

MARLON VIDAL DA SILVA

GRR: 20184871

**AS DIFERENÇAS ENTRE O CANTO LÍRICO E O CANTO POPULAR:
ANATOMOFISIOLOGIA, TÉCNICA E PEDAGOGIA**

Monografia apresentada à disciplina OA895 – Trabalho de Conclusão de Curso II como requisito parcial à conclusão do Curso de Licenciatura em Música - Departamento de Artes, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo

CURITIBA

2021

DEDICATÓRIA

À minha família, que me ofereceu meios de estudar o que amo, me apoiou e me ajudou em momentos duros e difíceis, e nunca deixaram de acreditar em mim. Espero concretizar tanto as minhas expectativas quanto as deles.

À minha namorada, Heluisa, a qual me ajudou de formas incontestáveis a não desistir dos meus sonhos e me tornar um músico, assim como um homem, melhor a cada dia. Não houve momento algum em que sua ajuda não fosse de extrema valia; fico feliz por estar ao lado de uma mulher que caminhará comigo enquanto aprendemos e vivemos juntos.

À minha orientadora, professora doutora Rosane Cardoso de Araújo, a qual me guiou a terminar esta monografia, me ajudando a consertar erros e entender como realmente realizar uma pesquisa de forma acadêmica. Agradeço a paciência que teve comigo em um momento tão turbulento como este.

Aos meus colegas e amigos Ana, Daylise, Eduarda, Estefânia, Felipe, Jackson, Paulo e Ruan pelo apoio nessa jornada. Tenho sorte de estar entre músicos e musicistas tão habilidosos, e poder compartilhar meu conhecimento e habilidade com vocês. Uma jornada sem amizade é um caminho sem destino.

Às colegas Ana e Ariane por participarem do grupo controle do questionário deste trabalho. Sem sua solidariedade não seria possível concluí-lo, tampouco aplica-lo. Seus esforços nos permitiram melhorá-lo e torná-lo uma ferramenta de pesquisa viável.

Aos professores participantes que responderam ao questionário e viabilizaram a pesquisa. Embora permaneçam anônimos neste trabalho, a solicitude de cada um destes professores ajudou a concluir desta monografia. Sou grato à ajuda que colegas, conhecidos e desconhecidos, disponibilizaram para gerar conhecimento.

RESUMO

O tema deste trabalho é o estudo dos cantos lírico e popular nos aspectos anatomofisiológico, técnico e pedagógico. O problema que norteou o estudo foi a constatação empírica de que frequentemente professores de canto, por falta de informação ou aplicação equivocada desses aspectos, não utilizam estratégias pedagógicas adequadas para o ensino do canto. Assim, o objetivo desta pesquisa foi investigar as práticas e opiniões de professores de canto lírico e popular sobre o processo deles de ensino da técnica vocal. No trabalho foi incluído um estudo de anatomia e fisiologia aplicada ao canto, assim como foram trazidas definições dos termos canto lírico e canto popular. Uma explanação, com foco anatômico, sobre terminologias empregadas na pedagogia vocal também foi apresentada. A metodologia consistiu de um estudo de levantamento de pequeno porte realizado por 11 professores do estado do Paraná. O instrumento de coleta dado foi um questionário *online*, aplicado aos participantes acerca de anatomia e fisiologia, higiene vocal, aquecimento e desaquecimento vocal, técnica vocal e pedagogia vocal. A análise dos dados corroborou com a hipótese do trabalho, mostrando que há falhas de informação na formação dos professores e falta de consenso entre eles, sejam da mesma modalidade de canto ou não.

Palavras-chave: anatomia, fisiologia, técnica vocal, pedagogia vocal, canto lírico, canto popular.

ABSTRACT

The theme of this research is the study of both classical and popular singing in the anatomo-physiological, technical and pedagogical aspects. The problem that guided our study is the fact that frequently voice teacher, by lack of information or misapplication of these aspects, do not use adequate pedagogical strategies for the teaching of singing. In that way, the objective of this research was to investigate the practices and opinions of teachers of classical and popular singing about their process of vocal technique teaching. A study of anatomy and physiology applied to singing was included in this monography, as well as definitions of the terms classical singing and popular singing. An explanation, with anatomical focus, about terminologies employed in vocal pedagogy was also displayed. The methodology consisted of a small sample survey undertaken by 11 voice teachers in the state of Paraná. The survey consisted of an online questionnaire, which collected the participants opinions about anatomy and physiology, vocal hygiene, vocal warm-up and cool-down, vocal technique, and vocal pedagogy. The data analysis corroborated with this paper hypothesis, highlighting a flaw in information in the making of voice teachers, as well as lack of consensus amongst them, even if they teach the same manner of singing or not.

Keywords: anatomy, physiology, vocal technique, vocal pedagogy, classical singing, popular singing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grupo dos músculos orais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 897)	13
Figura 2 - Movimentos mandibulares e músculos associados (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 965)	15
Figura 3 - Osso hioide e inserção do ligamento estilo-hioide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1080)	15
Figura 4 - Músculos da língua (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1086).....	16
Figura 5 - Faringe e suas subdivisões (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1029)	17
Figura 6 - Características mucosas da faringe (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1036).....	18
Figura 7 - Músculos constritores da Faringe, em vista lateral e posterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1032)	19
Figura 8 - Ativação dos músculos constritores da laringe, comumente chamados de "cinturão do brilho" (Fonte: PINHO et al, 2019, p. 35).....	20
Figura 9 - Músculos longitudinais da faringe em visão medial (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1033)	21
Figura 10 - Cartilagens ímpares da laringe (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1041)	22
Figura 11 - Epiglote em visão anterolateral e posterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1044) ..	23
Figura 12 - Visão anterolateral e superior da cartilagem tireóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1043)	24
Figura 13 - Visão anterolateral e posterior da cartilagem cricóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1042)	24
Figura 14 - Cartilagens aritenóides (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1044)	25
Figura 15 - Movimentos da cartilagem aritenóide (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 6).....	26
Figura 16 - Cartilagens corniculada e cuneiforme (Fonte: DRAKE et al, 2020, p.1045)	27
Figura 17 - Músculos vocal, cricotireóide lateral e posterior, e aritenóide transverso e oblíquo (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1051)	28
Figura 18 - Músculo tireoaritenóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1052).....	29
Figura 19 - Músculo cricotireóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1051).....	30
Figura 20 - Músculos aritenóide transverso e aritenóide oblíquo (Fonte: PINHO et al, 2019, p. 31)	31
Figura 21 - Ação do músculo cricoaritenóide lateral (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 8)	32
Figura 22 - Ação do músculo cricoaritenóide posterior (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 8)	32
Figura 23 - Músculos ariepiglótico e tireoepiglótico (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 10)	33
Figura 24 - Músculos supra-hióideos (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 12)	34

Figura 25 - Músculos infra-hióides (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 13)	35
Figura 26 – Caixa torácica (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 125)	36
Figura 27 - Processo de inspiração e expiração (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 254)	37
Figura 28 - Músculos do triângulo occipital do pescoço (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1014)	38
Figura 29 - Músculo serrátil anterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 715)	39
Figura 30 - Músculos intercostais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 154)	40
Figura 31 - Diafragma (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 163).....	41
Figura 32 - Músculos abdominais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 281 e 282)	43
Figura 33 – Volume de gás varia inversamente com a pressão (Fonte: TORTORA, 2000, p. 415).....	44
Figura 34 – Capacidades e volumes pulmonares (Fonte: TORTORA, 2000, p. 418).....	45
Figura 35 - Propagação da onda mucosal (Fonte: ROSEN & SIMPSON, 2008, p.7)	46
Figura 36 - Fluxograma de música popular, de acordo com Scaruffi, 2014. (Elaborado pelo próprio autor)	Erro! Indicador não definido.
Figura 37 - Gráfico do gênero dos participantes da pesquisa.....	70
Figura 38 - Gráfico sobre a classificação de voz dos participantes.....	71
Figura 39 - Gráfico referente a formação dos participantes.	71
Figura 40 – Gráfico sobre classificação de modalidade de ensino.....	72
Figura 41 - Gráfico sobre cidade de atuação profissional.	72
Figura 42 - Gráfico sobre quantidades de anos de estudo de técnica vocal.	73
Figura 43 - Gráfico sobre quantidade de anos de atuação como professor de canto.....	73
Figura 44 - Gráfico sobre onde os participantes obtiveram conhecimentos sobre anatomia e fisiologia.	75
Figura 45 - Gráfico sobre o grau de concordância da frase "é importante o professor de canto saber anatomofisiologia aplicada à voz."	76
Figura 46 - Gráfico sobre o grau de concordância da frase "é importante o aluno aprender anatomofisiologia aplicada à voz."	76
Figura 47 - Gráfico acerca da opinião dos participantes sobre quais músculos se fazem mais necessários durante a expiração aplicada ao canto.....	77
Figura 48 - Gráfico acerca da opinião dos participantes sobre quais músculos intrínsecos da laringe são mais importantes durante a fonação aplicada ao canto.	78
Figura 49 - Gráfico acerca da opinião dos professores sobre quais alternativas são condizentes com uma definição de higiene vocal.....	79
Figura 50 - Gráfico acerca da opinião dos professores sobre quais itens são considerados prejudiciais à voz.	80

Figura 51 - Gráfico acerca da frequência com a qual os professores encaminham seus alunos a outros profissionais especializados.	83
Figura 52 - Gráfico acerca da porcentagem de participantes que possui história de disфонia ou patologia vocal.	84
Figura 53 - Gráfico acerca da porcentagem de professores que passou por algum tratamento para disфонia ou patologia vocal.	84
Figura 54 - Gráfico referente ao tempo médio da rotina de aquecimento vocal dos participantes.	85
Figura 55 - Gráfico referente à utilização de exercícios de aquecimento não vocalizados.	86
Figura 56 - Gráfico referente aos tipos de aquecimentos não vocalizados utilizados pelos participantes.	86
Figura 57 - Gráfico referente a opinião dos professores acerca dos benefícios oferecidos pela realização de uma rotina de aquecimento vocal.	88
Figura 58 - Gráfico referente a frequência de uso de desauecimento vocal entre os participantes.	89
Figura 59 - Gráfico referente a opinião dos participantes em relação aos benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desauecimento vocal.	89
Figura 60 - Gráfico referente a quais os benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desauecimento vocal, de acordo com a opinião dos participantes.	90
Figura 61 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre as alternativas que se encaixam em suas definições pessoais de técnica vocal.	91
Figura 62 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre quais são os principais fatores que definem a sonoridade da sua modalidade de canto.	92
Figura 63 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre qual fator é o mais importante em relação ao canto.	93
Figura 64 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre qual ou quais formas de vibrato apresentadas são mais apropriadas à sua modalidade de canto.	94
Figura 65 - Gráfico referente a opinião dos professores acerca de quanto tempo um aluno demora para obter uma qualidade de produção sonora adequada ao seu princípio estético procurado.	95
Figura 66 - Gráfico referente a opinião dos professores sobre o formante do cantor e a sua indicação de aplicação técnica adequada na modalidade de canto específica do participante.	96
Figura 67 - Gráfico referente a nomenclatura utilizada pelos participantes em suas aulas de canto.	97
Figura 68 - Gráfico referente a opinião dos participantes acerca de quais partes estruturam suas aulas de canto diárias.	98

Figura 69 - Gráfico referente à ordem alocada pelos participantes das partes estruturais da aula de canto diária.	99
Figura 70 - Gráfico referente à qual parte estrutural das aulas diárias utiliza maior tempo dentro da aula de canto dos participantes.	101
Figura 71 - Gráfico referente à opinião dos professores acerca dos atributos que devem estar presentes em um professor de canto.	102
Figura 72 - Gráfico referente ao grau de concordância dos participantes com a afirmação apresentada.	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Características das escolas nacionais de canto lírico, de acordo com Miller (1997). (Tabela elaborada pelo próprio autor)	52
Tabela 2 - Dados de caracterização dos participantes da pesquisa. (Tabela elaborada pelo próprio autor)	74

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	2
2 ANATOMIA	13
2.1 MÚSCULOS DA FACE, MANDÍBULA E LÍNGUA	13
2.2 MÚSCULOS DA FARINGE	17
2.3 LARINGE	22
2.3.1 CARTILAGENS ÍMPARES	22
2.3.2 CARTILAGENS PARES	25
2.3.3 MÚSCULOS INTRÍNSECOS	27
2.3.3 MÚSCULOS EXTRÍNSECOS	33
2.4 MÚSCULOS DO TÓRAX E ABDÔMEN	35
3 FISIOLOGIA APLICADA EM RESPIRAÇÃO E FONACÃO	44
4 TÉCNICA VOCAL	48
4.1 CANTO LÍRICO	50
4.2 CANTO POPULAR	54
5 PEDAGOGIA VOCAL	62
5.1 HISTÓRIA E DEFINIÇÃO	62
5.2 TERMINOLOGIA	63
5.3 PROBLEMAS E SOLUÇÕES	66
6 METODOLOGIA	68
6.1 MÉTODO	68
6.2 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS: QUESTIONÁRIO	68
6.3 PARTICIPANTES DA PESQUISA	69
7 RESULTADOS E DISCUSSÃO	70
7.1 CARACTERIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES	70
7.2 ANATOMIA E FISIOLOGIA	75
7.3 HIGIENE VOCAL	79
7.4 AQUECIMENTO E DESAQUECIMENTO VOCAL	85
7.5 TÉCNICA VOCAL	90
7.6 PEDAGOGIA VOCAL	98
8 CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE A	112
APÊNDICE B	113

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho foi idealizado com base nos meus seis anos de estudo de canto popular, aliados aos conhecimentos de canto lírico adquiridos dentro da instituição acadêmica, tomando forma como um estudo nos campos anátomo-fisiológico, técnico e pedagógico aplicados aos cantos lírico e popular.

