável.
- **Escola Francesa:** Respiração natural ou intuitiva, sem sistematização de movimentos musculares padronizados pela escola.
- **Escola Italiana:** Respiração epigástrica diafragmática costo-esternal, com expansão anteroposterior e lateral das costelas, abaixamento do diafragma.

Segundo Doscher, numa abordagem mais moderna “Dos três principais métodos de respirar- peitoral, intercostal e diafragmático- é geralmente aceito que o melhor método para o canto é a combinação dos dois últimos”. (DOSCHER *apud* PACHECO, 2006, p. 92). A partir deste ponto, os professores, atualmente, procuram por meio de fundamentos científicos, metáforas e práticas repetitivas de exercícios,

tornar as concepções do processo respiratório controladamente fluidas para o discente.

Fisiologicamente o aparelho respiratório e suas partes podem ser citados em aula pelos professores para um possível esclarecimento e reconhecimento de uma parte da estrutura vocal (este processo é mais bem abordado, em aulas de fisiologia vocal ou técnica vocal). As partes deste aparelho são: As narinas, fossas nasais, faringe, glote, laringe, traqueia, brônquios, bronquíolos e alvéolos (BAÊ & PACHECO, 2006, p. 17). Conforme Baê & Pacheco (2006, p. 17), define-se a respiração “como o processo de troca gasosa entre um organismo e o meio a que pertence”, onde o pulmão recebe o oxigênio e elimina o gás carbônico. Fernandes (2009) faz uma descrição fisiológica mais aprofundada:

Os seres humanos vivem numa atmosfera pressurizada, e quando a pressão subglótica se torna mais baixa que a atmosférica, reações fisiológicas reflexivas nos levam a inspirar. O diafragma se contrai movendo-se para baixo e empurra o conteúdo abdominal também para baixo, aumentando verticalmente o espaço da caixa torácica. Também na inspiração, a musculatura intercostal externa se contrai, expandindo a caixa torácica. Com isso, na inspiração o volume dos pulmões aumenta. Quando a pressão subglótica está acima do nível da pressão atmosférica, nós conseqüentemente expiramos, também de forma reflexiva. Na expiração o diafragma se move ascendentemente em conseqüência de seu relaxamento, e o nível da pressão pulmonar e subglótica diminui abaixo da pressão atmosférica quando, novamente, inspiramos. (FERNANDES, 2009, p.208).

Outras nomenclaturas dadas aos tipos de respiração também são reconhecidos entre os professores (literatura do ensino de canto brasileiro). Segundo Baê & Pacheco (2006, p. 19), “Existem três padrões de respiração considerados naturais [...]. São eles: Costal superior, Diafragmático abdominal ou inferior e Costodiafragmático abdominal”. Ela também ressalta em seu livro¹⁴² as ocasiões em que utilizamos cada tipo de respiração, por exemplo: o tipo diafragmático abdominal ou inferior é comum durante o sono, já o tipo costodiafragmático abdominal possui o padrão ideal para a fala e o canto além de propiciar melhor controle da expiração.

Felipe (2013) faz um resumo sobre as quatro categorias respiratórias que foram definidas por Behlau (1998):

¹⁴² Canto: equilíbrio entre o corpo e o som: princípios da fisiologia vocal (2006).

1. Respiração clavicular ou superior: o ar é tomado muito rapidamente, atingindo apenas a porção superior dos pulmões e causando tensão pela ausência de controle sobre a emissão do sopro. A maioria dos métodos pedagógicos de canto não encoraja este tipo de respiração.
2. Média, mista ou torácica: comumente observada na população, utilizada em fases de repouso ou em conversas coloquiais, com pouca movimentação superior ou inferior durante a inspiração. É inadequada para o uso profissional da voz, principalmente para o canto.
3. Inferior ou abdominal: Ausente de movimentos na região superior e expansão da inferior.
4. Respiração costo-diafragmática abdominal: respiração completa, com expansão harmônica de toda a caixa torácica, sem excessos em nenhuma das regiões. Não é recomendada para o uso habitual da voz, pois poderia “instalar um regime glótico hipertônico na tentativa de impedir uma grande saída de ar (...)”, resultando numa fonação com ataque brusco e qualidade vocal tensa e comprimida. (FELIPE, 2013, p.60).

Entre os três professores, Aline, Gisane e Roger, observamos uma inclinação ao modelo respiratório mais próximo da escola de canto italiana correspondente à respiração costo-diafragmática abdominal corroborando assim, com os dados já vistos no tópico pedagogia vocal deste trabalho, o qual atesta o predomínio da influência desta linha técnica no país.

Os entrevistados possuem conhecimento sobre os tipos de respiração, contudo, em entrevista sugerem uma maior aceitação para a respiração costo-diafragmática abdominal por demonstrar melhores resultados no gerenciamento respiratório, podendo haver a exceção de alguns alunos que se beneficiem com outro tipo de respiração.

Baê & Pacheco (2006) fazem a sistematização de todo o movimento respiratório costodiafragmático logo abaixo:

O diafragma, conhecido como principal músculo da respiração, tem forma de cúpula e insere-se nas vértebras, costelas e no osso esterno. Sua superfície separa o tórax do abdômen. Possui um centro tendíneo que lhe dá resistência, liberando a parte muscular que está em torno desse centro para a movimentação durante a inspiração e a expiração. O centro tendíneo do diafragma contrai e abaixa a partir de um comando cerebral que ocorre no início da inspiração. Entra em ação a parte muscular do diafragma, que comprime as vísceras e empurra a parede abdominal para frente. Ao mesmo tempo, as bordas das costelas elevam-se e movimentam-se para fora por ação dos músculos intercostais externos, resultando na expansão e no aumento do volume da caixa torácica. O ar é, então, impelido para dentro dos pulmões e ocorre a inspiração.

À medida que os pulmões inflam, os músculos da inspiração diminuem sua atividade de maneira gradativa, colocando em ação as forças passivas da expiração. Como consequência ocorre o ato da expulsão do ar para fora dos pulmões, o que causa diminuição do espaço interno do tórax. A ação dos músculos intercostais internos resulta no fechamento das costelas e

consequentemente elevação do diafragma, que retorna à posição inicial. Assim finaliza a fase da expiração. (BAË & PACHECO, 2006, p. 18-19)

Após o respaldo teórico de estudo fisiológico sobre o mecanismo respiratório, no qual são esclarecidos os tipos de respiração e qual o direcionado ao canto é propício ao aluno, como prática, há a realização de exercícios de maneira repetitiva e gradual. Isso é feito para que a respiração escolhida se torne o mais natural e administrável possível, evitando a perda de qualidade vocal, quebras de frases e demais problemas causados pela falta de controle respiratório transtornos esses observados já na época dos tratados de canto.

Os exercícios para a respiração podem ser combinados ou não com vocalizes, ou com exercícios voltados para a dicção, para a ressonância ou o apoio, dentre outros. De maneira geral este primeiro (a respiração) combinado com outros exercícios é o que mais acontece durante o ensino, dependendo do tempo estimado para a aula, pois a combinação de exercícios otimiza o processo de ensino, de aquecimento e o aproveitamento do tempo em sala.

Alguns exercícios para a respiração são utilizados pelos professores em aula também são comentados por Vidal (2000, p. 76):

O trabalho com respiração se torna mais claro associado aos sons. Por isso em nossa prática temos usado *staccatos* em “s” ou “si, fu, xi, pa” (com vogais mudas). Usamos “*lip trill*” [vibração de lábios] e vibração da língua “r” vibrante variando da forma da vogal [u] para [i]. [...] Estes são exercícios intensos para tornar as sensações corporais mais evidenciadas. Neles podemos perceber como se estabelecem os espaços corporais internos, realizados pelos músculos de todo o tronco, podemos sentir que a expansão respiratória é tóraco-abdominal e que se manifesta como uma sensação de “inflar por dentro”. (VIDAL, 2000, p. 76)

Segundo Vidal (2000) assim como a boa postura favorece a respiração, esta última é a base para a execução de uma técnica muito comentada no canto o *Appoggio* ou Apoio. Trata-se de dominar e permanecer na “posição inspiratória o maior tempo possível”, conforme ela palavras de Miller. Esta prática diferencia-se de acordo com a escola de canto escolhida e também pode ser direcionada de acordo com a necessidade do aluno. (VIDAL, 2000, p. 74)

Vidal (2000, p.77) ainda relata a necessidade de haver mais discussão sobre o apoio para tentar eliminar ao máximo as opiniões divergentes:

Não há só uma possibilidade de apoio, ele é dinâmico, Ele está a serviço da frase musical e das frequências emitidas. Não é possível definir se ele é pra dentro, para fora, para cima ou para baixo, pois ele ocorre em todas as direções dependendo do efeito que se queira. [...] Toda a cintura trabalha dispondo a coluna de ar a serviço do cantor e o excesso de pressão é mais nocivo do que a falta dela. Também não é a quantidade de ar que se inspira que vai determinar a capacidade do cantor em utilizá-lo bem, mas sim sua habilidade de reter este ar que, como uma coluna vibrante serve de combustível para a produção vocal. (VIDAL, 2000, p. 77).

Como uma das definições sobre o apoio, encontramos também no capítulo quatro intitulado *Appoggio: The Breath Be Dammed*, de Stark (1999, p. 92 e 93).

A palavra italiana *appoggiare* significa suportar. Eu acredito que no cantor, este termo tenha duas aplicações específicas. A primeira se refere ao antagonismo muscular entre os músculos da inspiração e da expiração durante o canto. Isto é frequentemente descrito por cantores como uma sensação de abaixamento do diafragma. O segundo se refere ao papel da laringe segurando ou retendo a saída do ar por meio da resistência glótica e por abaixamento intencional da laringe contra o aumento da pressão do ar. Consequentemente o *appoggio* no sentido amplo, se refere a um equilíbrio complexo entre vários conjuntos de músculos tanto respiratórios quanto laríngeos, no qual uma imagem de sustentar a voz é um efeito metafórico no controle da respiração¹⁴³. (STARK, 1999, p. 92 – 93, tradução nossa)

5.7 RESSONÂNCIA E PROJEÇÃO VOCAL

A ressonância e a projeção vocal também constituem partes importantes para as quais há vocalizes destinados. Um dos conceitos sobre ressonância segundo Behlau & Redher (2008, p. 41), a define como um “processo de amplificação de determinados grupos de som e de amortecimento de outros”. E ainda acerca do sistema de ressonância elas descrevem: “Nome dado a todas as cavidades do aparelho fonador que, sendo preenchidas de ar, são utilizadas na

¹⁴³ “The Italian word *appoggiare* means ‘to lean’. I believe that in singing, this term has two specific applications. The first refers to the muscular antagonism between the inspiratory and expiratory breathing muscles during singing. This is often described by singers as a feeling of ‘bearing down’ with the diaphragm. The second refers to the role of the larynx in ‘holding back’, or ‘damming’ the breath by means of glottal resistance, and by the intentional lowering of the larynx against the upward-bearing pressure of the breath. Hence *appoggio*, in its fullest sense, refers to a complex equilibrium between several sets of muscles a both the respiratory and the laryngeal level, in which an image of leaning on the voice is an effective metaphor in breath control”. Trecho retirado de: STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999. (STARK, 1999, p. 92 – 93, tradução nossa)

amplificação e no amortecimento de certas frequências da voz; são elas: os pulmões, a laringe, a faringe, a boca, o nariz e os seios paranasais”.

Ao falar sobre a voz cantada, as autoras citadas comentam que “A ressonância é geralmente alta, dita na “máscara” ou de cabeça, o que indica que o foco da ressonância se concentra na parte superior do trato vocal.” (BEHLAU & REDHER, 2008, p. 8). Ao citar uma entrevista de Mirna Rubim, Fernandes (2009) reforça:

(...) a professora Mirna Rubim explica que no canto erudito há uma predominância da ressonância “acima da arcada dentária superior” (...), da sensação da máscara e do registro de cabeça, enquanto que no canto popular há “uma maior ressonância de boca e peito”, as pregas sofrem uma “sobrecarga de peso maior, a pressão aérea é maior e a laringe não é tão baixa”. Ela continua, dizendo que é fundamental que se desenvolva “o controle da respiração, a estabilização do sopro e a tonificação do aparelho fonador” (...). Tais habilidades são fundamentais porque, dependendo do estilo, o cantor vai utilizar muito “peso na voz”. (FERNANDES, 2009, p.192)

Segundo Felipe (2013, p. 68), “Doscher (1994) considera que a faringe ou garganta e a boca são as duas principais cavidades de ressonância, sendo a faringe subdividida em três partes: a nasofaringe, a orofaringe e a laringo-faringe”. A partir desta citação relataremos algumas características dos modelos de ressonância aderidos pelas escolas de canto utilizando as informações de Felipe (2013, p. 68-72):

- **Escola Alemã:** Direcionamento do som para a parte posterior da parede da garganta, ressonância de testa, colocação vocal, garganta aberta, posição baixa da laringe.
- **Escola Inglesa:** equilíbrio favorável das ressonâncias buco-nasofaríngeas, alternando entre os traços da ressonância Italiana e Alemã (som mais puro).
- **Escola Francesa:** Colocação vocal para frente, na porção mais baixa da face ou meio da frente.
- **Escola Italiana:** Colocação vocal para frente sobre o palato, garganta aberta com ressonância apropriada para sons *chiaros*, *scuros* e *chiusos* e preferência por utilizar a cavidade nasofaríngea.

5.8 ARTICULAÇÃO E DICÇÃO

Ao falarmos acerca de articulação e dicção consultaremos alguns significados e teóricos da área. Perelló (1975) que relata que “a articulação pode ser definida como a produção de distintos fonemas que constituem a letra e o texto de uma linha melódica”. Já Sanches a conceitua como “uma posição bem determinada que todos os órgãos (articuladores) tomam em conjunto.” (SANTOS & FERREIRA, 2001, p.54- 55).

A dicção segundo Perelló (1975) “é a maneira estética de articular as palavras uma vez que dá inteligência e sensibilidade ao canto”. E conforme Pollito (1998), “a dicção foi definida como a pronúncia dos sons das palavras”. O dois (articulação e dicção) associados são alguns dos responsáveis diretos pela pronúncia. Para esclarecer o termo pronúncia, Sanches (1973), o descreve como uma “emissão de uma voz normal, com límpida articulação de todos os fonemas com entoação apropriada”. (SANTOS & FERREIRA, 2001, p. 54 e 61).