O canto lírico, enquanto tratando sobre pedagogia vocal, advém do canto solista que emerge no período barroco. O som com timbre *chiaroscuro*, com grande extensão de notas e alto nível sonoro é o ideal estético construído e seguido até hoje. Este ideal, partindo de uma tradição secular entre música sacra e música profana, moldou o som, ao longo das eras, enquanto mantinha-se as características básicas previamente citadas (BURKHOLDER et al, 2014; MARIZ, 2013). Em contrapartida, o canto popular, referido na pedagogia vocal, está presente somente há pouco mais de um século, e se diferencia pelas origens não-europeias de seus estilos. Deste modo, a expressão pessoal do cantor é mais importante do que um timbre característico. A flexibilidade vocal, ou seja, o quanto é possível moldar a voz para se expressar de diferentes maneiras e em diferentes estilos se torna um pré-requisito no canto popular (MARIZ, 2013).

Pensando deste modo, é certo dizer que existem características específicas para o ensino do canto lírico e canto popular. Considerando os aspectos técnicos e anátomo-fisiológicos, o docente precisa dominá-los para trabalhar de forma otimizada em sua prática de ensino (PINHO, 2019). A hipótese deste trabalho leva em consideração isto, supondo que há falhas na aplicação das estratégias pedagógicas no canto lírico e popular pelos próprios professores, tecnicamente e anatomofisiologicamente, devido à falta de conhecimento ou ao uso incorreto de informação. Logo, decidi aprofundar meus estudos de técnica vocal por meio da presente monografia, tendo como objetivo geral investigar as práticas e opiniões de professores de canto lírico e popular sobre o processo de ensino da técnica vocal. Para isso, considerei como objetivos específicos: (a) identificar as relações técnico-fisiológicas dos cantos lírico e popular, e; (b) analisar e discutir os processos utilizados no ensino da técnica vocal em ambos os cantos.

Para melhor elucidar a relação técnico-fisiológica e pedagógica entre canto popular e erudito, um estudo de levantamento, ou *survey* (GIL, 2008), de pequeno porte, foi realizado com professores de canto na cidade de Curitiba, PR. Este estudo relaciona as informações encontradas na revisão de literatura com conhecimentos teóricos e práticos destes professores.

Este cruzamento de dados é favorável a pesquisa pois os dados empíricos irão corroborar com elementos já apresentados na bibliografia pertinente sobre canto erudito e popular.

Por fim, esta monografia está dividida em cinco capítulos. O primeiro tem foco em anatomia, explicando os músculos empregados no canto, assim como suas funções. O segundo capítulo trata da fisiologia aplicada ao canto, explicando o funcionamento do sistema respiratório e da fonação. O terceiro capítulo oferece explicação sobre técnica vocal, correlacionando a fisiologia e anatomia vista no primeiro e segundo capítulos com a técnica requerida em ambos os estilos de canto. O quarto capítulo descreve a metodologia empregada neste trabalho e os resultados do estudo de levantamento (*survey*) com a respectiva discussão. Por fim, a conclusão encerra este trabalho destacando os principais resultados obtidos e as considerações finais.

2 ANATOMIA

O primeiro passo para compreender técnica vocal é entender o funcionamento anatômico do nosso corpo quando cantamos. O sistema respiratório é o sistema que engloba em quase a sua totalidade os mecanismos responsáveis para emissão da voz cantada, sendo auxiliados por um conjunto de músculos presentes na cabeça. Para fins didáticos, seguiremos o fluxo do ar inspirado, ou seja, explicaremos primeiro os músculos articulatórios da face, e depois trataremos do sistema respiratório. Deste modo, teremos uma delimitação concisa entre cabeça, pescoço, tórax e abdômen (DRAKE et al, 2020).

2.1 MÚSCULOS DA FACE, MANDÍBULA E LÍNGUA

Na face temos um grupo de músculos chamados de músculos mímicos ou da expressão facial. Para o seu estudo, geralmente é feita uma separação do rosto por grupos pois o estudo se torna mais organizado. Estes grupos são: orbital, nasal e oral. Neste trabalho focaremos somente no grupo de músculos orais, dado que são os que mais importam para a articulação do som (figura 1).

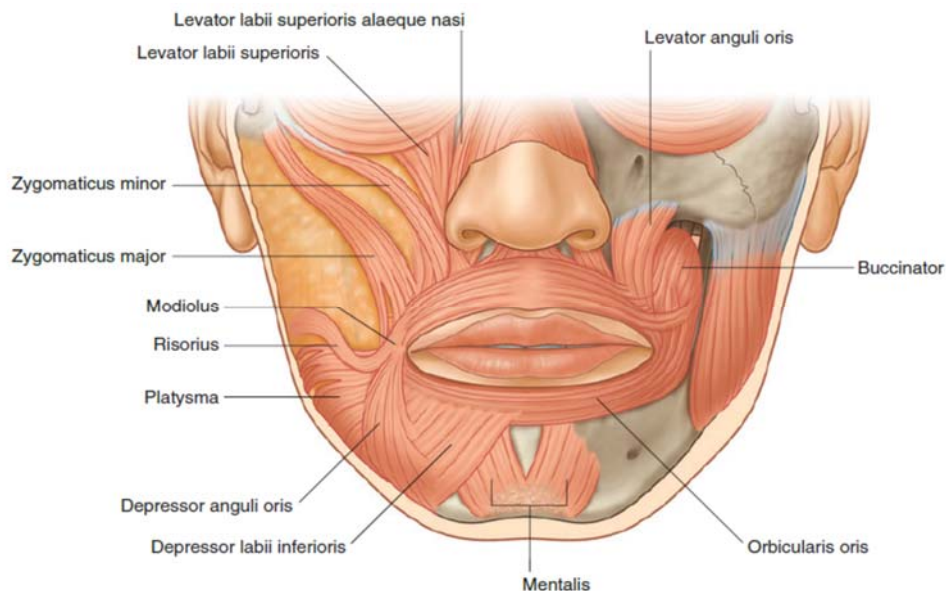


Figura 1 - Grupo dos músculos orais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 897)

Consideramos os músculos da face, a partir de uma linha horizontal passando por entre os lábios, podendo considerar tudo que está acima como músculos levantadores e tudo que está

abaixo como músculos depressores da boca. O primeiro músculo presente na linha média é o orbital da boca, sendo utilizado para a inserção das fibras musculares dos músculos restantes, assim como seu uso para a protusão dos lábios para frente, como quando falamos a vogal /o/ ou /u/. O segundo é o músculo bucinador, ou músculo da bochecha. Este músculo entra em ação quando inflamos as bochechas e também se contrai para impedir que alimentos se acumulem entre os espaços entre dente e bochecha durante a mastigação (DRAKE et al, 2020).

Os músculos levantadores da boca são os músculos: elevador do lábio superior e asa do nariz; elevador do lábio superior; elevador do ângulo da boca; zigomáticos maior e menor, e; risório. O elevador do lábio superior, como já diz, eleva o lábio superior em direção ao nariz, e o elevador do lábio superior e asa do nariz também o faz, assim como pode ajudar na abertura da fossa nasal para que haja maior entrada de ar. O músculo elevador do ângulo da boca levanta os lábios superiores para cima e para o lado. Os músculos zigomáticos maior e menor levantam os lábios superiores para cima e para o lado em direção ao osso zigomático, sendo muito utilizados quando sorrimos. O músculo risório também auxilia no sorriso já que puxa lateralmente a boca, auxiliando na abertura horizontal (DRAKE et al, 2020).

Os músculos depressores da boca são: depressor do ângulo da boca; depressor do lábio inferior; mental, e; platisma. O depressor do ângulo da boca deprime o canto da boca, auxiliando a nossa expressão triste. O depressor do lábio inferior tem suas fibras conectadas na pele e mucosa do lábio inferior, podendo então deprimi-lo. O músculo mental, que advém do queixo, também ajuda a deprimir os lábios com ajuda dos outros músculos. O músculo platisma é um músculo fino que fica sobre a pele e recobre a musculatura desde o tórax até a parte inferior da face, recobrando assim todo o pescoço. Ele também auxilia na depressão dos lábios inferiores (DRAKE et al, 2020).

Outra parte do corpo importante para a articulação é a mandíbula. A mandíbula é responsável pela mastigação dos alimentos e também nos permite deprimir, levantar, protrair e retrair a mandíbula devido as conexões musculares presentes (figura 2). Os músculos responsáveis pela depressão são os músculos digástrico, milohioide e geniohioide. Estes músculos estão situados abaixo da mandíbula conectados no osso hioide (figura 3). A gravidade também auxilia a depressão da mandíbula, e o músculo pterigoide lateral também auxilia no processo da depressão dado que há uma pequena protusão da mandíbula no momento de descida. Os músculos responsáveis pela elevação da mandíbula são os músculos temporal, masseter e pterigoide medial. Estes músculos estão localizados na região temporo-mandibular, assim como na fossa pterigóide (DRAKE et al, 2020).

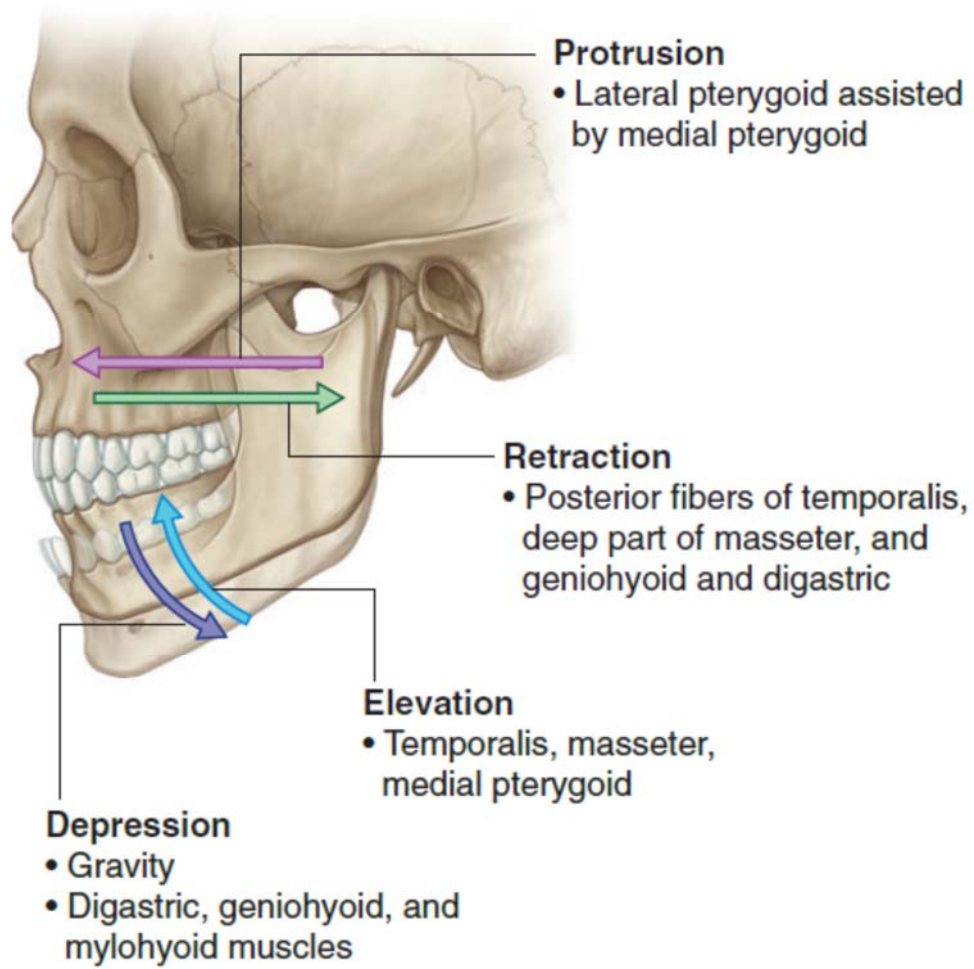


Figura 2 - Movimentos mandibulares e músculos associados (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 965)

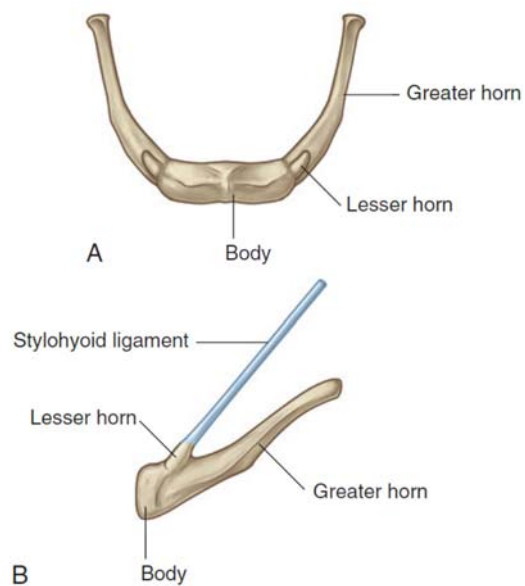


Figura 3 - Osso hioide e inserção do ligamento estilo-hioide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1080)

Os músculos responsáveis pela protrusão são o músculo pterigoide lateral, em sua maior parte, e o músculo pterigoide medial. Os músculos responsáveis pela retração da mandíbula são os músculos digástrico, geniohioide e as fibras profundas e posteriores dos músculos masseter e temporal (DRAKE et al, 2020).

Outra parte muito importante para a articulação é a língua. A língua é um grande músculo, possuindo quatro músculos intrínsecos a ela, assim como quatro músculos extrínsecos (figura 4). Estes músculos auxiliam no processo de mastigação, deglutição e fala, dado que levantam, abaixam, enrolam, desenrolam, protraem e retraem a língua (DRAKE et al, 2020).

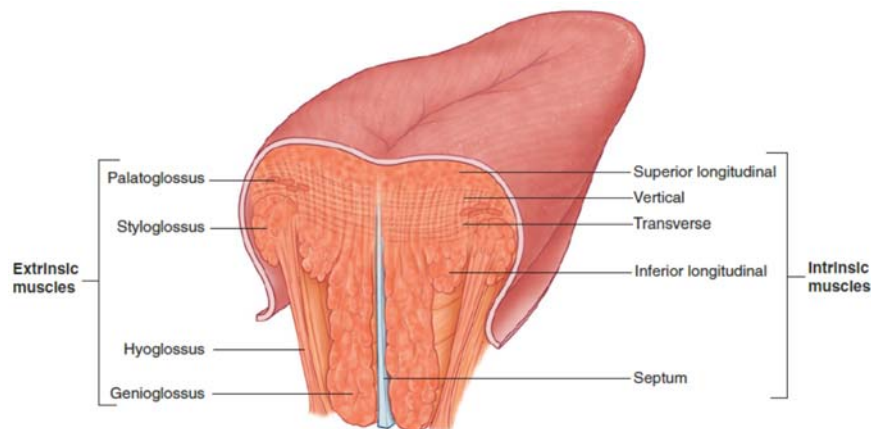


Figura 4 - Músculos da língua (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1086)

Os músculos intrínsecos da língua são o superior longitudinal, inferior longitudinal, transverso e vertical. Os dois primeiros músculos, superior longitudinal e inferior longitudinal, irão encurtar a língua, porém o superior longitudinal fará o movimento de curvar a lâmina da língua, enquanto o inferior longitudinal fará o inverso. Os outros dois músculos, transverso e vertical, trabalham de forma semelhante. Enquanto o músculo transverso alonga e estreita a língua, o músculo vertical alarga e nivela o nível da língua (DRAKE et al, 2020).

Os músculos extrínsecos da língua auxiliam o restante da movimentação necessária e tem sua origem fora da língua. O músculo genioglosso tem sua origem na espinha mental superior, situada no maxilar, e sua inserção em todo o comprimento da língua e no corpo do osso hioide. Este músculo é responsável pela protrusão da língua e pela depressão do centro da língua. O músculo hioglosso, localizado ao lado do genioglosso, se origina no grande corno e parte do corpo do osso hioide e se insere na superfície lateral da língua. Sua função é deprimir a língua. O músculo estiloglosso se origina no processo estiloide e se insere na superfície lateral da língua, sendo responsável pela elevação e retração da língua. E, por fim, o músculo

palatoglosso, que se origina na superfície inferior da aponeurose palatina e se insere na margem lateral da língua, responsável por deprimir o palato, retornar a dobra palatoglossal ao ponto medial e retrain a parte posterior da língua (DRAKE et al, 2020).

2.2 MÚSCULOS DA FARINGE

A faringe é um meio cilindro musculo-fascial que se estende da base do crânio até, aproximadamente, o nível da vértebra CVI. Este é o canal por onde o ar é direcionado para a laringe, e onde a comida é direcionada ao esôfago. Os músculos nesta estrutura estão divididos em dois grupos baseados na orientação das fibras musculares: Os músculos constritores, que seguem a orientação circular da parede faríngea, e; músculos longitudinais que tem as suas fibras dispostas em direção vertical (DRAKE et al, 2020).

Por ser uma estrutura grande, é dividida de acordo com a região onde está localizada (figura 5). A porção superior, que se localiza na região posterior as fossas nasais, é denominada nasofaringe. A porção média é denominada orofaringe. E, por último, a região inferior se denomina laringofaringe (DRAKE et al, 2020).

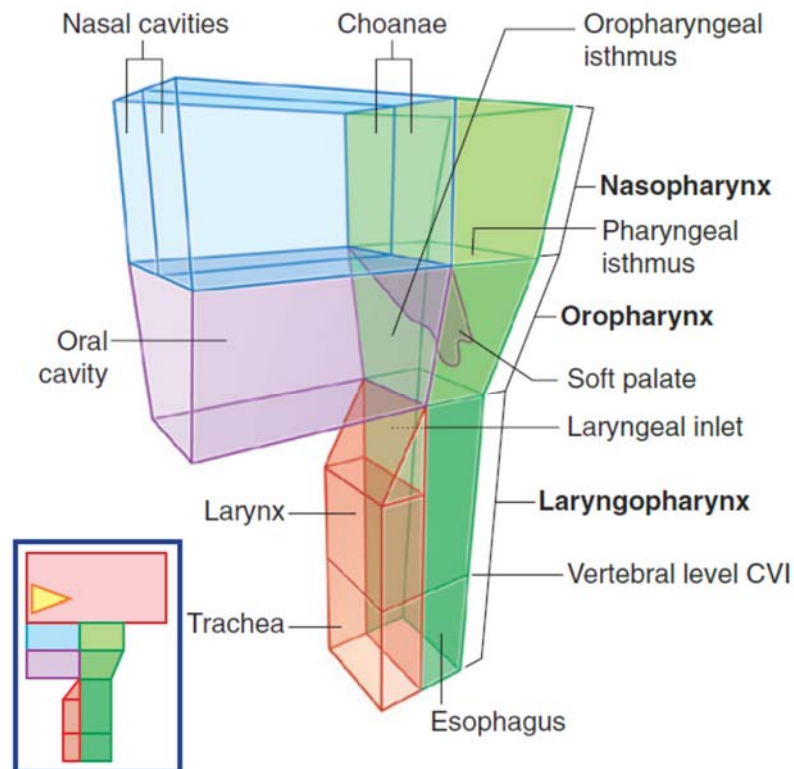


Figura 5 - Faringe e suas subdivisões (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1029)

A nasofaringe se localiza atrás das aberturas posteriores das cavidades nasais, chamadas coanas, e acima do nível do palato mole (Figura 6). Ela é englobada pela base do crânio onde se encontra a parte posterior do corpo do osso esfenoide, e a parte basal do osso occipital. Existe também uma grande porção de tecido linfoide (tonsila faríngea) cobrindo o teto da nasofaringe, assim como uma abertura faríngea do tubo faringotimpânico, o qual faz conexão com o ouvido médio (DRAKE et al, 2020).

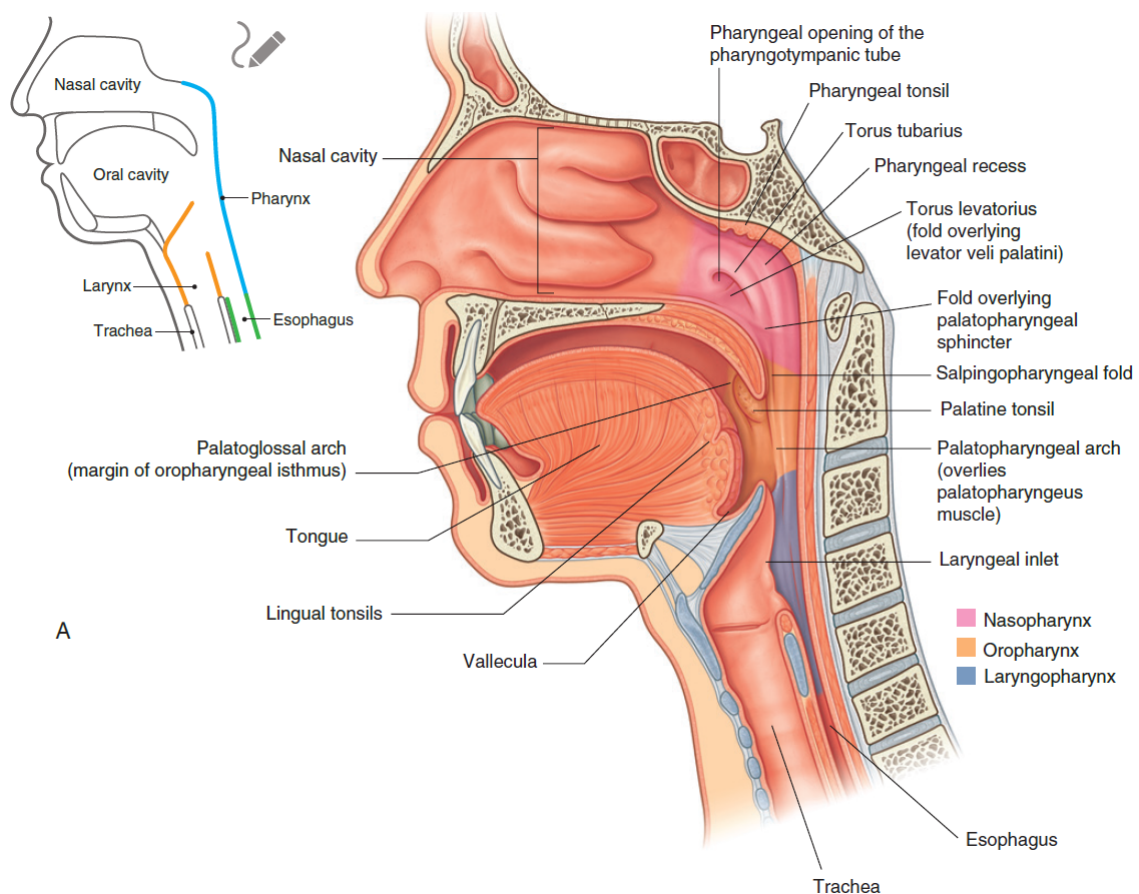


Figura 6 - Características mucosas da faringe (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1036)

A orofaringe se localiza na região posterior a cavidade oral, abaixo do palato mole e acima da epiglote, após as dobras palatoglossais que cobrem os músculos palatoglossos e servem como limite entre cavidade oral e orofaringe. A abertura arqueada entre as duas dobras palatoglossais é o istmo orofaríngeo. Posteriormente a estas dobras, há um novo par de dobras chamadas dobras palatofaríngeas que recobrem os músculos palatofaríngeos. A parede anterior da orofaringe inferior é composta da parte faríngea da língua onde há grandes concentrações de tecido linfoide (tonsilas linguais) assim como bolsas mucosas chamadas valéculas. Também é possível notar as tonsilas palatinas nas paredes laterais da orofaringe. Estão são uma grande

coleção de tecido linfóide de formato ovoide na linha no nível do músculo constritor superior, assim como entre os arcos palatoglossal e palatofaríngeo (DRAKE et al, 2020).

A laringofaringe se estende da margem superior da epiglote até o topo do esôfago, no nível da vértebra CVI. Na parede anterior da laringofaringe se encontra o adito da laringe, por onde o ar passa no processo respiratório. Há também um par de recessos mucosos, chamados fossas piriformes, entre a parte central da laringe e a lâmina mais lateral da cartilagem tireóide que servem para direcionar sólidos e líquidos da cavidade oral para o esôfago.

Tratando de anatomia, começaremos com os músculos constritores da faringe (Figura 7). Estes músculos são denominados dado a sua posição na parede faríngea, ou seja, temos o músculo constritor superior, médio e inferior. Posteriormente, eles são unidos pela rafe faríngea, e anteriormente se juntam a ossos, ligamento e cartilagens relacionados as margens laterais das cavidades nasal e oral. O seu papel é constrição ou estreitar a cavidade faríngea, como quando deglutimos um bolo alimentar, assim o direcionando para o esôfago (DRAKE et al, 2020).