Enquanto a articulação na fala deve ser mais precisa ao manter a identidade dos sons para garantir a transmissão da mensagem, o comportamento da articulação no canto se difere, conforme apontam Santos e Assencio-Ferreira (2001) ao se referir à Behlau & Rehder (1997):

No canto os aspectos musicais são privilegiados, o que pode significar o sacrifício da articulação de certos sons que podem ser subarticulados ou distorcidos [...] na frase musical, as vogais são geralmente mais longas que as consoantes e servem de apoio à qualidade vocal [...] No canto os movimentos articulatórios básicos sofrem influência dos aspectos tonais da música e da frase musical em si; assim as constrictões que produzem os sons e são realizadas ao longo do trato vocal tendem a ser reduzidas. (SANTOS & FERREIRA, 2001, p. 61).

As técnicas de fono-articulação têm funções muito abrangentes como: dar inteligibilidade ao texto (STANISLAVISKI), combater a imobilidade e a debilidade labial (SANCHES), acreditar que a tensão e abertura de boca incorreta alteram na fala (BLOCH), identificar dislalias¹⁴⁴ (NUNES), exercitação e posicionamento de vogais e consoantes (SEGRE), dentre outras técnicas e teóricos (SANTOS & FERREIRA, 2001, p. 53 – 63)

¹⁴⁴ Dislalias são alterações das palavras, são defeitos de articulação na emissão das consoantes. (SANTOS & FERREIRA, 2001, p. 56).

6 OPINIÕES DOS PROFISSIONAIS SOBRE O ENSINO DE CANTO EM ARACAJU: PONTOS POSITIVOS E PONTOS EM DESENVOLVIMENTO

Na entrevista, os professores foram questionados acerca de como eles, particularmente, descreveriam o cenário do ensino de canto em Aracaju. Como pontos em comum entre os professores Roger, Gisane e Aline, são citados o fato de existirem bons materiais vocais, ou seja, a presença de pessoas com belas vozes e talentosas voltadas ao canto. Além disso, há também um grande número de interessados em aprender a cantar quer seja em aulas individuais ou em grupos onde também se pode incluir a prática coral.

Segundo o professor Roger, o fato de estar recebendo um respaldo educacional considerável na Universidade Federal de Sergipe (pois ainda é graduando em música), com relação tanto ao ensino de canto quanto de música, é um grande ponto positivo. Segundo ele, o fato de estudar e ou de ter um diploma, aumentou a perspectiva do mercado de trabalho (tanto para ele quanto para os demais colegas), ocasionando a possibilidade do ensino de canto nas escolas, em projetos e instituições.

Os estudantes de música vão ter uma perspectiva de trabalho né? Porque a gente sai da universidade, alguns como eu [...] voltados para esse trabalho de canto, lá na universidade a gente tem alguns alunos que já são professores de canto. E o ponto positivo é esse, não só da escola de música do estado, mas da universidade ter aberto um curso [...] de licenciatura em música, mas nos deu maior respaldo [teórico e prático] para que hoje a gente pudesse encarar uma escola particular [...], por exemplo (Informação verbal¹⁴⁵).

Além disso, Roger diz já perceber o reconhecimento da profissão em progressão, já que antes quem não possuísse tal graduação era considerado oficineiro¹⁴⁶.

Uma exigência muito grande nesse sentido (...) os outros professores eram formados em alguma área de atuação e a gente nunca tinha, nós éramos tidos oficineiros mesmo [...] e hoje nós já temos um respaldo maior, quando a gente fala que somos [sic] estudantes ainda ou alguns que já se formaram

¹⁴⁵ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

¹⁴⁶ Como se fosse um instrutor de música, ou não graduado na área.

na universidade, então a gente tem uma força maior principalmente no que se refere a salário. [...] Até nos orgulha muito quando a gente leva um currículo [em alguma escola ou instituição] e lá [no currículo] tem estudante de música [da UFS], licenciado em música, pra gente é importante [para lutar por melhores empregos e ter qualificação profissional] (Informação verbal¹⁴⁷).

A professora Gisane ressalta a presença de ótimas vozes e de pessoas ávidas pelo conhecimento sobre o canto, porém um dos pontos em desenvolvimento que ela destaca é a falta de professores formados na área do ensino de canto e de trabalhos (voltados ao canto) estruturados com mais seriedade. Em entrevista ela relata:

Normalmente, a gente tem em Aracaju alguns professores que são bem poucos. [...] A gente tem visto muito talento, muita gente que quer aprender, que quer desenvolver. Isso aí é muito bom. O que pode ser melhorado é as pessoas buscarem realmente fazer um trabalho sério, [...] acho que poderia se estruturar mais (Informação verbal¹⁴⁸).

Outros pontos abordados pela professora Gisane dizem respeito ao crescimento do mercado no ensino de canto, o qual possui um número considerável de alunos interessados, porém, a falta de professores com formação real na área de canto abre precedentes para um ensino que pode ter sua qualidade comprometida.

Hoje tem crescido bastante, têm bastantes profissionais no mercado de canto em Sergipe [Aracaju], agora, assim, a maioria desses locais que tem canto, ensino de canto são públicos. Eu acho que tem [...] um mercado muito abrangente até porque as pessoas gostam de canto aqui, gostam do canto coral, gostam de cantar na igreja, então, acho que faltam escolas de música mesmo, tem poucas escolas de música. As [escolas] que tem, normalmente, não tem um professor de canto [que] é formado mesmo na área. (Informação verbal¹⁴⁹)

[...] acho que aqui em Sergipe tem muita gente porque aqui foi cultivado bastante o canto coral, então acho que tem bastante [...] diversidade de idade dos alunos. O que a gente não vê muito em Sergipe [Aracaju] são corais de crianças. A gente não vê se apresentando esses corais. Encontro de corais você vê somente corais de adulto de meia idade [...] é muito difícil você encontrar corais mais jovens (Informação verbal¹⁵⁰)

Além das bonitas vozes, a professora Aline comenta que há também uma valorização maior acerca das informações sobre o ensino de canto pelos alunos que querem aprender com seriedade.

¹⁴⁷ Depoimento de Roger Madureira dado em entrevista concedida em 12/01/2015.

¹⁴⁸ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

¹⁴⁹ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

¹⁵⁰ Depoimento de Gisane Monteiro dado em entrevista concedida em 03/03/2015.

O ponto positivo é que nós temos vozes muito bonitas aqui em Sergipe. [...] As pessoas que querem cantar, elas se interessam muito, elas buscam mesmo, porque não tem muita informação sobre isso, então, [à] toda informação as pessoas dão valor (Informação verbal¹⁵¹).

A professora Aline também ressalta que mesmo a voz sendo um recurso viável para o ensino musical (por não necessitar de altos gastos e manutenção) e mesmo os professores tendo habilidade para trabalhar dentro da realidade apresentada, há a necessidade de um melhoramento da infraestrutura das instituições e de incentivo financeiro mais presentes, em virtude de um crescimento mais rápido na área:

O que eu acho que pode melhorar é a questão da infraestrutura [...] Eu acho que é em quase todas as instituições [...], mas isso não só em Sergipe (Aracaju) em outros estados também. Se você compara com outras escolas de canto fora do país nós vemos que [...] ainda temos poucos recursos aqui, por um lado, [para] cantar você pode aprender tendo [um] recurso mínimo, só sua voz [...], basicamente, mas se você tem outros recursos isso te ajuda a crescer mais rápido.

Outro ponto é o investimento financeiro mesmo, por parte de patrocinadores ou do governo, porque é difícil [...], por exemplo, você quer trazer alguém pra fazer uma *master class*. Como você vai bancar para essa pessoa, hospedagem, passagem? É bem complicado isso. [...] Você quer fazer um recital e não são todos os teatros que têm um piano afinado disponível, é difícil aqui [...], é preciso que essas coisas cresçam em Sergipe, mas [...] a nossa postura é contribuir para o crescimento, fazer projetos para tentar conseguir as coisas, porque ficar só parado pensando no que poderia ser não adianta, então, eu trabalho dentro da minha realidade [...] (Informação verbal¹⁵²).

Outro ponto importante que está ligado à interdisciplinaridade é a comunicação e combinação entre colegas (de trabalho, de estudo), no sentido de apoiar um ao outro em busca do fazer musical, a partir disso ela relata a necessidade de integração:

Nós cantores precisamos nos integrar mais com os instrumentistas com o pessoal de violão, com o pessoal de teclado, com o pessoal de piano, [...] quarteto de cordas, pra gente conseguir desenvolver, de maneira mais inteira, aquilo que a gente está fazendo [...] pro ensino do canto nós precisaríamos talvez de pianistas ou violonistas que fossem correpetidores, [...] mas isso é uma questão que pode ser desenvolvida também, [...] uma questão de integração dos próprios colegas (Informação verbal¹⁵³).

¹⁵¹ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

¹⁵² Depoimento de Aline Soares dado Araújo em entrevista concedida em 13/01/2015.

¹⁵³ Depoimento de Aline Soares dado Araújo em entrevista concedida em 13/01/2015.

Continuando a citação de pontos em desenvolvimento, a professora Aline comenta sobre a necessidade de compreensão dos alunos de outros instrumentos sobre a importância do canto:

Outro ponto é o desenvolvimento da questão da mentalidade dos alunos. [...] [Compreender] que o canto é importante para qualquer instrumento que você for tocar. Se você vai ser compositor, é importante. Se você vai ser arranjador, é importante. [Com o canto] você tem noção de fraseado, noção de respiração, timbres, tudo isso. É importante se você vai ser um regente. Por que às vezes as pessoas dizem: “Ah, eu toco instrumento de sopro eu não preciso aprender a cantar”. Não, o canto é importante não só pra quem quer ser um cantor, ele é importante pra todo mundo, inclusive, os instrumentistas de sopro são considerados profissionais da voz também (Informação verbal¹⁵⁴).

Com relação aos alunos de canto e cantores, Aline faz observações sobre o poder da mídia sobre os mesmos, os danos que ela pode trazer devido à influência e a possível perda de identidade:

Nós sofremos muita influência da mídia, então, a voz bonita é a voz da Ivete Sangalo, o jeito de cantar certo é o jeito da Cláudia Leite ou da Whitney Houston.. Hoje não, você vai descobrir a sua voz. A voz bonita é a sua, entendeu? [Sobre] o jeito de cantar, não é por que a pessoa canta daquele jeito que eu tenho que imitar a voz da pessoa. Porque acontece muito das pessoas chegarem com problemas vocais por conta dessa influência da mídia, por achar que tem que cantar daquele jeito e que aquele jeito é o bonito. Então, [pensa-se que] o importante é mostrar alguma coisa que seja espetacular. Não é não, gente. Música é fazer um bom trabalho, acho que nós precisamos pensar nisto, não é? (Informação verbal¹⁵⁵).

A cultura do canto coral é, não só em Aracaju como em Sergipe, muito bem cultivada, pois a presença de corais em instituições religiosas, públicas e particulares é comum e, geralmente, tem a participação de um bom número de pessoas. Participam desses corais tanto fiéis quanto estudantes e trabalhadores desses locais. Estes se apresentam tanto em festas do próprio estabelecimento, a convite de alguma instituição, sem esquecer os eventos estaduais e interestaduais¹⁵⁶, que são abertos a cantar por meio de convites ou de inscrições.

¹⁵⁴ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

¹⁵⁵ Depoimento de Aline Soares Araújo dado em entrevista concedida em 13/01/2015.

¹⁵⁶ ENACOSE- Encontro Nacional de Coros do Estado de Sergipe, dentre outros.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi realizada com o propósito de descrever o cenário do ensino e da prática do canto em três instituições públicas da grande Aracaju sendo elas: a Escola de Artes Valdice Teles, o Conservatório de Música de Sergipe e a Universidade Federal de Sergipe. As instituições abordadas mostraram referências educacionais no ensino da arte na região. Elas atendem à população proporcionando a possibilidade de um ensino musical de qualidade, estruturado e acessível, ainda que de maneira limitada (devido a quantidade de vagas), desempenhando assim seu papel sócio-educacional na comunidade.

Fizemos então, uma breve descrição da evolução desta arte-técnica, em alguns períodos da história da música ocidental e especificamente, no Brasil. Citamos algumas fundamentações teóricas que foram concebidas pré e pós pesquisas cientificamente comprovadas na área da anatomia, física, fonoaudiologia, fisiologia, técnica vocal dentre outros.

No trabalho há uma breve descrição dos procedimentos realizados pelos professores entrevistados (especialmente os procedimentos que são comuns entre eles), presentes na sistematização da aula como: acolhimento, perfil do aluno, formato da aula, higiene vocal, postura, aquecimento físico e vocal, respiração, apoio, ressonância e projeção vocal, articulação e dicção. Este assuntos foram abordados levando-se em conta as já citadas pesquisas científicas, os tratados de canto, a pedagogia vocal, as escolas nacionais de canto (Inglesa, Francesa, Alemã, Italiana, etc.).

Diante do contexto apresentado fizemos uma ponte com as experiências e vivências dos professores: Roger Madureira de Souza, Gisane Campos Monteiro e Aline Araújo Soares, no intuito de conhecer os modelos de ensino-aprendizagem, pedagogias e técnicas utilizadas por eles em sala de aula sendo feito assim, uma breve comparação com práticas e pedagogias estrangeiras.

Ficou percebido entre os professores de Aracaju a prática de tendências pedagógicas vocais diversas inseridas dentro dos moldes tecnicista/mecanicista e humanista/holística vislumbrada em Vidal(2000), as quais se completam entre si harmoniosamente durante a aula.

Em aula, foram observadas as práticas mecanicistas aplicadas mediante exercícios que envolvem todo o processo de preparação corporal do aluno para o desenvolvimento da prática do canto. Porém independente da atividade mecanizada, ficou bem evidente a apreensão por parte dos professores em adequar estrategicamente as técnicas às dificuldades e necessidades dos alunos, obtendo assim, melhores resultados e contemplando uma visão holística da pedagogia vocal.

Notou-se o interesse no desenvolvimento estrutural do ensino do canto por parte dos professores e coordenadores que em meio a licitações promovem compras de materiais bibliográficos, instrumentos musicais e recursos materiais, além de solicitar a estruturação de espaços físicos para melhor acomodação dos estudantes e profissionais. Também foi esclarecida a necessidade de planejamento organizado acerca de projetos voltados para área do canto, os quais requerem investimento financeiro para a estruturação de eventos.

A escassez de referências bibliográficas pedagógica-vocal foi um fator comum aos professores. Além disso, se faz importante relatar a falta de profissionais capacitados nesta área e a crescente preocupação dos entrevistados com a carência de docentes capacitados e habilitados para o ensino de canto.