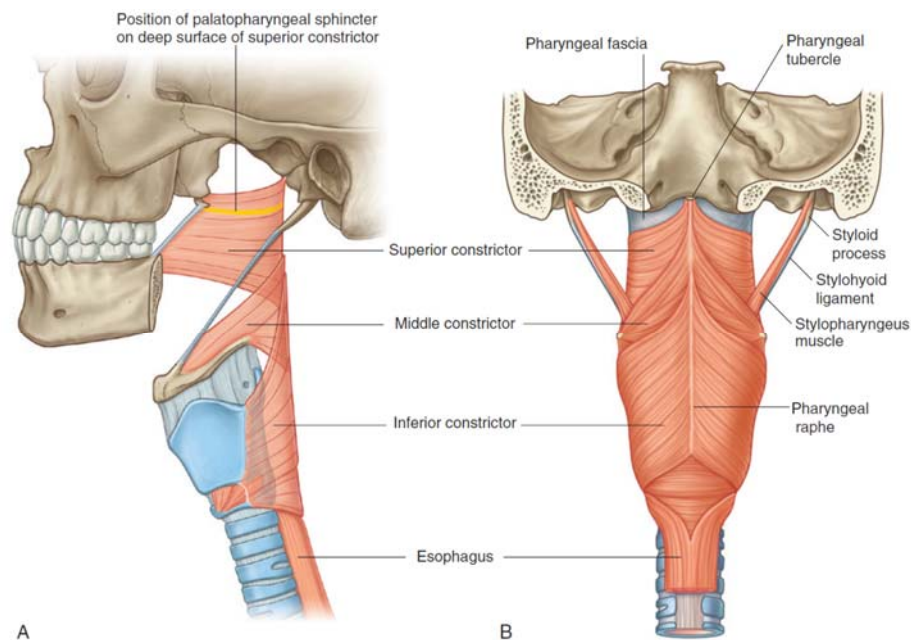


Figura 7 - Músculos constritores da Faringe, em vista lateral e posterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1032)

Os músculos constritores superiores são conectados anteriormente pelo hámulo pterigoideo, a rafe pterigomandibular e o osso adjacente da mandíbula; posteriormente, são conectados a rafe faríngea. Uma banda especial de músculo, chamado esfíncter palatofaríngeo, se origina da superfície anterolateral da superfície do palato mole e circula internamente a

parede faríngea, se misturando com o músculo superior constritor. Quando estes músculos contraem, uma depressão se forma na parede faríngea, que segura a margem do palato mole elevado, e então sela o istmo faríngeo entre a nasofaringe e a orofaringe. (DRAKE et al, 2020)

Os músculos constritores médios são conectados ao aspecto inferior do ligamento estilohioide, no corno menor do osso hioide e em toda a superfície do corno maior do osso hioide. Os músculos constritores inferiores se conectam anteriormente a linha oblíqua da cartilagem tireóidea, a cartilagem cricóidea, e o ligamento que passa por estas duas cartilagens e cruza o músculo cricotireóideo (DRAKE et al, 2020).

Vale notar que estes músculos constritores são comumente chamados no canto de “cinturão do brilho” (figura 8). Dado o aumento do nível de constrição do trato vocal, é possível observar pequenos “anéis” de contração setorizados na faringe, exatamente onde temos a localização dos músculos constritores superior, médio e inferior. É dito que estes cinturões podem influenciar o brilho e ressonância da voz, o que é fator determinante para determinados timbres de voz e estilos de canto (PINHO et al, 2019).



Figura 8 - Ativação dos músculos constritores da laringe, comumente chamados de "cinturão do brilho" (Fonte: PINHO et al, 2019, p. 35)

Na constituição da faringe, também possuímos os músculos longitudinais. Estes músculos são três e são denominados de acordo com suas origens, como a grande maioria dos

músculos vistos até agora. São estes músculos o estilofaríngeo, salpingofaríngeo e palatofaríngeo (figura 9). Todos estes músculos servem para elevação da faringe, com a adição de fechamento do istmo orofaríngeo desempenhado pelo músculo palatofaríngeo (DRAKE et al, 2020).

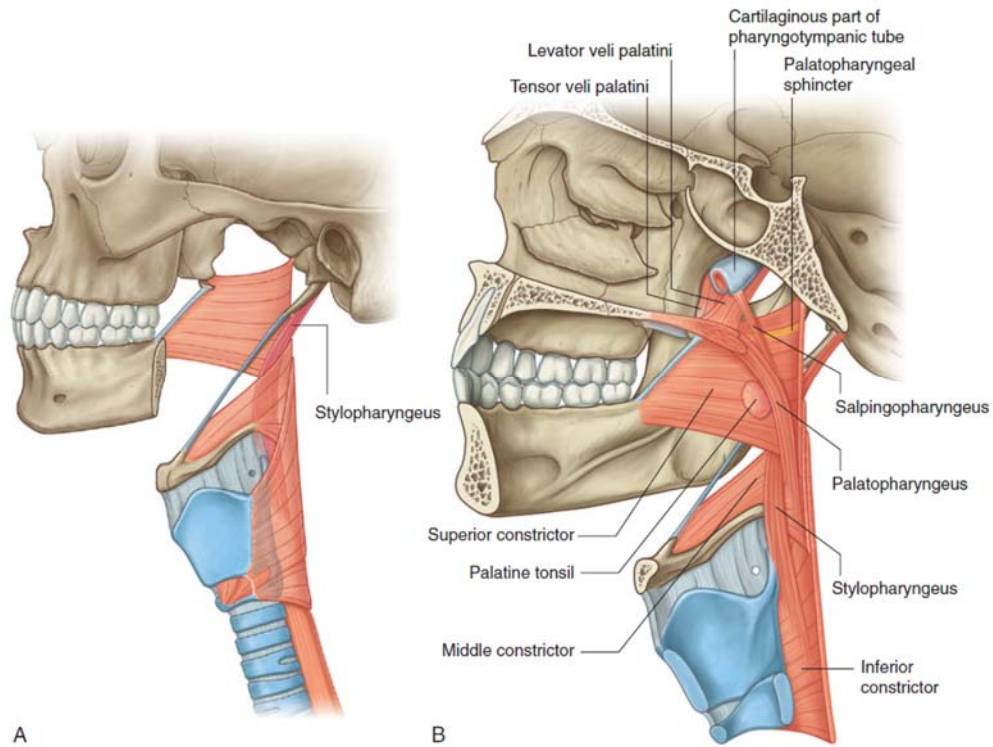


Figura 9 - Músculos longitudinais da faringe em visão medial (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1033)

O músculo estilo faríngeo se origina na base da superfície medial do processo estilóide e descende entre os músculos constritores superior e médio e se mescla na superfície profunda da parede faríngea. O salpingofaríngeo é um pequeno músculo se originando do aspecto inferior do tubo faríngeotimpânico, descendo e se mesclando também na superfície profunda da parede faríngea. O palatofaríngeo é um músculo da faringe e também do palato mole, o que nos ajuda a entender por que é o único músculo inervado pelo nervo glossofaríngeo e não pelo nervo vago. Este músculo é conectado na superfície superior da aponeurose palatina e corre posteriormente e inferiormente para se misturar com a superfície profunda da parede faríngea (DRAKE et al, 2020).

Também presente na faringe é a fásia. Este é um tecido conjuntivo fibroso que se apresenta em partes do corpo que não possuem cobertura completa de músculos ou mucosa. Ele serve para fornecer estrutura ao corpo e também conectar os músculos entre si (DRAKE et al, 2020).

2.3 LARINGE

A laringe é uma estrutura oca e musculo ligamentosa situada acima da traqueia. É ao mesmo tempo uma válvula para fechar o trato respiratório inferior, assim como um instrumento para produzir som. A laringe consiste de três cartilagens ímpares: cricoide, tireoide e epiglote (figura 10); três pares de cartilagens menores: aritenoides, corniculadas e cuneiformes, e; uma membrana fibro-elástica e numerosos músculos intrínsecos (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

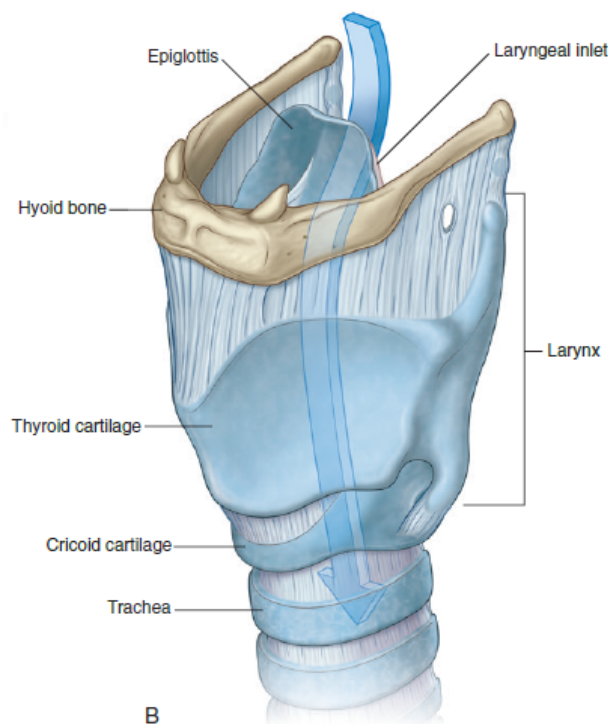


Figura 10 - Cartilagens ímpares da laringe (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1041)

2.3.1 CARTILAGENS ÍMPARES

A primeira cartilagem que notamos é a epiglote que possui forma de folha e é responsável pelo fechamento da laringe quando engolimos sólidos ou líquidos. Sua inserção é dada na linha média da cartilagem tireoide, entre a proeminência laríngea e a incisura tireóidea inferior através do ligamento tireo-epiglótico (figura11). A margem superior da epiglote se encontra na parte posterior da porção laríngea da língua (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

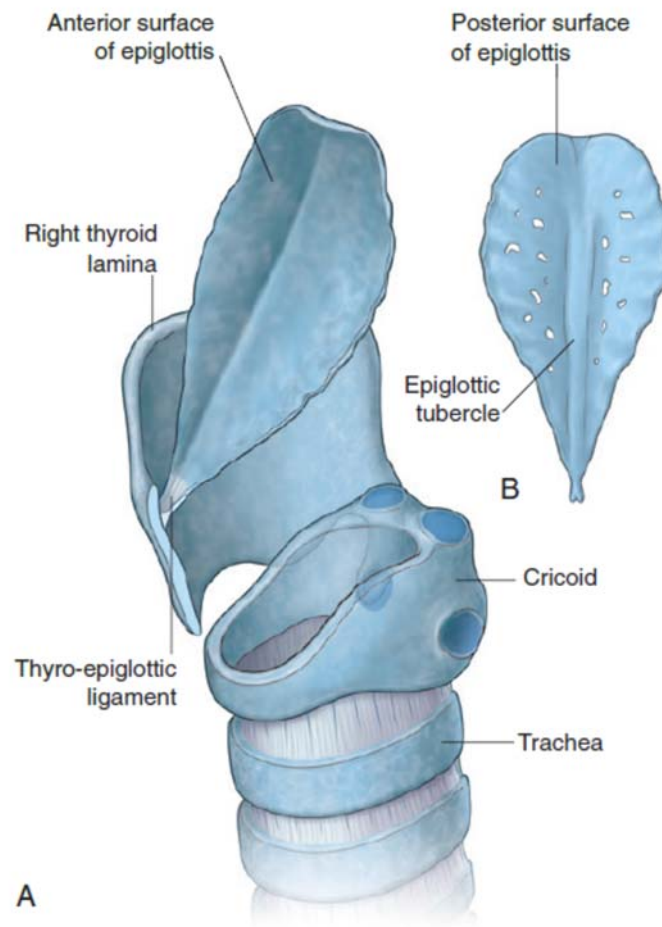


Figura 11 - Epiglote em visão anterolateral e posterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1044)

A cartilagem tireóide (ou tireóidea) é a maior das cartilagens laríngeas e possui um formato de escudo, com duas lâminas laterais, e dois cornos posteriores (figura 12). O ponto superior de encontro das lâminas é chamado de proeminência laríngea, o que chamamos comumente de pomo de Adão, tendo uma angulação de 90° em homens e 120° em mulheres. À margem posterior das lâminas estão presentes os cornos superiores e inferiores; os cornos superiores se conectam ao fim posterior do corno maior do osso hioide através do ligamento tireohioide lateral, enquanto os cornos inferiores possuem uma faceta na superfície medial para articulação com a cartilagem cricóide. Por fim, lateralmente as lâminas, há uma elevação que é denominada linha oblíqua. Ela serve para inserção de alguns músculos comentados anteriormente (constritor inferior) e outros que serão comentados mais tarde (esterno tireóideo e tiro hioideo), assim como cria, superior e inferiormente, expansões chamadas tubérculos tireóideos (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

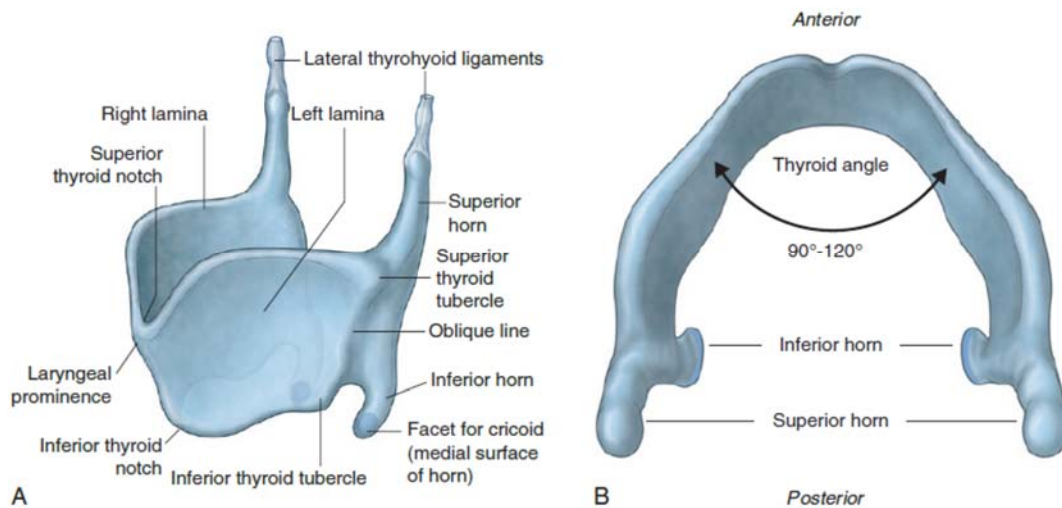


Figura 12 - Visão anterolateral e superior da cartilagem tireóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1043)