Diante de tudo que foi mencionado neste trabalho, foi possível verificar a evolução gradual estrutural, pedagógica, metodológica tanto das instituições, quanto da preparação técnica dos professores diante do processo educacional no ensino-aprendizagem do canto das três instituições propostas. O Processo educacional acerca do canto é bem mais abrangente levando em conta que há outros aspectos (pesquisas e estudos acerca de registros, formantes do cantor, técnicas, dentre outros) que não foram desenvolvidos nesta pesquisa, mas que podem ser estudados e descritos sobre o assunto. Além disso, a contínua produção de novas teorias, experimentos, pesquisas, aspectos neuropsicológicos dos alunos e materiais (pedagógicos, literários, metodológicos...) com fundamentos científicos, torna esta arte mais extensa e complexa no que se diz respeito ao estudo da mesma.

Esperamos que esta pesquisa científica possa contribuir como referência e material de apoio para estudo e ensino do canto, não somente em escolas de música, mas também de ensino regular, permitindo assim, o acesso a uma parte do cenário pedagógico-vocal e suscitando o desenvolvimento de novas ideias e pesquisas para uma maior divulgação sobre o tema abordado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira"**, uma análise da produção sobre o período colonial. Universidade Federal Fluminense. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em abr. de 2016.

AMATO, Rita. D. **Movimento Brasileiro: Reflexões Sobre o Nacionalismo**, a Educação Musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos. Revista Eletrônica Complutense de Investigación, en Educación Musical, 1-18, 2008.

ASSIS, Daisy. L. M. e ASSIS, Harmensz. V. M. **Considerações sobre Estudos Biográficos de Intelectuais da Educação Brasileira**. UNICAMP. Disponível em http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/jornada/jornada10/files/2YN1tJw4.pdf. Acesso em abr. de 2016.

BAÊ, Tutti, PACHECO, Claudia. P. **Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

BARBOSA, Suzel. R. **Orientações de higiene vocal para profissionais da voz**. Monografia de Conclusão de Curso de Especialização em Voz. Cefac centro de especialização em fonoaudiologia clínica voz, São Paulo, 1997. Disponível em <<http://www.cefac.br/library/teses/6a2f03bcb21b762d7fcc54cffaf63b2e.pdf>>. Acesso em 29 de abr. de 2013.

BEHLA, Mara., & REDHER, M. I. **Higiene vocal para o canto coral**. Revinter (2008).

BIANCOLINO, Ticiano & NOGUEIRA, Marcos. P. (s.d.). **As possibilidades descritivas e a inspiração instrumental na escrita para piano no leid romântico alemão**.

CHAVES, Patrícia. C. **O vocalise no repertório artístico brasileiro: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone**. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, (27 de agosto de 2012).

DINVILLE, Claire. **A Técnica da Voz Cantada**. Enelivros. Rio de Janeiro, 1993.

DONALD J. Grout e PALISCA, Claude. V. **História da Música Ocidental**. Editora: Gradiva, Lisboa, 1994.

DOURADO, Henrique. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34. São Paulo, 2004.

DUNTON-DOWNER, Alan. R. **Guia ilustrado zahar: ópera**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, (2010).

FELIPE, Mábila. R. A. M. **A escola de canto lírico em Goiânia: fundamentos e práticas pedagógicas.** Musical escola de música e artes cênicas. Mestrado, 2013.

FERNANDES, Angelo. J. **O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros.** Campinas, (2009).

----- **A sonoridade vocal e a prática coral na Renascença:** subsídios para a performance da música renascentista. Claves nº 5 , 35-51, (2008).

----- **A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco:** subsídios para a performance barroca nos dias atuais. PER MUSI - Revista Acadêmica de Música , 59-68, (2008).

GODOY, Arilda. S. **Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais.** Revista de Administração de Empresas , 20-29, (1995).

GONÇALVES, Hortência. A. **Manual de metodologia da pesquisa científica.** São Paulo: Avercamp, (2005).

GONÇALVES, Maria. A. S. **Método expositivo.** Disponível em <file:///C:/Users/Dan%20Teles/Downloads/10352-45028-1-SM.pdf>. Acesso em 03 de jul. 2015.

HERR, Martha. **Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza.** Música hodie , 27-37, vol. 4 Nº 02,(2004). Disponível em <http://www.revista.ufg.emnuvens.com.br/musica/article/view/3933>. Acesso em 28 de jul. de 2014.

SOUZA, Joana. M. **O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens.** Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. , 317-328, (2010).

KENNAN, Kent. W. **Contraponto: Baseado na Prática do Século XVIII.** New Jersey: Prentice-Hall, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** Porto Alegre: movimento, (1976).

LUBISCO, Nídia, VIEIRA, Sônia e SANTANA, Isnaia. V. **Manual do Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses.** Editora: EDUFBA, Salvador, 2008.

MARCHESAN, Irene. Q. **Avaliando e Tratando do Sistema Estomatognático.** Disponível em <http://www.cefac.br/library/artigos/b92233ef3425570e7d8fdce4b52481d9.pdf>. Acesso em 07 de mai. De 2016.

MARIZ, Joana. **Pedagogia Vocal Moderna e ciências da voz: Interação e conceitos Comuns.** São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.ia.unesp.br/Home/Pesquisa/GruposdePesquisa/voxia_2011_atas_final.pdf>. Acesso em 22 de ago. de 2014.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto-um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo rio.** Tese para doutorado. São Paulo, 2013. Disponível em <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/110657/000718354.pdf?sequenc e=1>> Acesso em 22 de abril de 2014.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, (1994).

MELLO, Enio. L. e SILVA, Marta. A. A. **O corpo do cantor: alongar, relaxar ou aquecer?** Revista, Cefac, São Paulo, v.10, n.4, 548-556, out-dez, 2008.

MELLO, Vera. D. **Notas sobre técnicas de respiração e apoio nas principais escolas de canto europeias (ALEMÃ, INGLESA, FRANCESA E ITALIANA).**

MONTEIRO, Gisane. C. **Sugestões Didáticas Para o Ensino da Respiração na Técnica Vocal Para Iniciantes.** MUSIFAL , 39-47, (2007). Disponível em <<http://www.revista.ufal.br/musifal/Didatica-programa.pdf>>. Acesso em 25 de jul. de 2014.

NÍDIA M. I., & LUBISCO, S. C. **Manual de estilo acadêmico** Monografias, Dissertções e Teses. Salvador: EDUFBA, (2008).

PACHECO, Alberto., & KAYAMA, Adriana. G. (s.d.). **A regisração vocal no séc. XVIII e XIX e suas consequências na prática interpretativa.** Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Musica , pp. 19-24. Disponível em <<http://www.oriundi.net/files/cantoitaliano.pdf>>. Acesso em 29 de jan. de 2016.

PESSOTTI, Antônio. C. **O estilo na interpretação cantada e falada de uma canção de câmara brasileira:** dados de cinco cantoras líricas brasileiras. Campinas, São Paulo, Brasil, (2007).

PICCOLO, Adriana, N. **O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino.** Anppom – Décimo Quinto Congresso , pp. 408-414, (2005). Disponível em <[http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/adriana _piccolo.pdf](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/adriana_piccolo.pdf)>. Acesso em 27 de jul. 2014,

RAMOS, Bruno. T. **Contratenores:** Uma breve pesquisa acerca dos processos utilizados na calssificação vocal desses cantores. Belo Horizonte, (2009).

RODRIGUES, Gabriela, VIEIRA, Vanessa. P., e BEHLAU, Mara. **Saúde vocal. Profissionais da voz.** Centro de Estudos. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.hcrp.fmrp.usp.br/sitehc/upload/saudevocal.pdf> >. Acesso em 27 de abr. de 2016.

ROVARIS, Nelci. A. Z, & WALKER, Maristela. R. **Formação de professores:** pedagogia como ciência da educação. Ix anped sul Seminário de Pesquisa em Educação da região sul, (pp. 1-13), 2012.

SOUZA, Davson. **Fisiologia da Performance Musical**. Postura e Respiração: Fatores de Interferência na Performance Musical do Flautista. Salvador, Bahia, 2008.

SOUZA, Joana. M., SILVA, Marta. A., & FERREIRA, Lelis. P. **O uso de metáforas como recurso didático no ensino de canto**: diferentes abordagens. Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia , 317-328, 2010.

STARK, James. **Bel Canto**: A History of Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, (1999).

VIDAL, M. R. **Dissertação de mestrado**. Pedagogia vocal no brasil: uma abordagem emancipatório para o ensino-aprendizagem no canto . RIO DE JANEIRO, RJ, BRASIL: UNIRIO/PPGM, (27 de OUTUBRO de 2000).

VIOLA, Jaqueline. B. F. C e CARPINETTI, Mirian. E.S. **Benefícios da inclusão do vocalize artístico no repertório do cantor lírico modalidade: comunicação**. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

ANEXOS

ANEXO A- Modelo de entrevista acerca do ensino de canto feita aos professores Roger Madureira, Gisane Monteiro e Aline Soares.

1. Uma breve descrição da biografia do professor na área de canto.
2. Trabalha fora do ensino de canto?
3. Como aprendeu a ensinar canto?
4. Qual a sua motivação para ensinar canto?
5. Ainda participa de cursos na área de canto nos últimos 5 anos?
6. O que você acha do mercado de canto em Sergipe mais precisamente Aracaju?
7. Há diversidade de idade dos alunos?
8. Quais os níveis de alunos com quem trabalha?
9. Relatar a sistematização da aula de canto e qual a particularidade adequada à instituição alvo.
10. Existe planejamento? Ele é seguido fielmente ou adaptado de acordo com a necessidade do aluno?
11. Há uma grade curricular a ser seguida?
12. Quais os recursos materiais utilizados em sala?
13. Qual a sua metodologia e pedagogia seguida em sala?
14. Qual a importância dos métodos de canto em sala de aula?
15. Dentre os métodos escolhidos existe algum em português?
16. A maioria dos métodos é de língua estrangeira, isso atrapalha na absorção de informações científicas dos alunos?
17. Quais os pontos positivos e em desenvolvimento sobre o ensino de canto no estado de Sergipe, mais precisamente em Aracaju.
18. Prioriza qual escola de canto e métodos?
19. Quais as literaturas do ensino de canto mais indicadas aos alunos?
20. Como acontece a escolha de repertório? Prevalece o já estabelecido por você ou pela escola, ou os alunos podem optar?
21. Trabalha com quais tipos de canto: lírico ou popular?
22. Quais as diferenças e similitudes entre o ensino do canto lírico e popular em aula?

23. Qual a tipo de respiração é priorizada pra homens? Mulheres?
24. Qual o tipo de apoio é priorizado para homens? Mulheres?
25. Professor como facilitador: quais são as adaptações ou readequações feitas para facilitar o acesso dos alunos às informações sobre o ensino de canto?
26. Você já teve que criar algum método próprio ou readaptar outros métodos?

ANEXO B- Entrevistas

A. Entrevista cedida pelo coordenador do Conservatório de Música de Sergipe, Joel Magalhães.

1. Nome, cargo, função e tempo na instituição?

R- Joel Magalhães do Nascimento, [...] sou professor e agora estou como coordenador do Conservatório de Música, trinta e um anos (tempo de carreira).

2. Formação profissional (dentro e/ou fora da área de música)?

R- Eu sou formado em história [...] e tenho curso técnico em música além de vários cursos na área de música, cursos de curta duração.

3. Uma breve apresentação sobre o conservatório (função, objetivo, contribuição para sociedade/ educação).

R- O conservatório de música é uma escola de ensino profissionalizante, ou seja, a única da área de música que trabalha com ensino profissionalizante. Tem muitas escolas de música, mas a única que é habilitada, reconhecida pelo MEC pelo ensino profissionalizante é o Conservatório [...] é a única que pode expedir certificados e diplomas. Então por ela ser esta única [...] ela tem uma função importante na sociedade de capacitar e preparar os alunos no curso técnico de canto ou instrumento.

4. Que critérios (faixa etária, grau de ensino, nível técnico...) são estabelecidos pela instituição para uma possível matrícula?

R- Existem dois tipos de curso [...], aliás, três tipos, o curso Técnico-profissionalizante em que um dos critérios para cursar você (o aluno) estar cursando ou ter cursado o ensino médio, se não tiver cursando não pode entrar [...]. Formação Inicial ou Formação Continuada, formação inicial é para aqueles alunos zerados (sem conhecimento musical) não exige escolaridade mínima no caso se for a partir de 12 anos.

Para as crianças que estão incluídas na musicalização do curso de Formação inicial [...], elas devem ter no mínimo 7 anos, ou seja, de 7 a 11 anos todos alunos que entram aqui vão ter que entrar no curso de musicalização [...]. A partir de 12 anos ele (o aluno) entra no curso de Formação Inicial ou Formação Continuada que é para os alunos que já tem noção de música. E quando entra no ensino médio vai para o Técnico.

5. Como está estruturada a grade curricular e opção de cursos?

R- A grade curricular do Conservatório está estruturada [...] entre disciplinas teóricas e disciplinas práticas, existe um percentual maior, nesta última reforma que veio em 2012, nós aumentamos o percentual de disciplinas práticas e diminuimos a quantidade de disciplinas teóricas. Com isso a carga horária do curso reduziu um pouco, nós estamos querendo focar somente e necessariamente nos cursos na parte prática.

Então, todos os componentes curriculares, todas as grades, até na musicalização tem aulas práticas também [...], nós sempre trabalhamos com atividades práticas e teóricas.

6. Como ocorre o processo de seleção para os cursos (provas para a musicalização, preparatório, básico, técnico)?

R- No Curso de formação Inicial (musicalização) para os alunos de 9, 10 e 11 anos, existe uma prova de aptidão, para os alunos de 7 e 8 anos apenas uma entrevista, pode ser que mude isso fica a critério dos professores. Eles estão procurando formas mais práticas e mais objetivas pra conseguir a melhoria da qualidade dos nossos alunos, os demais cursos como de Formação Continuada, que nós chamamos de básico, e o técnico tem que prestar uma prova, exame de seleção.

7. Como é o exame de seleção e quais são os critérios?

R- Para os alunos do ensino técnico existe uma seleção de provas práticas de instrumento e provas teóricas. Eles (os alunos) passam primeiro na prova prática se tiverem aptos vão fazer depois a prova teórica, se não tiver formação o suficiente ou conhecimento do instrumento na parte prática para adentrar o técnico ele será

automaticamente direcionado para o curso básico, que é um curso que tem um objetivo diferenciado.

Já para os alunos do curso básico [...] na Formação Inicial, ou seja, que não tem conhecimento existe a prova de aptidão musical que não envolve música mas envolve, pra saber se ele [...] consegue perceber a intensidade, a altura, só a questão de audição e parte de coordenação motora.

Já pra os alunos de Formação Continuada, que já tem conhecimento, eles passam por uma prova de instrumento bem básica, elementar pra poder avaliar e saber em que nível está e saber [...] em qual módulo ele poderá entrar.

8. Qual a diferença da musicalização para o preparatório?

R- O curso preparatório não existe (acabou), todo o preparatório nós chamamos de curso básico que é a Formação Inicial. [...] Existe Formação Inicial para crianças e para adultos também, porque tem adultos que não sabem de nada de música [...] só que há uma formação diferenciada devido ao desenvolvimento cognitivo do adulto.

9. Qual a duração dos cursos?

R- Bem o curso técnico, ele tem duração de 3 anos a 5 anos, ou seja, o normal que lhe foi concebido foram 3 módulos cada um módulo de um ano. Já o curso de musicalização, para as crianças de 7 a 11 anos, o curso tem duração de 4 anos, são 4 módulos. E o curso de Formação Inicial que chamamos de básico ele tem a duração de 3 módulos, 3 anos.

10. Existe alguma particularidade sobre o curso de canto?(é muito ou pouco procurado, tem mais turmas ou não...).

Com relação ao curso de canto nós tivemos uma grande procura, parece que as pessoas despertaram para o canto, hoje em dia temos o segundo curso mais procurado na escola é canto porque o primeiro [...] é o violão [...] daí nós temos uma ideia que realmente hoje em dia as pessoas ainda querem cantar [...], mas lembrando que por ser uma escola nós temos que direcionar nosso curso aqui para formação clássica (canto erudito) não temos a intenção de canto popular ainda.

11. Existe algum projeto específico para o curso ou área de canto no CMS? Se sim, como ele ocorre? (Tempo de existência, líderes, objetivos, sistematização).

R- Projetos existem, [...] hoje nós já estamos com 2 professores e iremos contratar mais um agora. Nós queremos criar digamos assim, trabalhos na área de musicais, na área de ópera de operetas, formar novos objetivos no futuro e ter um grupo de canto onde se possa desenvolver vários aspectos da música cantada [...] não só apenas o canto solo, mas no canto coletivo em trabalhos que requeiram não só a parte cantada mas a parte de encenação, a parte de expressão corporal.

12. Estruturalmente, quais os benefícios que os alunos já têm acesso e quais precisam ser criados ou melhorados pela instituição? (salas, materiais didáticos, aparelhagem para eventos, auditório para apresentações)

R- Estruturalmente nós precisamos melhorar, precisamos do auditório, isso é fundamental que prepare esse processo licitatório de reforma, precisamos melhorar as salas de aula [...] porque hoje em dia quando o professor trabalha com determinada parte de percepção incomoda o outro porque as portas estão abertas esse é um ponto fundamental. Nós precisamos fazer a reforma de alguns instrumentos, temos uma grande quantidade de instrumentos novos, mas ainda não temos espaço para guardar e mudar os que estão velhos então Como um curso de música instrumentos sempre têm que ser repostos. Quanto ao material didático nós temos procurado trazer novas literaturas para a biblioteca, reformamos agora ela, a reorganizamos toda, nós colocamos novos livros, [...] e faremos uma seleção melhor (rever as bibliografias mais antigas).

13. Quais as suas considerações sobre o ensino de canto de acordo com a realidade do conservatório?

R- Eu gostaria apenas de deixar claro o seguinte, o ensino de canto melhorou muito certo, porque canto você tem que ter bons profissionais, você tem que ter uma boa quantidade de pessoas que realmente queira, às vezes as pessoas têm curiosidade e aqui por ser uma escola de formação técnica não é ideal que as pessoas venham matar essa curiosidade, tem que querer estudar. Às vezes nós temos essa dificuldade das pessoas entenderem que aqui não é um curso em que elas vão

passar um tempo é um curso em que temos o objetivo de formar pessoas naquela área.

B. Entrevista cedida pela professora e mestre Aline Soares Araújo

1. Uma breve descrição da biografia do professor na área de canto.

R- Então eu comecei a cantar assim, de uma maneira informal bem pequena, a minha avó me ensaiava com 4 anos eu já cantava na igreja. Depois a minha mãe me colocou na aula de piano com 9 anos [...] logo parei.

Com 13 anos eu e meus irmãos entramos no coral da igreja e lá tinha um professor de música, então, eu comecei a fazer aula de canto com ele e também queria fazer aula de teoria aula de violão, e aí depois de mais ou menos uns 2 anos que eu estava fazendo aula de canto popular com ele, dos treze aos quinze, eu comecei a ajudá-lo nas aulas que ele dava em outras comunidades em troca das aulas de teoria e de violão.

Foi assim que eu comecei a dar aula de canto mais ou menos 15 anos, aí nessa época eu fiz a prova pro CEFET, Centro Federal de Educação Tecnológica lá em Minas, e no CEFET eu fiz teste para o coral [...] e passei [...] tínhamos aula de teoria musical também [...] durante um semestre. Aí comecei a participar do coral com o maestro Lucas D'Oro e depois de um ano no coral [...] podia fazer aula individual de canto lírico [...].

Com 15 anos comecei a estudar canto lírico, terminando o CEFET aos 17 anos [...] decidi fazer música [...] o maestro me ajudou na parte do canto e eu fui estudando teoria e passei no vestibular. Na universidade [...] eu fiz minha graduação em canto lírico bacharelado [...], cantei com o coral lírico de Minas Gerais durante muito tempo, decidi depois fazer o mestrado encerrei e já emendei no doutorado e nesse meio tempo fiz vários *máster class* [...].

2. Trabalha fora do ensino de canto?

R- Hoje em dia não, mas já trabalhei fora do ensino de música, às vezes tinha dois empregos [...] já trabalhei no shopping, já trabalhei na feira de artesanato [...]. Sempre que eu tentava sair da música aparecia alguma coisa e eu tinha que voltar.

3. Como aprendeu a ensinar canto?

R- Minha primeira experiência de ensinar foi com 15 anos então tinha esse professor, que era professor da escola do bairro mesmo, e nessa ajuda que eu dava pra ele, de passar vocalize para os grupos que ele trabalhava, a partir daí ele foi me ensinando algumas coisas, então, por exemplo: eu falava: “ah, joga a voz pro palato” [...]. Aí ele me dava um conselho: “diz para projetar melhor a voz” [...] e aprendendo percepção.

Também eu sempre observei muitas aulas do professor Lucas D’oro [...], como meu curso era bacharelado eu não era obrigada a fazer a matéria de técnica vocal [...] mas eu me matriculava nessa matéria [...] pra assistir os professores dando aula e não só na música, assisti os professores dando aula também de estudos de voz no teatro [...] porque eu tinha interesse em trabalhar com isso [...].

Para dar aula eu acho assim o que a gente vai aprendendo com o tempo é você ter a questão técnica e principalmente a questão psicológica do aluno que influencia demais como você vai dizer (passar o conteúdo) pra ele. E tem uma coisa que é a questão das metáforas [...], às vezes uma metáfora pra mim significa uma coisa e para o aluno significa outra.

[...] uma coisa que eu tive que aprender muito é, vamos dizer assim, a decodificar alguma coisa que eu já fazia. Então, por exemplo, [...] determinado tipo de imitação eu já fazia por imitação, eu ouvia o professor e fazia, ou o professor dizia para mim “faz um som mais redondo”, e [...] eu fazia aquele som. [...] [Porém] quando você vai passar isso para o aluno [...] às vezes você nunca pensou como que [você] [...] faz aquilo, aí [...] tem que pensar como que você faz, então? Por exemplo: “ah! eu estou abaixando a laringe e levantando o palato mole”. [...] você se observa para poder passar para o outro. Isso é uma coisa importante também chamada propriocepção, [...] percepção de si mesmo, [...] que [...] para cantar é superimportante, porque você não pode ir pelo que [...] está ouvindo, tem que ir pela sua sensação, principalmente.

4. Qual a sua motivação para ensinar canto?

R- Eu me sinto mais motivada quando eu vejo que o aluno está progredindo, que se esforça, tem alunos que tem o progresso mais lento, outro mais rápido [...] desde os alunos que vão cantar muito bem até os alunos que não têm o objetivo de ser grandes cantores [...]. Muitas vezes a pessoa tem um trauma acha que nunca vai cantar que é só um dom, e aí quando essa pessoa descobre que não que é só uma questão de treino isso motiva.

5. Ainda participa de cursos na área de canto nos últimos 5 anos?

R- Participei de cursos em 2011, 2012, 2013, de cursos fora no México, nos Estados Unidos [...], aqui (Brasil) também teve o Encontro da Canção Brasileira, fiz mestrado e doutorado (finalizando) na área de *performance*.

6. O que você acha do mercado de canto em Sergipe mais precisamente Aracaju?

R- Eu [Aline] estou aqui [Aracaju- Sergipe] há apenas um ano, o que eu tenho visto do canto lírico é que existem poucos eventos [...] eu acho também que existem poucos professores [...] e as pessoas querem conhecer mais [...], então acho que a região precisa de um investimento maior nessa questão principalmente no canto lírico. No canto popular eu vejo que tem uma cultura de canto de barzinho, mas eu também não tenho visto muita coisa na questão do estudo do canto popular, acho que as pessoas fazem mais por intuição ou cursos que fizeram fora, eu ainda não tomei conhecimento porque estou a pouco tempo[...]. Um coro profissional não se tem e o que eu vejo é apenas o único mercado que é o de barzinho, de festa, de casamento [...].

7. Há diversidade de idade dos alunos?

R- Aqui na universidade nós temos alunos desde 18 anos acho que até 60 [número aproximado] é bem misturada a questão da idade, os níveis também são os mais variados. Então você tem desde alunos que tem dificuldade com a afinação, com as alturas até alunos que [...] solam com a orquestra sinfônica [...] tem gente que nunca fez aula de canto, tem gente que fez aula de canto de popular ou de erudito, ou os dois.

Aqui (UFS) nós temos que seguir um programa do curso, [...] o aluno tem que fazer as aulas de canto, técnica vocal e fisiologia da voz, instrumento III [canto], canto I, II, III e IV, inicialmente eu tento nivelar os alunos. Por exemplo, se eu chego em canto III e eu vejo que os alunos precisam revisar alguma coisa de técnica vocal, eu vou revisando.

Para adequar ao propósito da instituição primeiramente no curso de licenciatura eu penso primeiramente eles têm que saber é o principal da técnica vocal para trabalhar depois, dando aula em corais ou nas escolas [...]. Então, [devem] saber a respiração, saber identificar se o aluno está forçando a voz [...]. [Para isso], eles [os alunos] começam a perceber neles mesmos [estas questões], primeiramente, e tem também depois a matéria de pedagogia que é voltada para isso.

8. Quais os níveis de alunos com quem trabalha?

R- Bom pelo que eu fui vendo do nível dos alunos, eu coloquei uma proposta que em técnica vocal eu sempre escuto todos os alunos individualmente, mas em técnica vocal eles cantam primeiro em grupos maiores [...], de quatro, cinco pessoas. Na prova, quem [se] sente à vontade para cantar sozinho, canta. Mas se não [se] sentir, pode fazer a prova em dupla também. Começamos com a música popular. No instrumento III- Canto, que é também matéria obrigatória [...] eu proponho para eles, é claro que se eles trouxerem outra coisa a gente analisa, da gente trabalhar músicas folclóricas ou alguns cânones [de modo] que eles possam ter ferramentas, repertório para eles trabalharem depois com qualquer nível vocal.

Quer dizer você pega uma peça simples, mesmo que seja folclórica (e) dependendo da melodia dela, você consegue trabalhar aspectos da técnica vocal [...] [que] depois você pode trabalhar [...] numa área de Rossini. [...] tento fornecer uma gama de repertórios de músicas mais simples e curtas que eles [os alunos] possam trabalhar depois com vários níveis. [...] Quando o aluno vai para o canto I, eu proponho a eles que cantem de preferência uma música popular, mas vão cantar sozinhos. Em canto II eu proponho que eles uma música popular e uma erudita, ária antiga, uma canção brasileira [...], em canto III, uma peça erudita, uma popular e um musical e em canto IV que chegue a fazer um lied alemão ou uma ária de ópera barroca, isso eu proponho de acordo com o nível dos alunos [...] dentro da realidade nossa aqui.

9. Relatar a sistematização da aula de canto e qual a particularidade adequada à instituição alvo.

R- Nós começamos fazendo geralmente com uma vogal só os vocalizes que é com “O”, aqui que eles têm mais facilidade, depois com “I”, para a gente trabalhar harmônicos agudos. A primeira coisa que eu trabalho nas primeiras aulas é tentar não cantar com ar na voz, vai melhorando projeção, impostação, respiração e por aí vai. Em canto III agora nós começamos a trabalhar alguns exercícios de *coloratura* de Rossini, portamento e um pouco da técnica de laringe alta seria próximo ao *belting* que será para cantar musicais.

10. Existe planejamento? Ele é seguido fielmente ou adaptado de acordo com a necessidade do aluno?

R- Existe um planejamento, para todos esses níveis tem um planejamento das 15 aulas. Em todos os níveis vamos trabalhar respiração, projeção, ressonância, especialmente nos mais avançados nós vamos trabalhar dicção e dependendo outros idiomas. O que acontece nos planejamentos eu coloco um asterisco no nível I, nível II, para mostrar qual vai ser a diferença desse nível, o planejamento é adaptado à realidade da turma e do aluno.

11. Há uma grade curricular a ser seguida?

R- Tem uma grade curricular a ser seguida. O planejamento é feito principalmente com base na grade [...] você vai ter a ementa da e tudo isso vai ter que ser seguido.

12. Quais os recursos materiais utilizados em sala?

R- Os recursos utilizados em aula nós utilizamos: piano ou teclado, violão, data-show, gravações de vídeo e áudio, partituras, quadro. O canto tem possibilidade muito grande, se tiver o professor e as pessoas que querem cantar você faz uma aula de canto [...].

13. Qual a sua metodologia e pedagogia seguida em sala?

R- Existem os métodos Vaccai, Rossini, aí você tem a pedagogia vinda da escola italiana, hoje em dia muito forte a americana, tem a alemã, tem as escolas de canto francesa, inglesa, mas o que eu tenho visto é que aqui nós temos a matéria de

pedagogia vocal, eu busquei algumas coisas nesses livros em inglês porque em português você tem livros que falam sobre o ensino de canto [fisiologia, fonoaudiologia, otorrinolaringologia], anatomia mas que fale sobre a pedagogia vocal tem aquele da Mirna Vidal, então ainda não se tem muita coisa sobre pedagogia vocal no Brasil. Talvez porque [...] às vezes existe um medo de que o que você escreve seja mal interpretado que a pessoa faça de uma maneira que vai prejudicar a voz [...] o que eu tenho visto na minha trajetória é que os professores, leem, pesquisam claro, inclusive artigos, dissertações e tudo mais, eles vão montando sua própria metodologia e a sua própria pedagogia para ensinar.