A cartilagem cricóide tem forma de um anel, onde a parte maior e robusta é posterior, chamada lâmina, e a parte menor e mais estreita é situada anteriormente, chamada arco (figura 13). A parte posterior da lâmina apresenta duas depressões divididas por uma elevação, onde está conectado o esôfago; as depressões laterais servem para a inserção do músculo cricoaritenóide posterior (CAP). Há também duas facetas superolaterais para articulação com as cartilagens aritenóides, e duas faceta laterais para articulação da cartilagem tireóide por meio de seu corno inferior (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

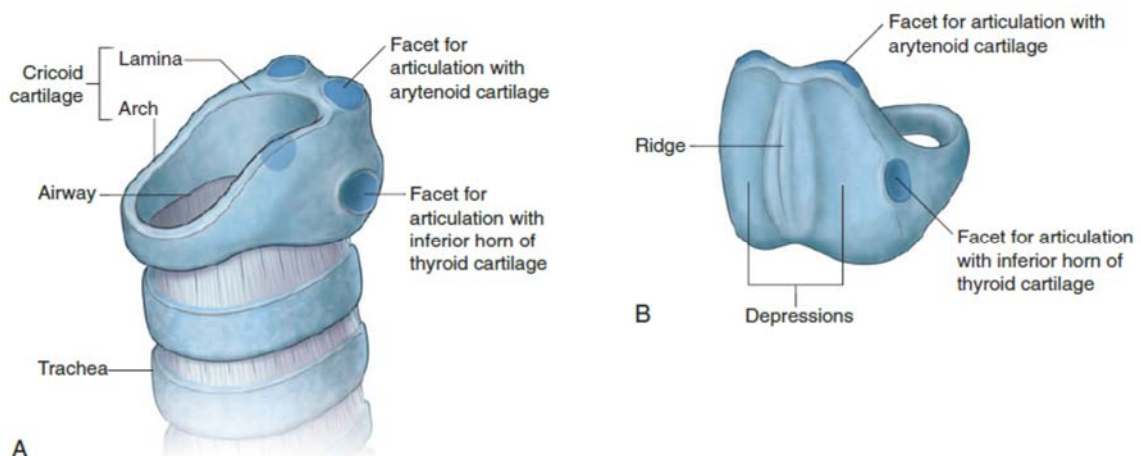


Figura 13 - Visão anterolateral e posterior da cartilagem cricóide (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1042)

2.3.2 CARTILAGENS PARES

As aritenoides são cartilagens em forma de pirâmide com base côncava e se localizam nas facetas superolaterais da cartilagem cricoide (figura 14). Possuem uma faceta superior onde se encaixam as cartilagens corniculadas, assim como depressões na superfície anterolateral para conexão do ligamento vestibular, e também dos músculos vocais, ou processo vocal no alongamento anterior da base. A parte posterior da cartilagem é coberta pelo músculo aritenóide transverso, e o alongamento posterior é chamado de processo muscular dado a conexão dos músculos cricoaritenóideo lateral (CAL) e cricoaritenóideo posterior (CAP) (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

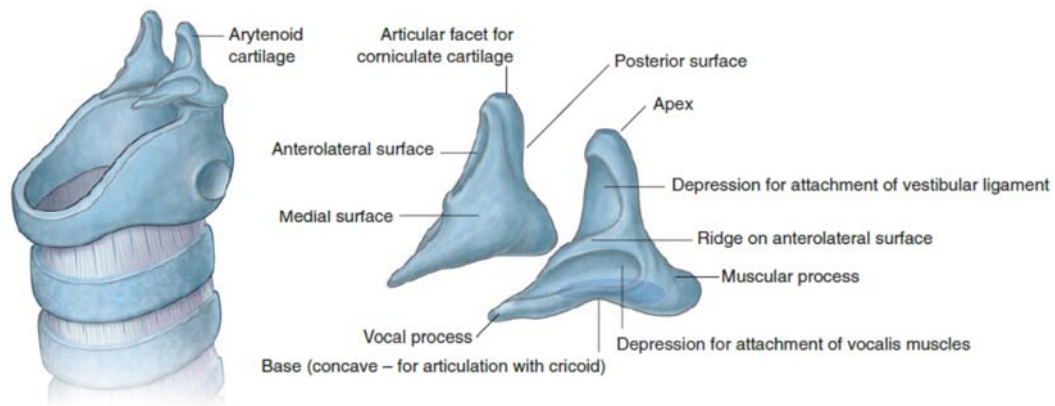


Figura 14 - Cartilagens aritenoides (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1044)

A movimentação destas cartilagens também deve ser compreendida para entender o princípio de fonação. Tradicionalmente, é apontado o movimento de rotação mediolateral, deslizamento anteroposterior e horizontal (figura 15), porém devemos considerar também o movimento vertical que está presente quando estes movimentos ocorrem. O movimento de direção anterior da cartilagem aritenóide trará um movimento vertical inferior, enquanto um movimento de direção posterior trará um movimento vertical superior. (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

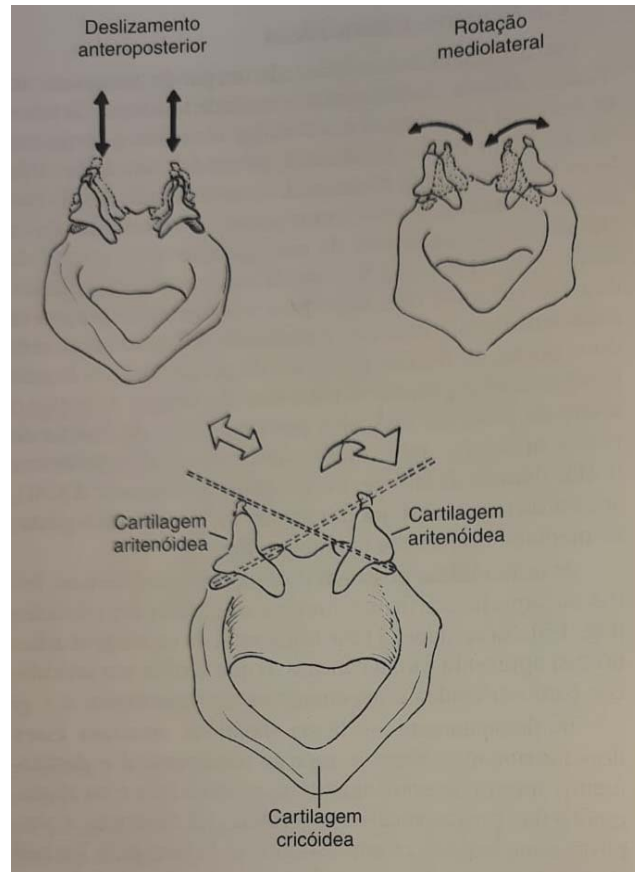


Figura 15 - Movimentos da cartilagem aritenóidea (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 6)

As cartilagens corniculadas são de forma cônica, cujos ápices se projetam posteromedialmente em direção a si mesmas, e suas bases se articulam nos ápices das cartilagens aritenóideas; seu papel é alongar as aritenóideas para cima e para trás. As cartilagens cuneiformes tem forma de haste e estão suspensas anteriormente as corniculadas na membrana fibro-elástica da laringe que liga as aritenoides a margem lateral da epiglote; sua provável contribuição consiste no auxílio do fechamento do ádito da laringe pelo abaixamento da epiglote (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

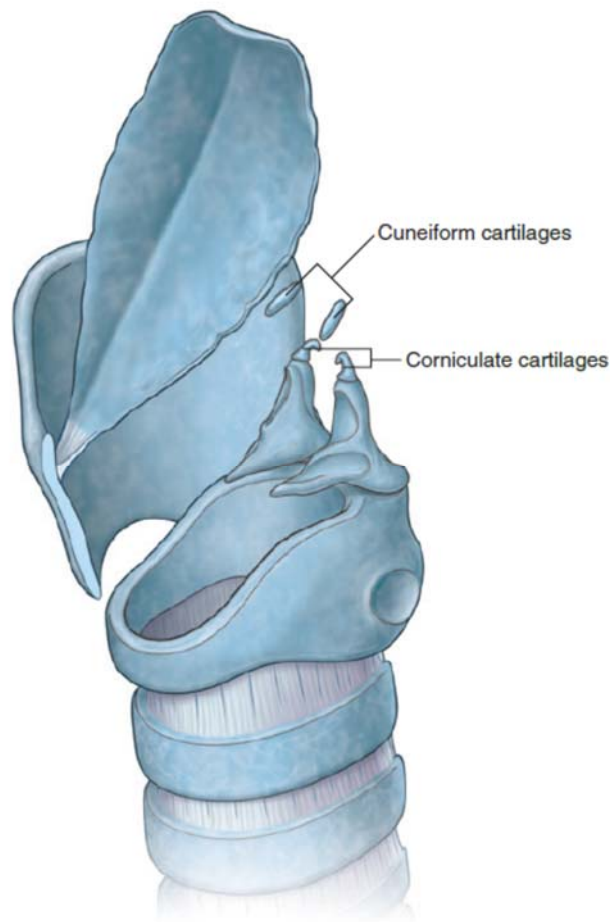


Figura 16 - Cartilagens corniculada e cuneiforme (Fonte: DRAKE et al, 2020, p.1045)

2.3.3 MÚSCULOS INTRÍNSECOS

Os músculos intrínsecos são os músculos que possuem efetivamente sua origem e inserção nas estruturas laríngeas. Estes músculos ajustam a tensão nos ligamentos vocais, abem e fecham a rima glótica, fecham a rima vestibular, controlam as dimensões internas do vestíbulo, e facilitam o fechamento do ádito da laringe (DRAKE et al, 2020). Novamente, faremos duas subdivisões em relação a atuação destes músculos na laringe para que a compreensão seja melhor. Possuímos músculos adutores (fechamento) e abdutores (abertura) que atuam sobre a glote. Dentre estes músculos estão: vocal; tireoaritenóideo; cricotireóideo; aritenóideo; cricoaritenóide lateral, e; cricoaritenóide posterior. Há também outro par de músculos intrínsecos da laringe, porém estes não atuam sobre a glote, e sim sobre a epiglote. São estes os músculos: ariepiglótico e tireoepiglótico. Discorreremos sobre o funcionamento

destes músculos seguindo esta ordem previamente apresentada (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

O músculo vocal (também chamado tireoaritenóide interno) é alongado e corre paralela e lateralmente ao ligamento vocal (figura 17). As fibras musculares se emaranham posteriormente no processo vocal da cartilagem aritenóide e anteriormente sobre o comprimento do ligamento vocal em direção ao ângulo tireóideo. Este músculo ajusta a tensão sobre as pregas vocais, sendo assim definido como um músculo adutor (DRAKE et al, 2020).

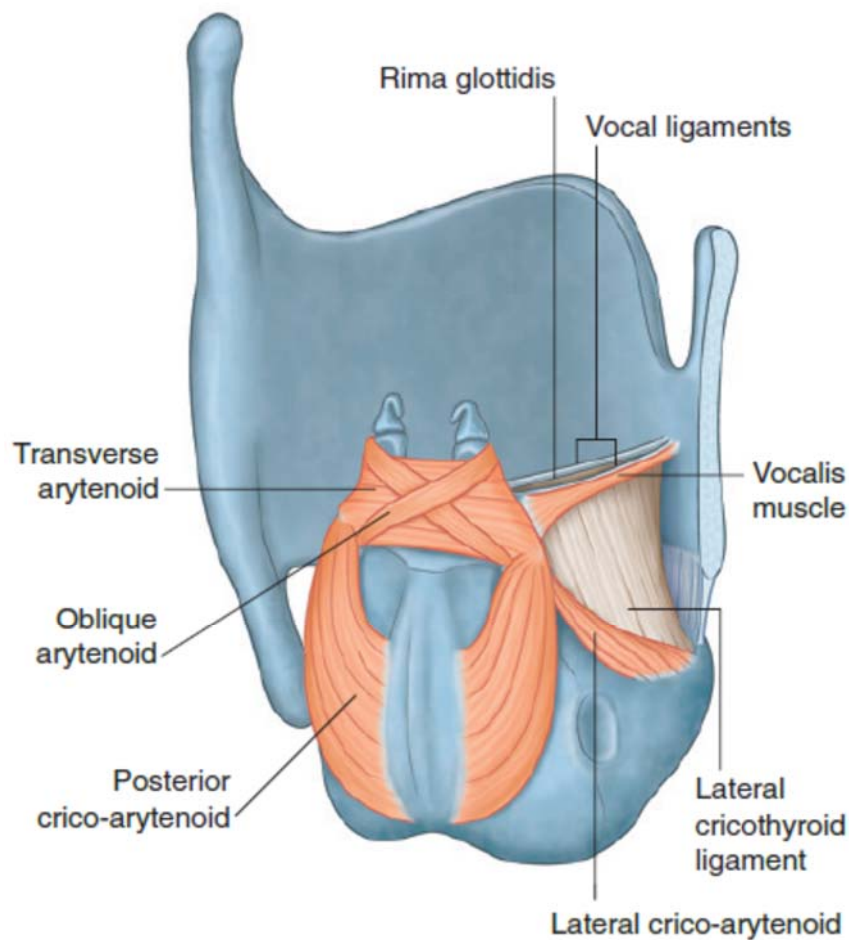


Figura 17 - Músculos vocal, cricotireóide lateral e posterior, e aritenóide transverso e oblíquo (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1051)

O músculo tireoaritenóide é um músculo largo e achatado, paralelo a membrana fibro-elástica da laringe. Da origem da porção inferior da lâmina tireóidea ele se insere, verticalmente, na superfície anterolateral da cartilagem aritenóidea (figura 18). Neste processo, parte das fibras podem continuar para a dobra ariepiglótica e chegar à margem da epiglote; esta porção é conhecida como a parte tireoepiglótica do músculo. Este músculo é considerado adutor, dado

que age empurrando os tecidos moles mediais do vestíbulo em direção a uma linha média do músculo tiroaritenóide, fazendo com que o ádito da laringe se estreite, as cartilagens aritenóideas sejam puxadas anteriormente, e a epiglote seja puxada em direção as cartilagens aritenóideas (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020).