Bom eu tento primeiro ensinar um pouco da fisiologia, então parto para a respiração, depois quando nós começamos o vocalizes cada vogal tem um espectro acústico que vai facilitar a ressonância [...] então eu vou trabalhando os vocalizes a partir disso[...]. Mas geralmente eu começo a trabalhar com a vogal “O”, “I”, “E”, depois as vogais “E e A”, vogal “Ô” e “U”, isso depende da região [...] aqui por algum motivo, talvez pelo sotaque as pessoas têm mais facilidade com a vogal “O”, é a vogal que naturalmente sai com menor ar na voz tem mais adução e fechamento da pregas vocais.

Quando eu vejo que a impostação já está legal, a ressonância, [...] que a pessoa já consegue conectar o corpo com a voz [...], eu tento trazer a voz para um padrão neutro buscando a saúde vocal, depois desse padrão é que a gente começa a trabalhar, às vezes coloco o método do Rossini porque ele ajuda muito a trabalhar dicção, articulação do fraseado, agilidade, depois você encontra sua identidade vocal e também outras e vai brincando com os personagens da voz, então eu vou por essas etapas.

Se você pegar os livros de pedagogia e os outros métodos, eles vão começar mais ou menos do jeito que eu faço, começo com graus conjuntos sempre, exercício até terças ou quintas no máximo, depois de um tempo começo a saltos de terças, de quinta, sétima, oitava. Ao longo do tempo começo a trabalhar portamento, os ornamentos, *gruppettos*, etc. Na minha pedagogia eu tento sempre deixar o aluno mais à vontade, porém eu gosto que a pessoa esteja comprometida com o estudo.

Tento sempre indicar onde a pessoa acertou, se o exercício está difícil eu tento subdividir em partes mais fáceis, então é como se eu tivesse meu método, minha

pedagogia, mas se você pegar os livros de anatomia, pedagogia vocal, de fonoaudiologia e métodos, está tudo relacionado.

14. Qual a importância dos métodos de canto em sala de aula?

R- Geralmente esses métodos já vêm com uma explicação de como você deve utilizar, em minha opinião não é só pegar e cantar, é preciso um direcionamento às vezes vem especificando alguma coisa outras não. Eu acho que é importante quando um aluno ainda não consegue cantar uma ária de ópera, uma ária antiga ou uma canção, mas quando ele [aluno] precisa mais do que apenas os vocalizes, então pra trabalhar algumas dificuldades que somente nos vocalizes não conseguimos trabalhar [...].

15. Dentre os métodos escolhidos existe algum em português?

Não, mas tem um livro da Tutti Baê e Cláudia Pacheco que é Voz e Equilíbrio entre o Corpo e o Som de fisiologia que é resumido, mas os vocalizes não é próximo do que eu trabalho.

A maioria dos métodos é de língua estrangeira, isso atrapalha na absorção de informações científicas dos alunos?

R- Antigamente poderia atrapalhar mais, mas hoje em dia [...] você consegue fazer cursos de idioma até *online* e se tem dúvidas você pode procurar na internet algo que te ajude a compreender. As pessoas precisam estar mais dispostas a conhecer o que é novo tentar aprender novos idiomas [...] principalmente para entender as explicações dos métodos quanto às letras das músicas [...].

16. Quais os pontos positivos e em desenvolvimento sobre o ensino de canto no estado de Sergipe, mais precisamente em Aracaju.

R- O ponto positivo é que nós temos vozes muito bonitas aqui em Sergipe. [...] As pessoas que querem cantar, elas se interessam muito, elas buscam mesmo, porque não tem muita informação sobre isso, então, [à] toda informação as pessoas dão valor. O que eu acho que pode melhorar é a questão da infraestrutura [...] Eu acho que é em quase todas as instituições [...], mas isso não só em Sergipe (Aracaju) em outros estados também. Se você compara com outras escolas de canto fora do país nós vemos que [...] ainda temos poucos recursos aqui, por um lado, [para] cantar

você pode aprender tendo [um] recurso mínimo, só sua voz [...], basicamente, mas se você tem outros recursos isso te ajuda a crescer mais rápido.

Nós cantores precisamos nos integrar mais com os instrumentistas com o pessoal de violão, com o pessoal de teclado, com o pessoal de piano, [...] quarteto de cordas, pra gente conseguir desenvolver, de maneira mais inteira, aquilo que a gente está fazendo [...] para ensino do canto nós precisaríamos talvez de pianistas ou violonistas que fossem correpetidores, [...] mas isso é uma questão que pode ser desenvolvida também, [...] uma questão de integração dos próprios colegas.

Outro ponto é o desenvolvimento da questão da mentalidade dos alunos. [...] [Compreender] que o canto é importante para qualquer instrumento que você for tocar. Se você vai ser compositor, é importante. Se você vai ser arranjador, é importante. [Com o canto] você tem noção de fraseado, noção de respiração, timbres, tudo isso. É importante se você vai ser um regente. Por que às vezes as pessoas dizem: “Ah, eu toco instrumento de sopro eu não preciso aprender a cantar”. Não, o canto é importante não só pra quem quer ser um cantor, ele é importante pra todo mundo, inclusive, os instrumentistas de sopro são considerados profissionais da voz também [...]

Nós sofremos muita influência da mídia, então, a voz bonita é a voz da Ivete Sangalo, o jeito de cantar certo é o jeito da Cláudia Leite ou da Whitney Houston.. Hoje não, você vai descobrir a sua voz. A voz bonita é a sua, entendeu? [Sobre] o jeito de cantar, não é por que a pessoa canta daquele jeito que eu tenho que imitar a voz da pessoa. Porque acontece muito das pessoas chegarem com problemas vocais por conta dessa influência da mídia, por achar que tem que cantar daquele jeito e que aquele jeito é o bonito. Então, [pensa-se que] o importante é mostrar alguma coisa que seja espetacular. Não é não, gente. Música é fazer um bom trabalho, acho que nós precisamos pensar nisto os alunos principalmente [...].

Outro ponto é o investimento financeiro mesmo, por parte de patrocinadores ou do governo, porque é difícil [...], por exemplo, você quer trazer alguém pra fazer uma *master class*. Como você vai bancar para essa pessoa, hospedagem, passagem? É bem complicado isso. [...] Você quer fazer um recital e não são todos os teatros que têm um piano afinado disponível, é difícil aqui [...], é preciso que essas coisas cresçam em Sergipe, mas [...] a nossa postura é contribuir para o crescimento, fazer projetos para tentar conseguir as coisas, porque ficar só parado pensando no que poderia ser não adianta, então, eu trabalho dentro da minha realidade [...]

17. Prioriza qual escola de canto e métodos?

A minha base de canto é principalmente da escola de canto italiana, o *bel canto*, no Brasil é muito forte isso, hoje em dia tem influência do *belting* da escola americana, tem influência também da escola alemã, mas o mais forte é o italiano e posso dizer até dizer que tem hoje em dia a escola brasileira porque quando você vai cantar música brasileira a impostação muda, a dicção tudo, mas tem a base da escola italiana.

18. Quais as literaturas do ensino de canto mais indicadas aos alunos?

R- Eu tenho passado pros alunos mais artigos científicos sobre a questão [...] de fisiologia da voz, passo muita coisa de fonoaudiologia ou de mestrandos em música que fazem trabalhos sobre vibrato, sobre o formante do cantor [...] Tem um livro que eu pedi a compra aqui [para UFS] que é sobre os tratados de canto, [...] do Alberto Pacheco. Ele fez (não sei se é a dissertação ou a tese dele) sobre os tratados de canto de três tratadistas italianos [...] mas ele faz tradução de boa parte desses tratados porque para gente ler [em] italiano, às vezes, é mais complicado [...] e os métodos que [...] eu conheço de ensino, quer dizer de aprender a cantar e de ensinar a aprender a cantar, a maioria está em outros idiomas. Algumas coisas na aula de pedagogia¹⁵⁷ mesmo, eu faço a tradução dos capítulos e passo pros alunos, mas não tenho um livro específico não, tenho não, eu passo mais artigos ou coisas assim.

19. Como acontece a escolha de repertório? Prevalece o já estabelecido por você ou pela escola, ou os alunos podem optar?

R- Na maioria das vezes os alunos trazem o que eles querem cantar, quando eles têm que cantar alguma peça erudita eu sugiro porque eles não conhecem muito o repertório. Agora se eles trouxerem um repertório que não está adequado eu sugiro outra música.

20. Trabalha com quais tipos de canto: lírico ou popular?

R- Eu trabalho com o canto lírico e popular.

¹⁵⁷ Como, por exemplo, os livros: STARK, James. *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999 e MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. Oxford University Press, 1996.

21. Quais as diferenças e similitudes entre o ensino do canto lírico e popular em aula?

R- Na minha cabeça não tem duas coisas, é uma só [...], a diferença básica é que no canto lírico você não tem microfone, é preciso amplificar mais o som, trabalhamos com mais ressonância especialmente da cavidade nasal e paranasal aqui atrás do nariz que é o que chamamos de um canto mais vertical. No popular é um canto mais horizontal porque você não precisa de tanta ressonância e [...] faz alguns efeitos que no canto lírico não é feito, mas a voz e a base da colocação vocal é a mesma.

22. Qual a tipo de respiração é priorizada pra homens? Mulheres?

R- O tipo de respiração priorizada é a costodiafragmática abdominal, [...] agora em alguns casos muito raros tem alunos que têm mais facilidade com a respiração torácica[...] e depois se ele se sente à vontade nós vamos acrescentando outro tipo trabalhando outra musculatura.

23. Qual o tipo de apoio é priorizado para homens? Mulheres?

R- A respiração e o apoio para mim estão ligados, eu não penso no apoio como uma força para dentro ou para fora, quando se fala em apoio o mais importante é pensar nos músculos que fazem uma atuação antagonista. Os músculos da cinta abdominal fazem uma atuação oposta ao diafragma então tem que sentir isso de maneira flúida [...].

24. Professor como facilitador: quais são as adaptações ou readequações feitas para facilitar o acesso dos alunos às informações sobre o ensino de canto?

Isso é o que a gente mais faz, a gente faz adaptação de vocalize, adaptação de alongamento, misturamos com metáforas, com informações sobre acústica, com movimentos corporais [...] fazemos adaptações para que o aluno compreenda, adaptações de repertório. Tradução, explicação de vídeos.

25. Você já teve que criar algum método próprio ou readaptar outros métodos?

R- Nós acabamos criando nosso próprio método na nossa bagagem, não que seja uma coisa nova, “Criei um método e vou editar e publicar”, não é isso, mas são

absorvidas tantas informações diferentes que aquilo em você vai ter outro significado e o aluno entende de outra maneira.

Breve descrição Sistematização da aula de canto

Na aula de canto eu parto do pressuposto que a pessoa já tem um conhecimento de fisiologia. Na aula de canto geralmente a gente vai trabalhar relaxamento, alongamento, depois de certo tempo os alunos já estão com a postura adequada, quando isso acontece, eu já passo para o vocalizes, mas teoricamente seria: trabalhar a postura, respiração, [...] os vocalizes de aquecimento [...], vibração de língua e lábio para ir aquecendo, mas posso trabalhar técnicas com isso também. Com a vibração eu posso trabalhar ressonância, aí vou fazendo vocalize de aquecimento e de técnica, então tento primeiro tirar todo o ar da voz, depois tento equilibrar os harmônicos graves, médios e agudos da voz. Dependendo do nível da aula começamos a trabalhar com saltos, legato, depois vamos para a música aplicar estas coisas falando de maneira bem simples.

C. Entrevista cedida pela professora Gisane Monteiro

1. Uma breve descrição da biografia do professor na área de canto.

R- eu comecei a cantar com dois anos de idade. Meu pai tocava (piano, guitarra ou violão) e eu cantava. Aos oito anos, eu tive uns missionários americanos que me viram cantando e resolveram pagar aula de piano para mim, [...] em Ilhéus na Bahia. Mudamos para Jequié eu continuei estudando piano, aos 13 anos já cantava na igreja e a gente tinha um grupo chamado Novas Criações, um grupo de adolescentes,[...] fazíamos as próprias músicas e arranjos e cantávamos na igreja.

Aos 19 anos eu fui para o Rio de Janeiro estudar no Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil para fazer [ter aula] piano. Lá eu ficava no internato dentro da instituição e após 2 anos tive que decidir que especialização faria, eu fui para fazer piano, também estudava [piano] no Conservatório Brasileiro, aí resolvi mudar para canto [no seminário] porque comecei a gostar, então no meio do ano mudei [...] e terminei o curso com um recital no Seminário do Sul [...], aí voltei para Bahia.

Comecei a trabalhar na igreja como diretora de música e senti a necessidade de abrir uma escolinha, dei aula de canto de piano até que algumas pessoas da cidade com problemas vocais [...] isso me despertou a fazer fonoaudiologia. Em 2001 para 2002 fiz vestibular de canto na UFBA [...] estudei durante 4 anos e tive grandes oportunidades [...] em janeiro de 2006 me formei. Em 2007 fiz o teste no Conservatório de Música de Sergipe e comecei a trabalhar na mesma semana, e nesse período fiz uma pós-graduação na UFS e licenciatura em Artes.

2. Trabalha fora do ensino de canto?

R- Não, hoje eu trabalho só com canto e com música, dando aula de técnica vocal, trabalho com coral [...] e no conservatório com canto.

3. Como aprendeu a ensinar canto?

R- No meu caso como eu fiz o segundo grau como professora, sou formada em magistério e peguei algumas matérias tanto quando eu estava na UFBA quanto no Rio de Janeiro eu fiz algumas matérias de licenciatura, didática vocal para ensinar, então até antes da UFBA eu já tinha umas bases para ensinar canto [...]. Ensinar canto não tem uma fórmula, vai de aluno para aluno, transfere o que você sabe mas adequado à necessidade no aluno

4. Qual a sua motivação para ensinar canto?

R- Eu gosto muito, na verdade eu sou professora de formação também porque meus pais são [...] eles têm essa veia de ensino e eu tenho também. Minha motivação é pelo prazer de ensinar em ver as pessoas crescendo, saber que o aluno aprendeu e põe em prática.

5. Ainda participa de cursos na área de canto nos últimos 5 anos?

R- Sempre que eu posso participo de algum *máster class*, curso, gosto muito de ler [sobre o assunto] também.