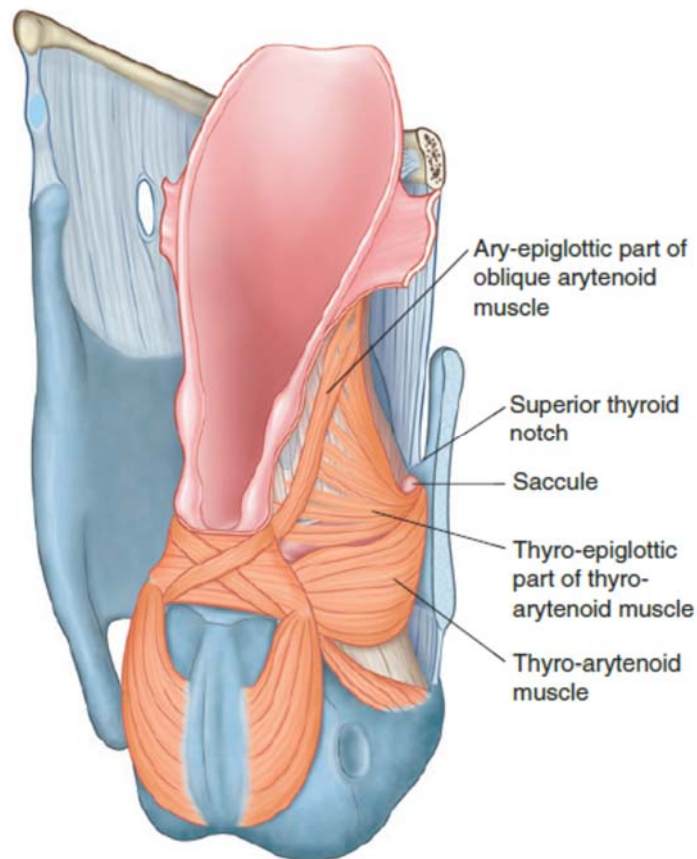


Figura 18 - Músculo tiroaritenóideo (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1052)

O músculo cricotiróideo tem formato de leque e origem nas superfícies anterolaterais do arco da cartilagem cricóide; expande-se superiormente e posteriormente para se inserir na cartilagem tireóidea. Este músculo possui duas partes. A parte reta corre na direção da margem posteroinferior da lâmina tireóidea e é responsável pelo movimento de báscula, onde as duas cartilagens se aproximam, assim efetuando um estiramento da prega vocal e aumentando a frequência. A cartilagem tireóidea primordialmente desce no movimento de báscula, enquanto a cartilagem cricóide também pode se elevar, até um máximo de 15°. A parte oblíqua do músculo se insere no corno inferior da cartilagem tireóidea e é responsável pela estabilidade da estrutura durante a fonação (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

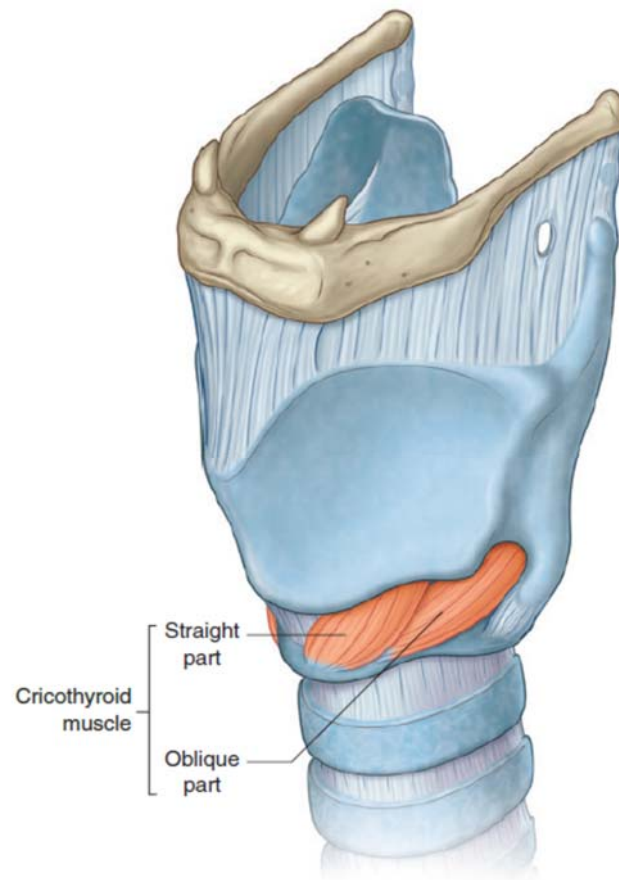


Figura 19 - Músculo cricotireóideo (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1051)

O músculo aritenóide pode ser dividido em dois: aritenóide oblíquo e aritenóide transverso, também chamado de interaritenóide (figura 20). O aritenóide transverso é um músculo ímpar e cobre a superfície posterior da cartilagem aritenóide, assim aduzindo a cartilagem. O aritenóide oblíquo é par e se origina na base da cartilagem e se insere no ápice da outra. Ele também é responsável pela adução da cartilagem, assim como pode estreitar o ádito da laringe e aproximar a epiglote da cartilagem aritenóide. Parte de suas fibras musculares continuam anteriormente para participar da formação da prega ariepiglótica, onde continuam como a parte ariepiglótica do músculo (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

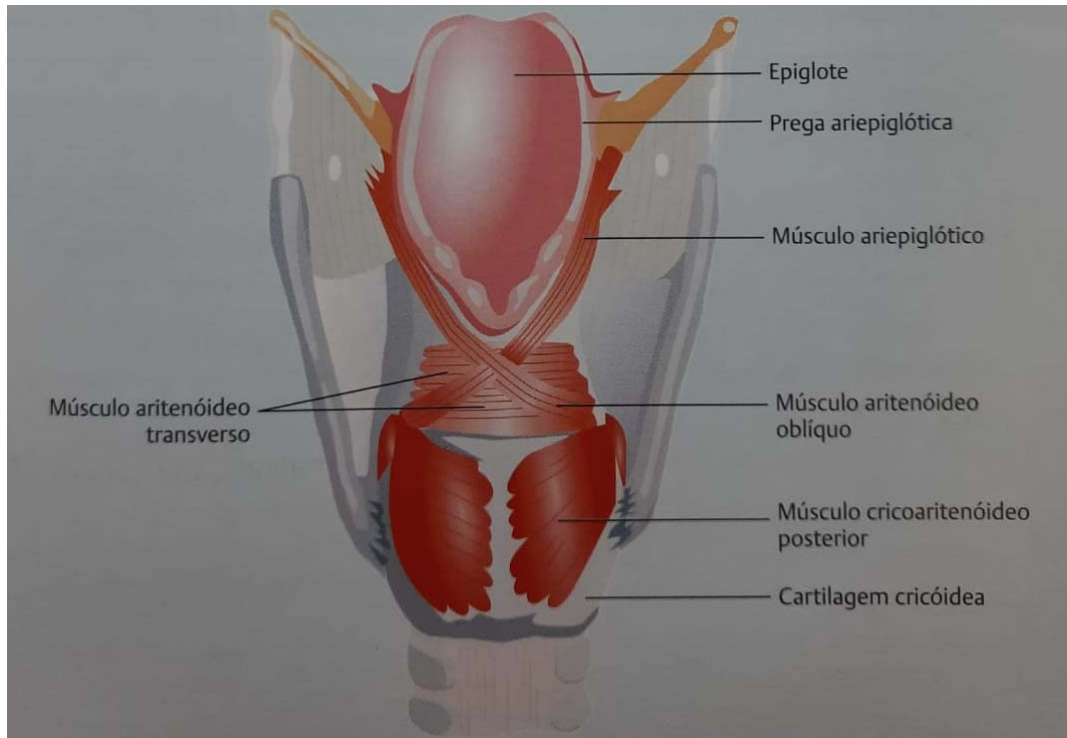


Figura 20 - Músculos aritenóide transverso e aritenóide oblíquo (Fonte: PINHO et al, 2019, p. 31)

O músculo cricoaritenóide lateral se origina da superfície lateral do arco da cartilagem cricóide e se insere no processo muscular da cartilagem aritenóide. Deste modo, a contração muscular causa adução na prega vocal, auxiliando o fechamento medial através da rotação interna da aritenóide (figura 21). O cricoaritenóide posterior, que se origina da depressão na superfície posterior da lâmina cricóidea e se insere no processo muscular da cartilagem aritenóidea, faz o processo inverso (figura 22). A contração muscular abduz a prega vocal, e rotaciona lateralmente a cartilagem aritenóide externamente, sendo o único músculo abductor da glote (BEHLAU, 2019; DRAKE et al, 2020; PINHO et al, 2019).

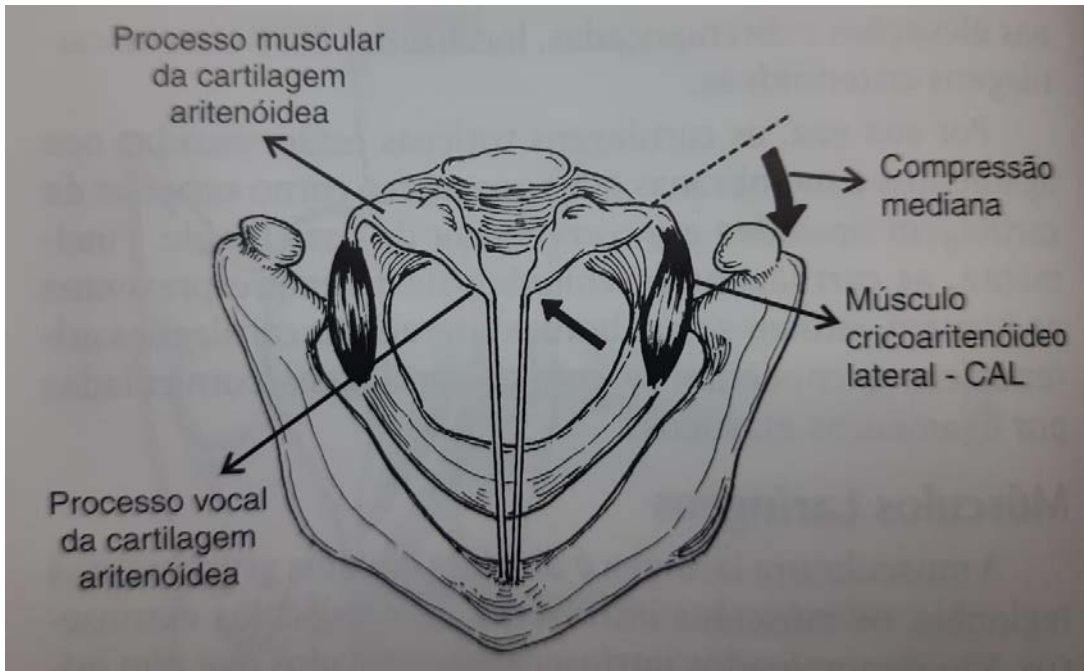


Figura 21 - Ação do músculo cricoaritenóideo lateral (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 8)

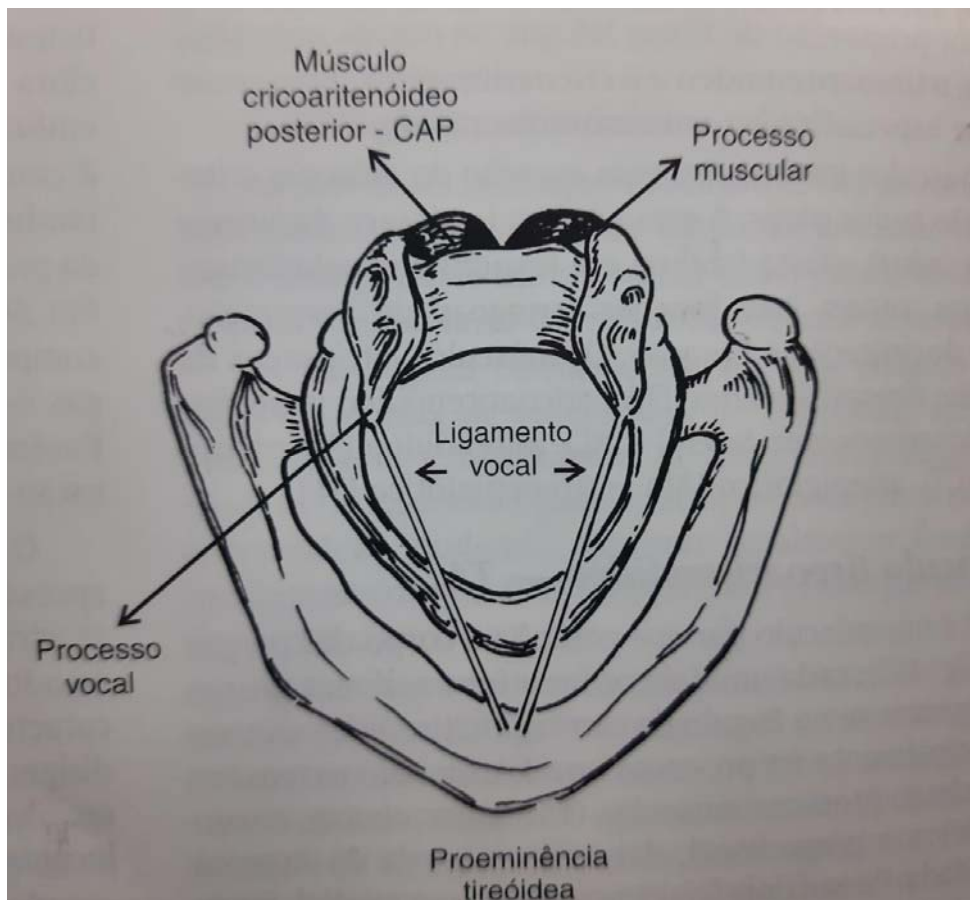


Figura 22 - Ação do músculo cricoaritenóideo posterior (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 8)

Por fim, discorreremos sobre os músculos que agem sobre a cartilagem epiglote (figura 23). O músculo ariepiglótico é um músculo contínuo ao feixe oblíquo do músculo aritenóideo oblíquo, é composto por fibras esparsas e insere-se abaixo da epiglote. Sua contração abaixa a epiglote, aproximando-a das aritenoides e promovendo o fechamento do ádito da laringe. O músculo tireoepiglótico, que se estende da cartilagem tireóidea até a epiglote, é responsável pelo retorno da epiglote à posição original, ou seja, são músculos de ação antagônica (BEHLAU, 2019; PINHO et al, 2019).

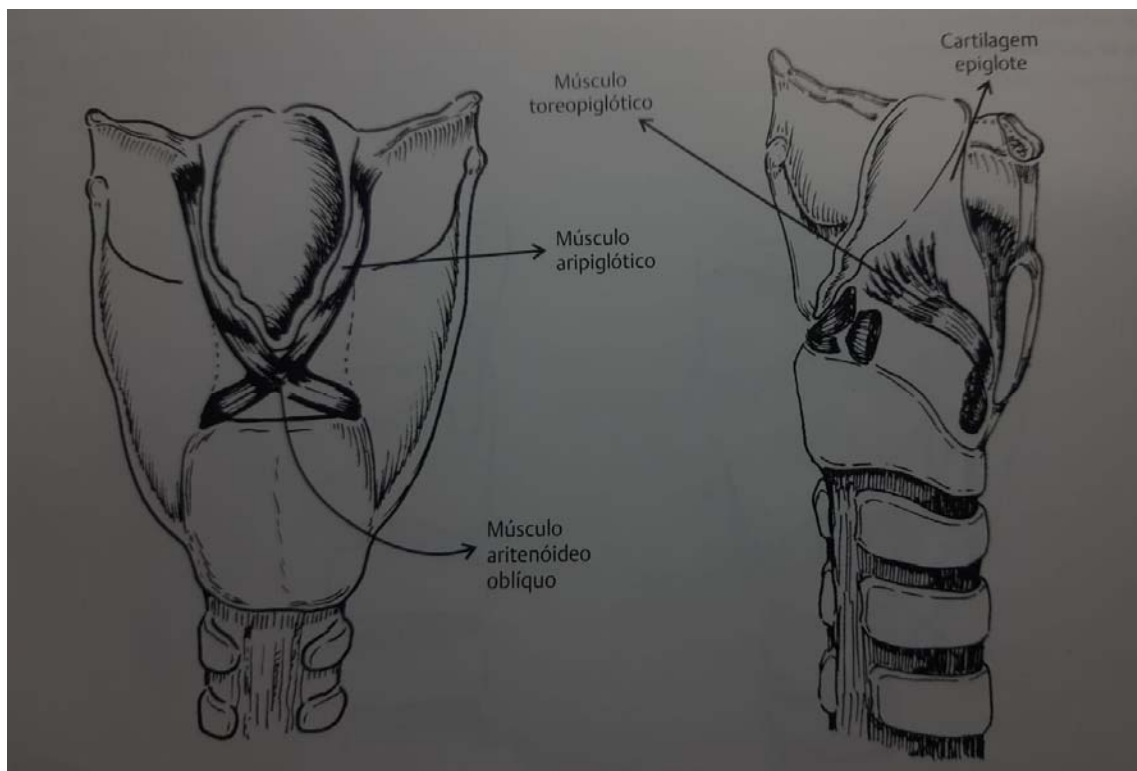


Figura 23 - Músculos ariepiglótico e tireoepiglótico (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 10)

2.3.3 MÚSCULOS EXTRÍNSECOS

Os músculos extrínsecos da laringe são músculos que tem somente a sua inserção na laringe, tendo assim sua origem em regiões próximas à laringe. Para melhor compreensão, separa-se os músculos extrínsecos da laringe em dois: os músculos levantadores da laringe, ou supra-hióideos, e; os músculos abaixadores da laringe, ou infra-hióideos (BEHLAU, 2019).

Os músculos supra-hióideos são 4 músculos que já discorreremos sobre quando explicamos sobre a musculatura da cabeça e faringe. São eles: estilo-hióideo, digástrico, milo-hióideo, e gênio-hióideo (figura 24). Estes músculos, como se localizam em região superior ao

osso hioide, farão o levantamento deste osso que, dado as ligações com o restante da laringe, efetuará uma superiorização de toda esta estrutura (BEHLAU, 2019).

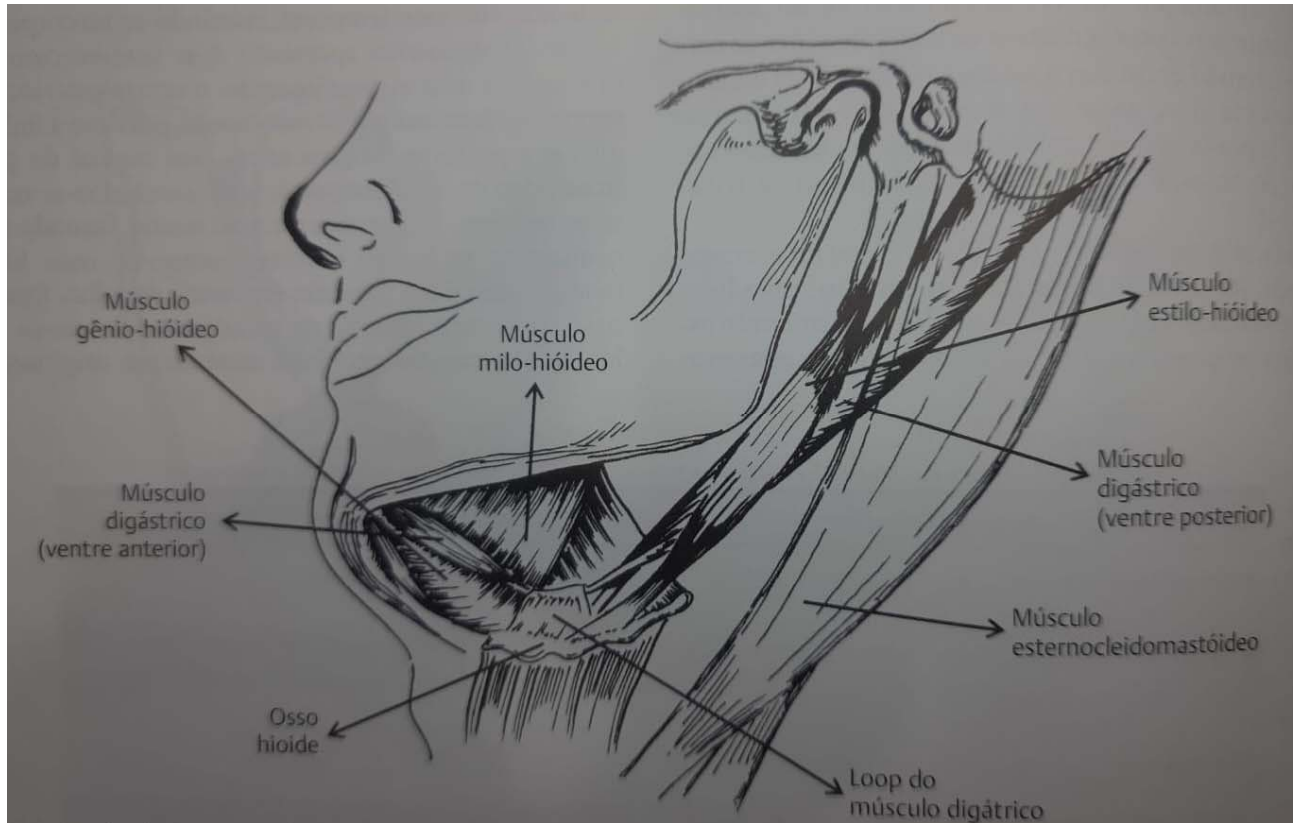


Figura 24 - Músculos supra-hióideos (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 12)

Os músculos infrahióideos compreendem os músculos esterno-hioideo, esternotireoideo, tireo-hioideo e omo-hioideo (figura 25). O esterno-hioideo tem origem no manúbrio do osso esterno e no ligamento esternoclavicular, inserindo-se na superfície inferior do corpo do osso hioide. O esternotireoideo se origina nas porções superior e anterior do esterno e primeira cartilagem costal, próximo a linha medial, e insere-se na linha oblíqua da cartilagem tireóidea. O tireo-hioide pode ser considerado uma continuação do esternotireoideo e tem origem na linha oblíqua da cartilagem tireóidea e inserção no corpo e corno maior do osso hioide. Por último, o omo-hioide tem origem na margem superior das escápulas (antigamente chamadas omoplatas) e insere-se na margem inferior do corpo do osso hioide (BEHLAU, 2019).

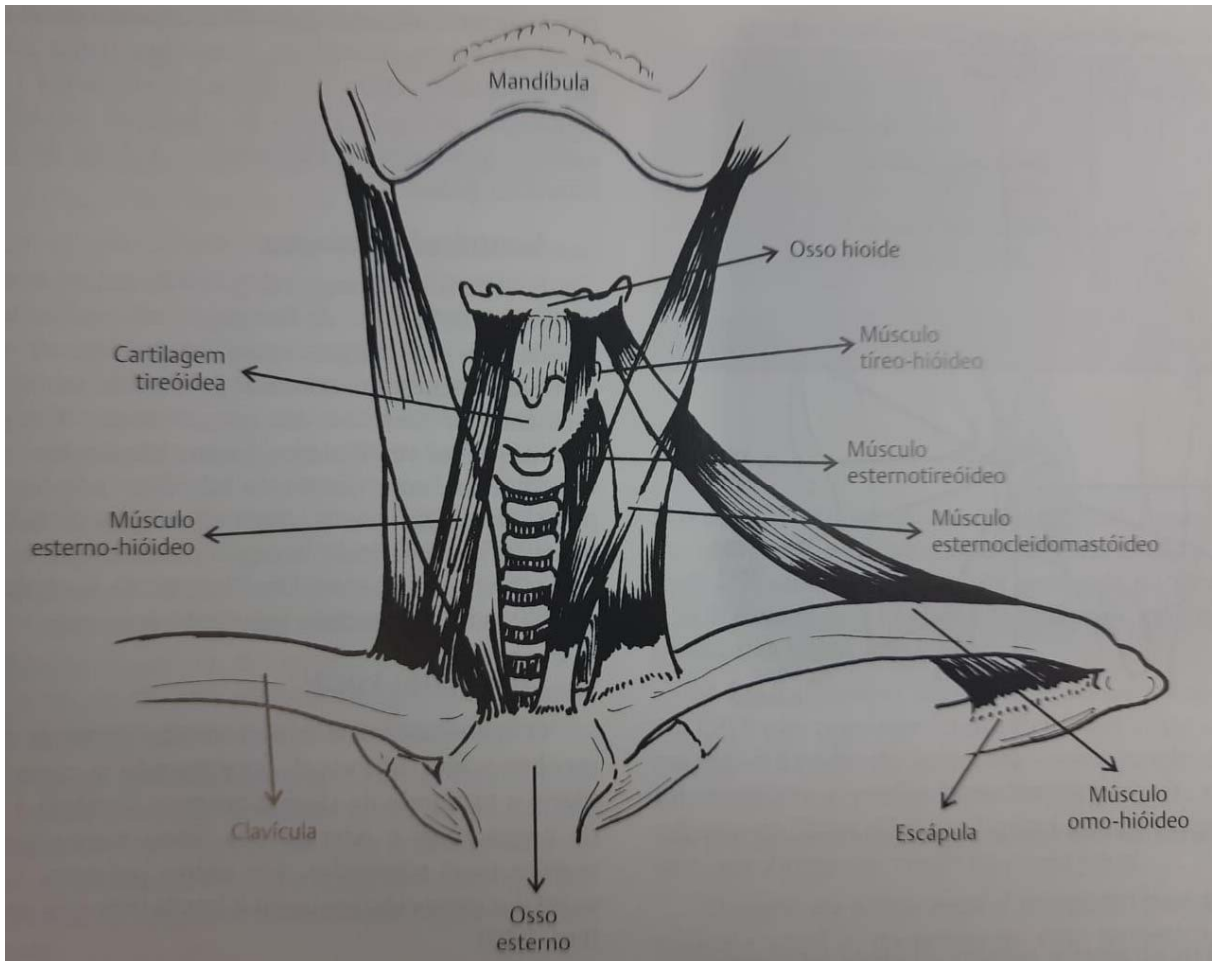


Figura 25 - Músculos infra-hióides (Fonte: BEHLAU, 2019, p. 13)

2.4 MÚSCULOS DO TÓRAX E ABDÔMEN

No tórax e abdômen, localizam-se os músculos da inspiração e expiração. A caixa torácica é basicamente um cilindro irregular, tendo uma pequena abertura superior e uma grande abertura inferior (figura 26). Nesta estrutura, temos o osso esterno localizado anteriormente, dividido em manúbrio, corpo e processo xifoide. Posterior ao esterno, temos as duas cavidades pleurais que envolvem os pulmões, assim como o mediastino que envolve o pericárdio e o coração. Por fim, temos a coluna vertebral, que servirá aqui como suporte para as costelas, ossos curvos que protegem os conteúdos da nossa caixa torácica.