6. O que você acha do mercado de canto em Sergipe mais precisamente Aracaju?

R- O mercado de ensino de canto tem começado a crescer mais agora [...] depois chegaram mais alguns professores [...], agora a maioria desses lugares que tem

canto são públicos, eu acho que tem um mercado muito abrangente até porque as pessoas gostam muito de canto aqui, gostam de canto coral, gostam de cantar na igreja. Acho que faltam escolas de música mesmo, tem poucas escolas de música, as que existem não têm um professor de canto formado na área [...].

7. Há diversidade de idade dos alunos?

R- Há, a gente encontra tanto crianças que quer aprender, tem adolescentes que é mais comum que procuram aprender, tem jovens, adultos e tem a melhor idade. Tem público aqui porque aqui foi cultivado bastante o canto coral. Eu particularmente gosto de trabalhar de adolescente para cima, não tenho o dom de trabalhar com criança, então trabalhar com criança não é minha área [...].

8. Quais os níveis de alunos com quem trabalha?

Há vários

9. Relatar a sistematização da aula de canto e qual a particularidade adequada à instituição alvo.

R- Minha aula começa normalmente com relaxamento, aquecimento vocal e aí eu começo a trabalhar de acordo com a necessidade do aluno depois que eu faço o aquecimento, logo após geralmente eu aplico um método de canto e então começo a trabalhar o repertório vocal de acordo com o aluno. No conservatório é trabalhado mais o erudito, [...] no básico é mais popular e o técnico erudito.

10. Existe planejamento? Ele é seguido fielmente ou adaptado de acordo com a necessidade do aluno?

R- No conservatório existe sim um planejamento e eu sigo fielmente.

11. Há uma grade curricular a ser seguida?

R- Há sim uma grade.

12. Quais os recursos materiais utilizados em sala?

R- Normalmente eu utilizo o piano, o método, pincel, quadro, data show [...] partitura, água, aparelho de som.

13. Qual a sua metodologia e pedagogia seguida em sala?

R- Eu trabalho com diálogo, não é exposta a aula é uma aula prática, é um laboratório então tem esse *feedback* que eu preciso ter com os alunos então é uma metodologia e pedagogia aberta.

14. Qual a importância dos métodos de canto em sala de aula?

R- O método normalmente ele guia o aluno em uma sequência, por exemplo, trabalhar afinação por intervalo, no caso do Vaccai trabalho ornamentos [...] os métodos populares trabalham mais ritmo popular.

15. Dentre os métodos escolhidos existe algum em português?

R- Sim, tem Por Todo Canto, tem um método de canto que o autor é de Brasília.

16. A maioria dos métodos é de língua estrangeira, isso atrapalha na absorção de informações científicas dos alunos?

R- Não, lá no conservatório de música como é erudito eu utilizo o método Vaccai que é italiano, mas em momento algum isso atrapalha o absorção aluno a informações, eu acho que o aluno cresce e puxa mais a atenção e ele se esforça mais para aprender e isso faz com que ele se empenhe mais. [...] Alguns alunos querem saber tudo e outros não, [...] mas antes da aula eu sempre explico o que vou fazer com aquele método.

17. Quais os pontos positivos e em desenvolvimento sobre o ensino de canto no estado de Sergipe, mais precisamente em Aracaju?

R- A gente tem visto muito talento, muita gente que quer aprender, que quer desenvolver [...] o que pode ser melhorado é as pessoas buscarem fazer um trabalho realmente sério, melhor estruturado [...]

18. Prioriza qual escola de canto e métodos?

R- Eu gosto mais da escola italiana, mas não priorizo porque às vezes o aluno tem mais facilidade com outra escola eu deixo livre, eu ensino, porém, às vezes o aluno tem muita dificuldade ao mudar de professor, de readaptar alguma técnica então eu

não exijo isso do aluno, se ele melhorar com a técnica sim se não ele pode ficar com a técnica antiga

19. Quais as literaturas do ensino de canto mais indicadas aos alunos?

R- Depende do que se trata, por exemplo, às vezes eu indico filmes e livros, depende se o aluno está iniciando, então eu coloco alguma literatura de Tutti Baê, se ele está mais avançado eu aplico outras literaturas, depende do que ele quer aplicar.

20. Como acontece a escolha de repertório? Prevalece o já estabelecido por você ou pela escola, ou os alunos podem optar?

R- Isso vai de acordo com o programa da escola, se é um repertório mais popular aí a gente estabelece uma MPB, se é mais erudito a gente vai de acordo com a história da música para o aluno entender. Normalmente quem faz esse programa de repertório sou eu mesma [...], já tem um repertório pré-estabelecido

21. Trabalha com quais tipos de canto: lírico ou popular?

R- Com os dois.

22. Quais as diferenças e similitudes entre o ensino do canto lírico e popular em aula?

R- O ensino de canto lírico ele exige um pouco mais de técnica, o ensino vai em cima da técnica, da impostação, da articulação, projeção. E o canto popular vai mais de repertório, de tendência de colocação vocal de maneira saudável.

23. Qual a tipo de respiração/apoio é priorizada pra homens? Mulheres?

R- Então eu utilizo a escola italiana, respiração intercostal diafragmática. Escola italiana.

24. Professor como facilitador: quais são as adaptações ou readequações feitas para facilitar o acesso dos alunos às informações sobre o ensino de canto?

R- Sim [...].

25. Você já teve que criar algum método próprio ou readaptar outros métodos?

R- Sim sempre, no dia a dia sempre.

D. Entrevista cedida pelo professor Roger Madureira.

1. Uma breve descrição da biografia do professor na área de canto.

R- Eu me chamo Roger Madureira Souza, sou músico desde 1989, quando eu ingressei tocando trompete na Filarmônica Municipal Coração de Jesus da cidade de Laranjeiras e desde então tenho me dedicado a essa área musical. Já atuei como professor na própria cidade de Laranjeiras de flauta doce, [...] da base de metais que compõe uma filarmônica. [...] já dei aula na cidade de Socorro. Depois de 2009, quando ingressei na UFS, então consegui ver um campo maior na área musical [...] descobri o canto lá na universidade como um elemento que poderia agregar para que eu pudesse dar aula. [...]

Eu comecei cantando no coro da igreja, fazendo participações especiais [...], então, eu já venho de uma família de cantores [...] e eles são voltados para isso [música].

2. Trabalha fora do ensino de canto?

R- Antes de voltar para a EAVT eu trabalhava na educação (secretaria de educação) na área de banda de música, as bandas de fanfarras do município. Eu sou da EAVT, porém estava emprestado à educação [...].

3. Como aprendeu a ensinar canto?

R- Quando eu me vi na universidade e por ter que estudar bastante ler muito a gente vai deixando um pouco nosso instrumento de lado, então eu fui me vendo nessa outra área, a do canto, por dar aula nas escolas particulares, dar aulas a crianças eu comecei a enveredar por este caminho de dar aula de canto. Fui aluno de Jairo Brandão [ex-professor de piano e canto coral da UFS], logo após Zéq Oliver e Gisane Monteiro da UFS, onde minha formação começou no sentido de estar me aprofundando na área de canto. E foi lá onde eu conheci o sistema fonador, as técnicas que eu tenho utilizado em meu trabalho [...].

4. Qual a sua motivação para ensinar canto?

R- Foi observando os professores que fui motivado [...]. O professor Jairo que me levou a fazer apresentações com o coro de Laranjeiras [...], o professor Zéq que realmente começou a me passar o lado técnico do nosso sistema [...], depois eu conheci as pedagogias com a professora Gisane, e vendo eles não só na sala de aula, mas trabalhando fora cantando, se apresentando então, isso motiva além da satisfação de ver alunos chegando para uma aula dizendo que só cantam no chuveiro e a gente no final do semestre colocar músicas e cantar [...]

5. Ainda participa de cursos na área de canto nos últimos 5 anos?

R- Sim, após entrar na UFS fiz cursos com o professor Eduardo que veio de Maceió [...], com a professora Leilane Senna que é fonoaudióloga [...].

6. O que você acha do mercado de canto em Sergipe mais precisamente Aracaju?

R- Aqui no nosso estado tem se aberto várias portas, mas nada firme, por exemplo, a gente hoje tem trabalhado com o “Mais Educação”, que é um dos projetos que de seis em seis meses termina, mas recomeça e é uma área de trabalho, o IFES tem feito também oficinas de canto, técnica vocal, que é uma outra área essa voltada mais para os estudantes de música licenciatura, porém não deixa de ser um campo. Tem os corais que se formam [...] que ainda precisa ser mais aberto, aqui tem um campo muito bom principalmente pelos projetos que existem em todo o Estado [...].

7. Há diversidade de idade dos alunos?

Aqui na escola eu tem alunos de várias idades que começa com 8 anos e vai até a pessoa ter disponibilidade. Há uma diversidade de alunos muito grande.

8. Quais os níveis de alunos com quem trabalha?

R- Eu tenho cantores [profissionais], pessoas que só cantavam no chuveiro, a gente trabalha com níveis diversos [...], desde aqueles que não sabem nada à aqueles que têm inclusive CDs gravados.

9. Relatar a sistematização da aula de canto e qual a particularidade adequada à instituição alvo.

R- A gente trabalha com o sistema de oficinas, o aluno paga uma taxa por semestre [...], e fazemos uma ou duas aulas por semana, dependendo da turma, por exemplo, a aula de coral fazemos 2x por semana. Na aula de técnica vocal temos o sistema de alunos iniciantes ou que já fizeram aula e vão continuar.

10. Existe planejamento? Ele é seguido fielmente ou adaptado de acordo com a necessidade do aluno?

R- É feito com base em dois períodos, nós temos o básico e o avançado [...]. A gente trabalha no básico o tripé do canto que é: respiração, relaxamento e postura. Dentro dessas três áreas abrangemos o aparelho fonador, vários exercícios de aquecimento, de alargamento da extensão vocal, e trabalha muito a respiração como principal elemento do canto, então a gente foca a maioria dos exercícios de técnica de respiração [...]. No segundo período aprofundamos mais nesses exercícios e tem o repertório. No primeiro período a gente 2 ou 3 músicas, voltadas pra exercícios como cânones para uma questão de posicionamento de voz e músicas mais elaboradas trabalhando a técnica [...]

11. Há uma grade curricular a ser seguida?

R- Não respondido.

12. Quais os recursos materiais utilizados em sala?

R- A gente trabalha num local onde a acústica não nos favorece [...], são turmas de até 30 alunos, a gente utiliza o teclado os métodos do Vaccai, por todo o canto, o bê-á-bá do canto e outros que não me recordo [...]. Além de usar recursos da internet [...].

13. Qual a sua metodologia e pedagogia seguida em sala?

R- Não há como deter informações para os alunos porque eles vão pesquisar, então facilitamos o aprendizado e direcionamos toda essa gama de informação que nos cerca hoje, a gente tem que dizer para o aluno que não ultrapasse seus limites para que isso não o prejudique invés de ajudá-lo. Não priorizo uma escola, faço vários cursos e absorvemos o melhor [...], adapto as técnicas ao aluno [...].

Eu tenho também a metodologia de pedir que eles tragam músicas e eu acompanho eles cantando as músicas que eles escolheram e a gente faz uma aula de demonstração de cada um [...] para ver o timbre, para analisar como eles se importam, postura, entonação, dicção [...] isso dentro da sala de aula.

14. Qual a importância dos métodos de canto em sala de aula?

R- Se antes a aula era feita sem ter noção do que se tratava os exercícios não tínhamos objetivos e hoje já sabemos [...] que ele abre a perspectiva de saber o que está utilizando e de qual forma e pra que vamos utilizar então essa é a importância

15. Dentre os métodos escolhidos existe algum em português?

R- Por todo o canto, o bê-á-bá do canto.

16. A maioria dos métodos é de língua estrangeira, isso atrapalha na absorção de informações científicas dos alunos?

R- Não tem atrapalhado em nada essa questão [...]. Isso não tem atrapalhado nas aulas principalmente aqui na EAVT, porque com esse sistema de oficinas os alunos vêm para cá cantar popular [técnica para canto popular], a gente [de maneira geral] não tem um repertório voltado para o erudito [...].

17. Quais os pontos positivos e em desenvolvimento sobre o ensino de canto no estado de Sergipe, mais precisamente em Aracaju.

R- Os estudantes de música vão ter uma perspectiva de trabalho né? Porque a gente sai da universidade, alguns como eu [...] voltados para esse trabalho de canto, lá na universidade a gente tem alguns alunos que já são professores de canto. E o ponto positivo é esse, não só da escola de música do estado, mas da universidade ter aberto um curso [...] de licenciatura em música, mas nos deu maior respaldo [teórico e prático] para que hoje a gente pudesse encarar uma escola particular [...], por exemplo.

Uma exigência muito grande nesse sentido (...) os outros professores eram formados em alguma área de atuação e a gente nunca tinha, nós éramos tidos oficinairos mesmo [...] e hoje nós já temos um respaldo maior, quando a gente fala que somos [sic] estudantes ainda ou alguns que já se formaram na universidade,

então a gente tem uma força maior principalmente no que se refere a salário. [...] Até nos orgulha muito quando a gente leva um currículo [em alguma escola ou instituição] e lá [no currículo] tem estudante de música [da UFS], licenciado em música, pra gente é importante [para lutar por melhores empregos e ter qualificação profissional]. Eu trabalho com música desde 89, já fui várias vezes [contratado como] professor, mas nunca com esse respaldo de ser estudante da UFS, isto tem aberto várias possibilidades [...].

18. Prioriza qual escola de canto e métodos?

R- Não priorizo uma escola, faço vários cursos e absorvemos o melhor [...], adapto as técnicas ao aluno [...]. No planejamento a gente tem um direcionamento, mas quando chegamos na sala e conversamos com os alunos, passamos exercícios e detectamos as dificuldades deles, vamos adaptando as técnicas das escolas. É uma diversidade de aluno que não nos permite adotar somente uma escola de canto [...]. Adaptamos as escolas às necessidades dos alunos.

19. Quais as literaturas do ensino de canto mais indicadas aos alunos?

R- Por todo o canto, o bê-á-bá do canto e outros materiais de fonoaudiologia.

20. Como acontece a escolha de repertório? Prevalece o já estabelecido por você ou pela escola, ou os alunos podem optar?

R- As oficinas geralmente começam em fevereiro e acabam no meio do São João [junho período das festas juninas], então o repertório é mais voltado para as músicas “juninas”. O segundo semestre a gente geralmente termina no natal [período do fim de ano], então trabalhamos com músicas natalinas. No coro sim temos uma variedade de músicas voltadas para o folclore brasileiro [...] trabalhando mais o lado da nossa cultura e tradição. Os alunos também trazem músicas [...], eles nos colocam a par do que está sendo sucesso [consumido pela massa]. O repertório é pré-estabelecido mesmo porque temos que ter as músicas que vão fazer parte do repertório que vai levar os alunos a aplicar técnica de respiração, de dicção, de fonação, então a gente precisa de músicas pré-estabelecidas para isso [...]. Eu tenho também a metodologia de pedir que eles tragam músicas e eu acompanho eles cantando as músicas que eles escolheram e a gente faz uma aula de demonstração de cada um [...] para ver o timbre, para analisar como eles se

importam, postura, entonação, dicção [...] isso dentro da sala de aula. Com os alunos mesmo [de técnica vocal] nós não temos o hábito de fazer solistas, fazemos aula em grupo, dividimos as vozes [...].

21. Trabalha com quais tipos de canto: lírico ou popular?

R- Os dois são apreciados, trabalhamos tanto o lírico quanto o popular [...] mas a maioria aqui vêm a procura da técnica do canto popular. Algumas técnicas do canto lírico são aproveitadas [...].

22. Quais as diferenças e similitudes entre o ensino do canto lírico e popular em aula?

R- A gente consegue colocar a técnica do canto lírico como a técnica de impostação de voz no popular isso trás uma junção do lírico com o popular assim como abertura de boca vertical e horizontal [impostação, ampliação vocal] não com muita ênfase [...].

23. Qual a tipo de respiração é priorizada pra homens? Mulheres?

R- Nunca pensei em trabalhar com respiração para homens ou mulheres, como fazemos aula em grupo, de várias idades, homens e mulheres todos juntos [...], fazemos a respiração mista [costodiafragmatica].

24. Qual o tipo de apoio é priorizado para homens? Mulheres?

R- para a qual usamos o apoio do diafragma, músculos intercostais, pélvicos, glúteos [...]. Não podemos nos deter só a um modelo de respiração assim como não priorizamos só um tipo de escola. Procuramos não priorizar, mas fazer de uma forma com que o grupo entenda as técnicas e coloque em prática.

25. Professor como facilitador: quais são as adaptações ou readequações feitas para facilitar o acesso dos alunos às informações sobre o ensino de canto?

R- Hoje realmente facilita para o aluno o aprendizado [...], por exemplo, existem sites que exploram vocalizes, tem aplicativos com exercícios [vocais], não há como deter informações para os alunos porque eles vão pesquisar, então facilitamos o aprendizado e direcionamos toda essa gama de informação que nos cerca hoje, a gente tem que dizer para o aluno que não ultrapasse seus limites para que isso não

o prejudique invés de ajudá-lo. Atualmente temos que ter esse cuidado, de ser uma pessoa que realmente cuide do aluno porque as informações estão para todos, não há como guardar mais nada, temos a preocupação de dizer ao aluno, que isso agora não é conveniente a ele, que ele precisa primeiro aprimorar tal técnica para fazer outra [...], orientando melhor os alunos.

26. Você já teve que criar algum método próprio ou readaptar outros métodos?

R- Adaptar métodos nós temos feito sempre [...], porque temos uma gama variada de alunos então precisamos estar adaptando repertório, [...] adaptando arranjos e o método também [...]. A gente tem sempre que fazer readaptações de métodos, das teorias, mas eu nunca tive, pelo menos eu não percebi que criei algum tipo de método [...], eu acredito que não, mesmo porque já existem tantas coisas boas que não tenho necessidade de criar [...] a gente vai introduzindo coisas colocando que já existem e adaptando, é a melhor forma de fazer isso.

Sistematização da aula

No início exercícios para aquecimento [...] e realmente aquecimento corporal [...] braços, costelas, são exercícios realmente de flexibilidade corporal, isso uns dez minutos (tempo aproximado) para alongar a musculatura. Aí depois a gente passa para alguns exercícios de respiração para gente procurar a expansão do pulmão (ginástica respiratória) [...] tipo numa respiração só a gente falar o nome dos meses, o nome dos dias da semana, e “s”, “z” (emissão desses sons geralmente usados para adquirir o controle de saída de ar e massagear as pregas vocais respectivamente). Os exercícios vibratórios: “br, tr” (vibração de língua) [...], que são exercícios básicos que a gente faz. Depois exercícios para dicção e aí todos esses já promoveram também a questão da respiração, [...]. E os exercícios para entoação, entonação, impostação de voz, que são os exercícios já com músicas, [...] a gente faz vocalizes, [...] escala no sentido ascendente e descendente para uma preparação do ouvido, [...] do sistema perceptivo do aluno para que ele possa depois [...] estar cantando junto de outras pessoas, mas estar sólido na sua voz [sugestão de independência vocal e segurança na possibilidade de haver divisão de vozes]

[...]. Exercícios para extensão vocal [...], de amplitude da ressonância utilizando todos os espaços que a gente tem para ter ressonância, então é dessa forma que acontece, e no final uma ou duas músicas para gente adequar e treinar a técnica cantando.

**ANEXO C- MODELO DE SURVEY UTILIZADO PARA PESQUISA PREENCHIDO
POR PROFESSORES DE CANTO**

Questionário

**O Ensino de canto em Aracaju: perfil dos professores no âmbito das
aulas de canto em algumas instituições do município**

Importante!

A forma de resposta consiste em assinalar com um (x) quantas alternativas forem pertinentes e/ ou preencher espaços (____) com letra de forma.

1. Sexo: () Feminino () Masculino

2. Idade: _____

3. Qual o seu nível de instrução?

Obs. Assinale o nível mais alto e identifique a área específica de sua formação:

() Fundamental

() Médio

() Técnico

() Superior incompleto – área _____

() Superior completo _ área _____

() Especialização _ área _____

() Mestrado _ área _____

() Doutorado _ área _____

() Outra. Especifique: _____

4. Qual ou quais foram os tipos de formação musical relacionada ao canto que você teve.

Obs. Coloque nos espaços correspondentes a cada item, a instituição ou o nome do(s) professor(es).

() Autodidata

() Aula particular (prof.) _____

() Igreja _____

() Escola de Música _____

- Conservatório _____
 Curso de extensão universitária _____
 Técnico em música _____
 Graduação em música _____
 Especialização em música _____
 Mestrado em música _____
 Doutorado em música _____
 Outro _____
 Especifique: _____

5. Você teve algum tipo de formação pedagógica?

- Sim Não

Em caso afirmativo:

A sua formação pedagógica está relacionada à:

- Pedagogia Geral Pedagogia do canto

6. Como você aprendeu a ensinar?

- Na sua formação pedagógica
 Na prática
 Segue o modelo dos seus professores que orientam na sua formação
 Buscou orientação com outros profissionais
 Através de leituras
 Outros . Especifique: _____

7. Há quanto tempo você atua como professor de canto? _____

8. Em que local você ministrou e ministra as aulas?

Obs.

- Assinale com (1) as alternativas relacionadas aos locais que você atuou no passado e não mais atua no presente.
 - Assinale com (2) as alternativas relacionadas aos locais que você atua no presente.
 - Caso a resposta seja em alguma instituição, colocar ao lado o nome da mesma.
- Na sua casa
 Na casa do aluno
 Na igreja
 Em escola de música _____
 Conservatório _____
 Universidade _____
 Projeto social _____
 Outros. Especifique _____

9. Qual o número de horas-aula que você ministra por semana?

- () de 1 a 10
 () de 11 a 20
 () de 21 a 30
 () de 31 a 40
 () mais de 40

10. Você exerce outra(s) atividade(s), além de lecionar canto?

- () Sim () Não

Qual? _____

11. Quais as razões e/ ou motivações que levaram você a escolher o ensino do instrumento “canto” como profissão?

- () Necessidade de trabalho
 () Influência da família
 () Influência dos amigos
 () Desejo pessoal
 (

)Outras.Especifique: _____

12. O que você acha do mercado de trabalho de música?

- () Ruim
 () Regular
 () Bom
 () Ótimo

Justifique: _____

13. O que você acha do mercado de trabalho no ensino de canto em Sergipe?

- () Ruim
 () Regular
 () Bom
 () Ótimo

Justifique: _____

14. Você tem participado nos últimos 5 anos de cursos, oficinas, seminários, simpósios ou outros encontros na área de música em canto?

() Sim () Não

Quais?

Obs. Você pode assinalar mais de uma alternativa
--

15. Que tipo de aluno você atende?

- () Criança
 () Adolescente
 () Adulto
 () Idoso

16. Há alguma restrição de tipo de aluno você atende?

- () Criança
 () Adolescente
 () Adulto
 () Idoso

Por

quê? _____

17. Você trabalha com alunos de nível:

- () Iniciante
 () Intermediário
 () Avançado

18. Que tipo de repertório você costuma trabalhar com os alunos?

- () Clássico/ Erudito
 () Popular
 () Música religiosa

() Outros. Especifique _____

19. Como são tomadas as decisões quanto à escolha do repertório?

- () Você decide
 () O aluno decide
 () Há uma negociação entre você e o aluno
 () Você segue um programa institucional
 () Outros. Especifique: _____

20. Você adota algum(ns) livro(s), método(s) e compositores específicos com os alunos de canto?

- () Sim () Não

Em caso afirmativo:

Para que nível de alunos e qual(is) material(is):

() Iniciante. Especifique:

() Intermediário. Especifique:

() Avançado. Especifique:

21. Qual a importância que os métodos têm para seu ensino de canto

- () Muito importante.
 () Importante.
 () Médio.
 () Pouco.

Justifique: _____

22. Dentre os métodos escolhidos há alguma versão em português?

() Sim

() Não

Qual?

23. Qual o tipo de apoio mais indicado por você para os seus alunos?

Homens: _____

Mulheres: _____

24. Qual o tipo de respiração mais indicado por você para seus alunos?

Homens: _____

Mulheres: _____

—

25. Qual escola de canto você prioriza?

() Italiana

() Americana

() Alemã

() Outra: _____

() Nenhuma

26. Já pensou em criar algum projeto de música na área de canto?

() Sim

() Não

27. Você também fundamenta sua aula em materiais de fonoaudiologia?

() Sim

() Não

28. Qual o interesse dos seus alunos em aprender canto?

() Terapia

() Hobby

() Profissional

() Entretenimento

() Estudo

29. Por gentileza, acrescente o nome e o telefone de outros professores de canto que você conheça e que trabalhem em Aracaju. Eles são muito importantes para essa pesquisa.

Nome

Telefone

**MUITO OBRIGADA POR RESPONDER E DEVOLVER ESTE
QUESTIONÁRIO!**

ANEXO D- SURVEYS EM ANEXO

Questionário 1

O Ensino de canto em Aracaju: perfil dos professores no âmbito das aulas de canto em algumas instituições do município

Importante!

A forma de resposta consiste em assinalar com um (x) quantas alternativas forem pertinentes e/ ou preencher espaços (____) com letra de forma.

1. Sexo: (x) Feminino () Masculino
2. Idade: ____29 anos____
3. Qual o seu nível de instrução?
 Obs. Assinale o nível mais alto e identifique a área específica de sua formação:
 - () Fundamental
 - () Médio
 - () Técnico
 - () Superior incompleto – área _____
 - () Superior completo _ área _____
 - () Especialização _ área _____
 - () Mestrado _ área _____
 - (x) Doutorado _ área ___Performance (cursando)
 - () Outra. Especifique: _____
4. Qual ou quais foram os tipos de formação musical relacionada ao canto que você teve.
 Obs. Coloque nos espaços correspondentes a cada item, a instituição ou o nome do(s) professor(es).
 - () Autodidata
 - (x) Aula particular (prof.)_Neyde Thomas, Cynthia Lawrence, Jason Stearns, Manuel Castillo (Masterclasses), Eliane Fajoli, Marisa Simões
 - (x) Igreja Igrejas Batistas e Presbiterianas
 - (x) Escola de Música _____Prof. Isaac Arruda
 - () Conservatório _____

- Curso de extensão universitária _____
 Técnico em música _____
 Graduação em música _Prof. Mauro Chantal (1 ano) e Profa. Luciana Monteiro (5 anos)
 Especialização em música _____
 Mestrado em música _Profa. Luciana Monteiro
 Doutorado em música _Profa. Margarida Borghoff
 Outro Coral do Cefet MG – Prof. Lukas D’Oro
 Especifique: _____

5. Você teve algum tipo de formação pedagógica?

- Sim Não

Em caso afirmativo:

A sua formação pedagógica está relacionada à:

- Pedagogia Geral Pedagogia do canto

6. Como você aprendeu a ensinar?

- Na sua formação pedagógica
 Na prática
 Segue o modelo dos seus professores que orientam na sua formação
 Buscou orientação com outros profissionais
 Através de leituras
 Outros . Especifique: _____

7. Há quanto tempo você atua como professor de canto? Quase 15 anos

8. Em que local você ministrou e ministra as aulas?

Obs.

- Assinale com (1) as alternativas relacionadas aos locais que você atuou no passado e não mais atua no presente.
 - Assinale com (2) as alternativas relacionadas aos locais que você atua no presente.
 - Caso a resposta seja em alguma instituição, colocar ao lado o nome da mesma.
- (1) Na sua casa
 () Na casa do aluno
 (1) Na igreja
 (1) Em escola de música _____
 () Conservatório _____
 (2) Universidade _____
 (1) Projeto social _____

() Outros. Especifique _____

9. Qual o número de horas-aula que você ministra por semana?

- () de 1 a 10
 (x) de 11 a 20
 () de 21 a 30
 () de 31 a 40
 () mais de 40

10. Você exerce outra(s) atividade(s), além de lecionar canto?

- (x) Sim () Não

Qual? _Atividades de Pesquisa e Extensão relacionadas à performance e ensino do canto.

11. Quais as razões e/ ou motivações que levaram você a escolher o ensino do instrumento “canto” como profissão?

- (x) Necessidade de trabalho
 () Influência da família
 () Influência dos amigos
 () Desejo pessoal
 (

)Outras.Especifique: _____

12. O que você acha do mercado de trabalho de música?

- () Ruim
 () Regular
 (x) Bom
 () Ótimo

Justifique: Acredito que seja necessária uma maior valorização dos músicos. Contudo, eu tenho trabalhado com música de maneira remunerada há mais ou menos 12 anos. Penso que é possível conseguir sustento apenas do trabalho com música, embora isso nem sempre aconteça nas condições desejáveis tais quais: vínculo empregatício, direitos trabalhistas, etc.

13. O que você acha do mercado de trabalho no ensino de canto em Sergipe?

- () Ruim
 () Regular
 (x) Bom
 () Ótimo

Justifique: Estou há pouco tempo em Sergipe, mas percebo que a procura por aulas de canto tem sido grande.

14. Você tem participado nos últimos 5 anos de cursos, oficinas, seminários, simpósios ou outros encontros na área de música em canto?

Sim Não

Quais?

Primer Encuentro Internacional de Canto Lírico

II Vox – Unicamp

Performa

IV Seminário da Canção Brasileira

Obs. Você pode assinalar mais de uma alternativa
--

15. Que tipo de aluno você atende?

Criança

Adolescente

Adulto

Idoso

16. Há alguma restrição de tipo de aluno você atende?

Criança

Adolescente

Adulto

Idoso

Por quê?_Não costumo trabalhar com crianças e adolescentes menores de 15 anos, porque a técnica vocal precisa ser diferenciada.

17. Você trabalha com alunos de nível:

Iniciante

Intermediário

Avançado

18. Que tipo de repertório você costuma trabalhar com os alunos?

Clássico/ Erudito

Popular

Música religiosa

Outros. Especifique_Musicais

19. Como são tomadas as decisões quanto à escolha do repertório?

Você decide

O aluno decide

Há uma negociação entre você e o aluno

Você segue um programa institucional

Outros. Especifique:_____

27. Você também fundamenta sua aula em materiais de fonoaudiologia?

Sim

Não

28. Qual o interesse dos seus alunos em aprender canto?

Terapia

Hobby

Profissional

Entretenimento

Estudo

29. Por gentileza, acrescente o nome e o telefone de outros professores de canto que você conheça e que trabalhem em Aracaju. Eles são muito importantes para essa pesquisa.

Nome: Gisane Monteiro

Telefone:

**MUITO OBRIGADA POR RESPONDER E DEVOLVER ESTE
QUESTIONÁRIO!**

Questionário 2

O Ensino de canto em Aracaju: perfil dos professores no âmbito das aulas de canto em algumas instituições do município

Importante!

A forma de resposta consiste em assinalar com um (x) quantas alternativas forem pertinentes e/ ou preencher espaços (____) com letra de forma.

1. Sexo: (x) Feminino () Masculino

2. Idade: __39 anos_____

3. Qual o seu nível de instrução?
 Obs. Assinale o nível mais alto e identifique a área específica de sua formação:
 - () Fundamental
 - () Médio
 - () Técnico
 - (x) Superior incompleto – área - Graduanda em Fonoaudiologia.
 - (x) Superior completo _ área Bacharel em Musica Sacra, e Bacharel em Canto
 - (x) Especialização _ área Docência Para o Ensino Superior - UFS
 - () Mestrado _ área _____
 - () Doutorado _ área _____
 - (x) Outra. Especifique: Licenciada em Artes por Complementação Pedagógica

4. Qual ou quais foram os tipos de formação musical relacionada ao canto que você teve.
 Obs. Coloque nos espaços correspondentes a cada item, a instituição ou o nome do(s) professor(es).
 - () Autodidata
 - () Aula particular (prof.)_____
 - () Igreja _____
 - () Escola de Música _____
 - (x) Conservatório Brasileiro de Música/RJ - Piano
 - () Curso de extensão universitária _____
 - () Técnico em música _____
 - (x) Graduação em Canto e Música Sacra com especialização em canto.
 - () Especialização em música _____
 - () Mestrado em música _____

Doutorado em música _____

Outro

Especifique: _____

5. Você teve algum tipo de formação pedagógica?

Sim Não

Em caso afirmativo:

A sua formação pedagógica está relacionada à:

Pedagogia Geral Pedagogia do canto

6. Como você aprendeu a ensinar?

Na sua formação pedagógica

Na prática

Segue o modelo dos seus professores que orientam na sua formação

Buscou orientação com outros profissionais

Através de leituras

Outros . Especifique: _____

7. Há quanto tempo você atua como professor de canto? 20 anos

8. Em que local você ministrou e ministra as aulas?

Obs.

- Assinale com (1) as alternativas relacionadas aos locais que você atuou no passado e não mais atua no presente.
- Assinale com (2) as alternativas relacionadas aos locais que você atua no presente.
- Caso a resposta seja em alguma instituição, colocar ao lado o nome da mesma.

(1) Na sua casa

() Na casa do aluno

(12) Na igreja SIB de Jardim América/RJ, IP da Gávea/RJ, PIB de Jequié/Ba, IEAD do Nordeste de Amaralina/Ssa, PIB do Brasil/Ssa/Ba, PIB de Eunápolis/Ba... Atualmente na PIB de Aracaju/SE

(12) Em escola de música Diversas no Rio de Janeiro, Jequié, Salvador e Sergipe.

(12) Conservatório de Música de Sergipe

(1) Universidade UFBA e UFS, FACESA e STBNe/Feira de Santana e Salvador.

(12) Projeto social Em Salvador e Sergipe, atualmente no CantIFS.

() Outros. Especifique _____

9. Qual o número de horas-aula que você ministra por semana?

- () de 1 a 10
 () de 11 a 20
 () de 21 a 30
 () de 31 a 40
 (x) mais de 40

10. Você exerce outra(s) atividade(s), além de lecionar canto?

- (x) Sim () Não

Qual? Curso de Fonoaudiologia na UFS e Regente do CantIFS e Coro da IPI de Aracaju.

11. Quais as razões e/ ou motivações que levaram você a escolher o ensino do instrumento “canto” como profissão?

- () Necessidade de trabalho
 () Influência da família
 () Influência dos amigos
 (x) Desejo pessoal

(

)Outras. Especifique: _____

12. O que você acha do mercado de trabalho de música?

- () Ruim
 (x) Regular
 () Bom
 () Ótimo

Justifique Dependendo da Cidade e oportunidades.

13. O que você acha do mercado de trabalho no ensino de canto em Sergipe?

- () Ruim
 () Regular
 (x) Bom
 () Ótimo

Justifique: _____

14. Você tem participado nos últimos 5 anos de cursos, oficinas, seminários, simpósios ou outros encontros na área de música em canto?

- (x) Sim () Não

Quais?

Obs. Você pode assinalar mais de uma alternativa
--

15. Que tipo de aluno você atende?

- Criança
- Adolescente
- Adulto
- Idoso

16. Há alguma restrição de tipo de aluno você atende?

- Criança
- Adolescente
- Adulto
- Idoso

Por

quê? _____

17. Você trabalha com alunos de nível:

- Iniciante
- Intermediário
- Avançado

18. Que tipo de repertório você costuma trabalhar com os alunos?

- Clássico/ Erudito
- Popular
- Música religiosa
- Outros. Especifique _____

19. Como são tomadas as decisões quanto à escolha do repertório?

- Você decide
- O aluno decide
- Há uma negociação entre você e o aluno
- Você segue um programa institucional
- Outros. Especifique: _____

20. Você adota algum(ns) livro(s), método(s) e compositores específicos com os alunos de canto?

- Sim
- Não

Em caso afirmativo:

Para que nível de alunos e qual(is) material(is):

(x) Iniciante. Especifique: Por todo canto e Vaccai (Saltos)
 (x) Intermediário. Especifique:
 Vaccai - Ornamentos

(x) Avançado. Especifique:
 Panofka, Concone e Marckesi

21. Qual a importância que os métodos têm para seu ensino de canto

(x) Muito importante.

() Importante.

() Médio.

() Pouco.

Justifique: _____

22. Dentre os métodos escolhidos há alguma versão em português?

(x) Sim

() Não

Qual?

Por todo Canto.

23. Qual o tipo de apoio mais indicado por você para os seus alunos?

Homens: Intercostal diafragmático

Mulheres: Idem

24. Qual o tipo de respiração mais indicado por você para seus alunos?

Homens: Diafragmática

Mulheres: Diafragmática

25. Qual escola de canto você prioriza?

(x) Italiana

() Americana

() Alemã

() Outra: _____

() Nenhuma

26. Já pensou em criar algum projeto de música na área de canto?

Sim

Não

27. Você também fundamenta sua aula em materiais de fonoaudiologia?

Sim

Não

28. Qual o interesse dos seus alunos em aprender canto?

Terapia

Hobby

Profissional

Entretenimento

Estudo

29. Por gentileza, acrescente o nome e o telefone de outros professores de canto que você conheça e que trabalhem em Aracaju. Eles são muito importantes para essa pesquisa.

Nome

Telefone

**MUITO OBRIGADA POR RESPONDER E DEVOLVER ESTE
QUESTIONÁRIO!**

Questionário 3

O Ensino de canto em Aracaju: perfil dos professores no âmbito das aulas de canto em algumas instituições do município

Importante!

A forma de resposta consiste em assinalar com um (x) quantas alternativas forem pertinentes e/ ou preencher espaços (____) com letra de forma.

1. Sexo: (X) Feminino () Masculino

2. Idade: 38 ANOS

3. Qual o seu nível de instrução?

Obs. Assinale o nível mais alto e identifique a área específica de sua formação:

() Fundamental

() Médio

(x) Técnico Canto

() Superior incompleto – área _____

() Superior completo _ área _____

(X) Especialização _ área Educação musical

() Mestrado _ área _____

() Doutorado _ área _____

() Outra. Especifique: _____

4. Qual ou quais foram os tipos de formação musical relacionada ao canto que você teve.

Obs. Coloque nos espaços correspondentes a cada item, a instituição ou o nome do(s) professor(es).

() Autodidata

() Aula particular (prof.) _____

() Igreja _____

() Escola de Música _____

(x) Conservatório Conservatório de Música de Sergipe

() Curso de extensão universitária _____

() Técnico em música _____

(x) Graduação em música UFS

(x) Especialização em música Faculdade Pio décimo

() Mestrado em música _____

() Doutorado em música _____

() Outro

() mais de 40

10. Você exerce outra(s) atividade(s), além de lecionar canto?

(x) Sim () Não

Qual? Bancária

11. Quais as razões e/ ou motivações que levaram você a escolher o ensino do instrumento “canto” como profissão?

() Necessidade de trabalho

() Influência da família

() Influência dos amigos

(x) Desejo pessoal

(x) Outras. Especifique: Me identifico

12. O que você acha do mercado de trabalho de música?

() Ruim

() Regular

(x) Bom

() Ótimo

Justifique: Bom para os profissionais que se comprometem com a função

13. O que você acha do mercado de trabalho no ensino de canto em Sergipe?

(x) Ruim

() Regular

() Bom

() Ótimo

Justifique : Faltam professores especializados

14. Você tem participado nos últimos 5 anos de cursos, oficinas, seminários, simpósios ou outros encontros na área de música em canto?

(x) Sim () Não

Quais?

Especialização em música com oficinas de canto Faculdade Pio décimo

Obs. Você pode assinalar mais de uma alternativa

15. Que tipo de aluno você atende?

() Criança

- () Adolescente
 (x) Adulto
 () Idoso

16. Há alguma restrição de tipo de aluno você atende?

- (x) Criança
 (x) Adolescente
 () Adulto
 () Idoso

Por quê? Metodologia

17. Você trabalha com alunos de nível:

- (x) Iniciante
 (x) Intermediário
 (x) Avançado

18. Que tipo de repertório você costuma trabalhar com os alunos?

- () Clássico/ Erudito
 (x) Popular
 (x) Música religiosa
 () Outros. Especifique _____

19. Como são tomadas as decisões quanto à escolha do repertório?

- () Você decide
 () O aluno decide
 (x) Há uma negociação entre você e o aluno
 () Você segue um programa institucional
 () Outros. Especifique: _____

20. Você adota algum(ns) livro(s), método(s) e compositores específicos com os alunos de canto?

- (x) Sim () Não

Em caso afirmativo:

Para que nível de alunos e qual(is) material(is):

(x) Iniciante. Especifique: Vaccai

(x)
 Intermediário. Especifique: Vaccai, Panofka

(x) Avançado. Especifique: Vaccai ,
 Panofka

21. Qual a importância que os métodos têm para seu ensino de canto

() Muito importante.

(x) Importante.

() Médio.

() Pouco.

Justifique: Importante como conhecimento e facilitador para treino dos alunos. Mas é importante que o professor crie seus próprios subsídios para dar aula. Registro aqui a falta de variedade de métodos de canto para canto popular brasileiro

22. Dentre os métodos escolhidos há alguma versão em português?

(x) Sim

() Não

Qual?

Todos

apresentados

23. Qual o tipo de apoio mais indicado por você para os seus alunos?

Homens: Intercostal, baixo abdominal, diafragmático, costodiafragmático, costodiafragmático- abdominal,

Mulheres: _____

24. Qual o tipo de respiração mais indicado por você para seus alunos?

Homens: Respiração Diafragmático-Abdominal

ou Costo-Diafragmático-Abdominal- respiração completa

Mulheres: _____

25. Qual escola de canto você prioriza?

() Italiana

() Americana

() Alemã

(x) Outra: Conjunto de todas as escolas

() Nenhuma

26. Já pensou em criar algum projeto de música na área de canto?

(x) Sim

() Não

27. Você também fundamenta sua aula em materiais de fonoaudiologia?

(x) Sim

() Não

28. Qual o interesse dos seus alunos em aprender canto?

- Terapia
- Hobby
- Profissional
- Entretenimento
- Estudo

29. Por gentileza, acrescente o nome e o telefone de outros professores de canto que você conheça e que trabalhem em Aracaju. Eles são muito importantes para essa pesquisa.

Nome

Telefone

Ezequiel, Gisane, Ângelo Rafael (regente
orq.Itabaina)_____

**MUITO OBRIGADA POR RESPONDER E DEVOLVER ESTE
QUESTIONÁRIO!**

ANEXO E- MODELO DE PARTICIPAÇÃO CONSENTIDA**TERMO DE PARTICIPAÇÃO CONSENTIDA**

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado autorizo a (o) aluna (o), portadora do RG _____ SSP/___ e CPF _____ graduanda (o) do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Sergipe, na Cidade de São Cristóvão, a utilizar minha entrevista, a ela concedida no dia __/__/____, na monografia intitulada _____.

Na presente entrevista, será realizada uma gravação de áudio e autorizo a utilização de registros de imagens em fotos, filmagens etc.

Esta experiência não requer nenhum treinamento especial e não possui qualquer risco a saúde do entrevistado.

Sua participação é voluntária. Em caso de dúvidas ou perguntas, queira manifestar-se, por favor, para explicações adicionais.

Após ler estas regras, entendi o propósito do referido estudo e, estando em perfeitas condições de participar do mesmo, isento o avaliador e a instituição à qual ele pertence de qualquer responsabilidade que exceda ao explicitado no presente Termo.

Nome: _____

Endereço: _____

CPF _____

Assinatura

Aracaju, _____ de _____ de 20_____.