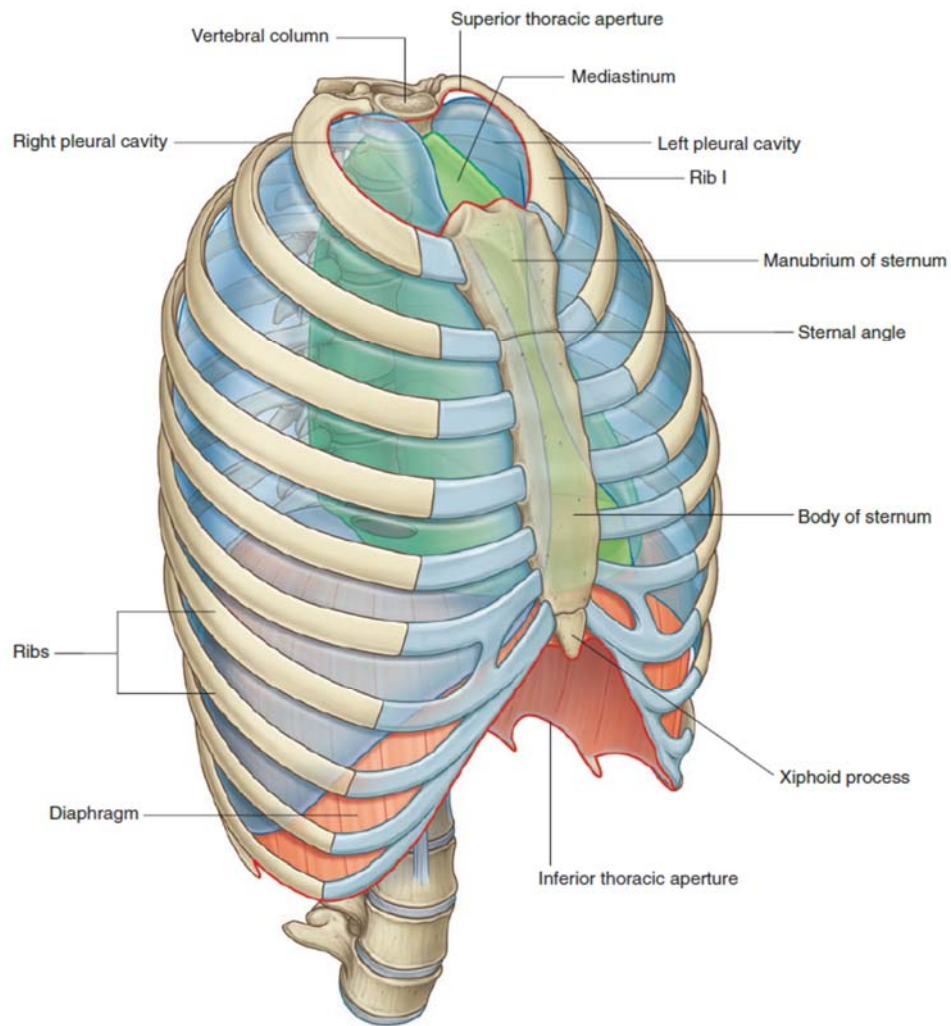


Figura 26 – Caixa torácica (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 125)

O processo de respiração tem duas partes: inspiração e expiração. A inspiração depende do aumento da caixa torácica, ou seja, levantamento de costelas, aumento de diâmetro anteroposterior e vertical, e contração do diafragma. O processo de expiração segue o processo inverso com depressão das costelas, redução de diâmetro anteroposterior e vertical, e relaxamento do diafragma (figura 27).

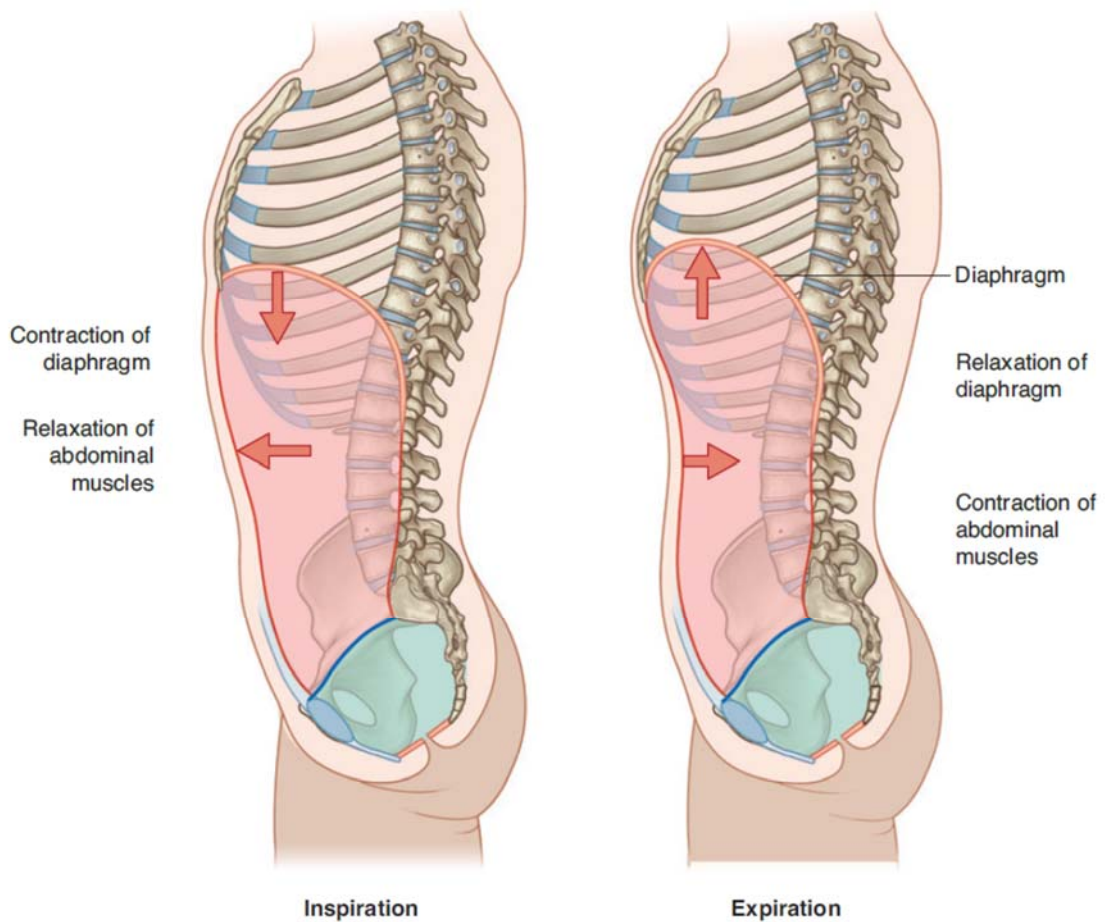


Figura 27 - Processo de inspiração e expiração (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 254)

Os principais músculos da inspiração silenciosa (respiração natural do nosso corpo) são: intercostais externo e diafragma. No entanto, há ação conjunta de muitos outros músculos quando há uma inspiração forçada, ou de alta capacidade, no canto. Neste caso, outros músculos auxiliam o processo e podem ser também chamados de músculos da respiração. Dentre estes músculos temos: escalenos, esternocleidomastóideo, e serrátil anterior (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

O músculo esternocleidomastóideo tem origem na porção superior da superfície anterior do manúbrio do osso esterno, e insere-se na metade superior lateral da linha nucal (figura 28). Este músculo é responsável por virar a nossa cabeça para ambos os lados, assim como abaixá-la. Outro uso possível é o de levantar o osso esterno verticalmente, auxiliando no aumento da caixa torácica. Os músculos escaleno anterior, médio e posterior (figura 28) também auxiliam neste levantamento. O músculo escaleno anterior insere-se na superfície superior da primeira costela, tendo sua origem nos tubérculos anteriores do processo transversos das vértebras CIII a CVI. O músculo escaleno médio insere-se na superfície posterior da

primeira costela, posterior ao sulco costal, e tem sua origem nos processos transversos das vértebras CII a CVII. O músculo escaleno posterior tem inserção na superfície superior da segunda costela, e tem origem nos tubérculos posteriores dos processos transversos das vértebras CIV e CVII (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

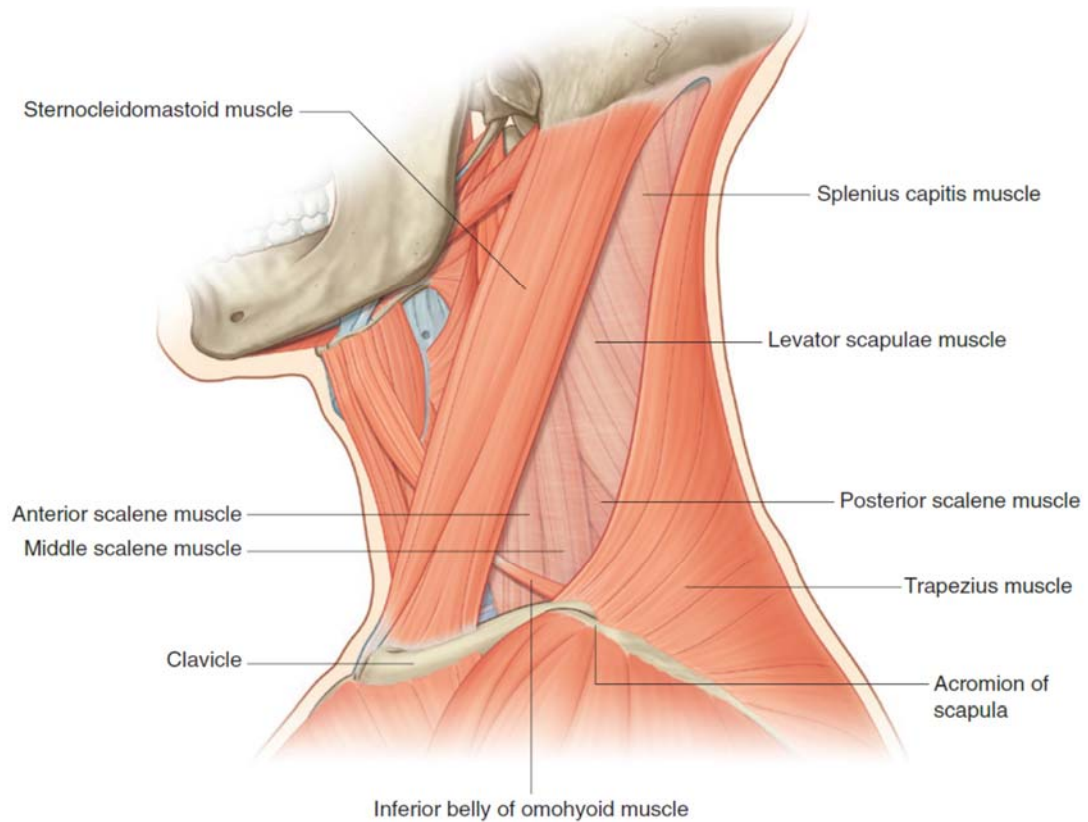


Figura 28 - Músculos do triângulo occipital do pescoço (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 1014)

O músculo serrátil anterior tem origem na superfície lateral das costelas I a IX e na fáscia profunda localizada entre as costelas, e insere-se na superfície costal da margem medial da escápula. Sua contração puxa a escápula em direção a parede torácica e auxilia na sua rotação. Este músculo também é responsável de auxiliar no levantamento destas costelas superiores na respiração forçada (figura 29) (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

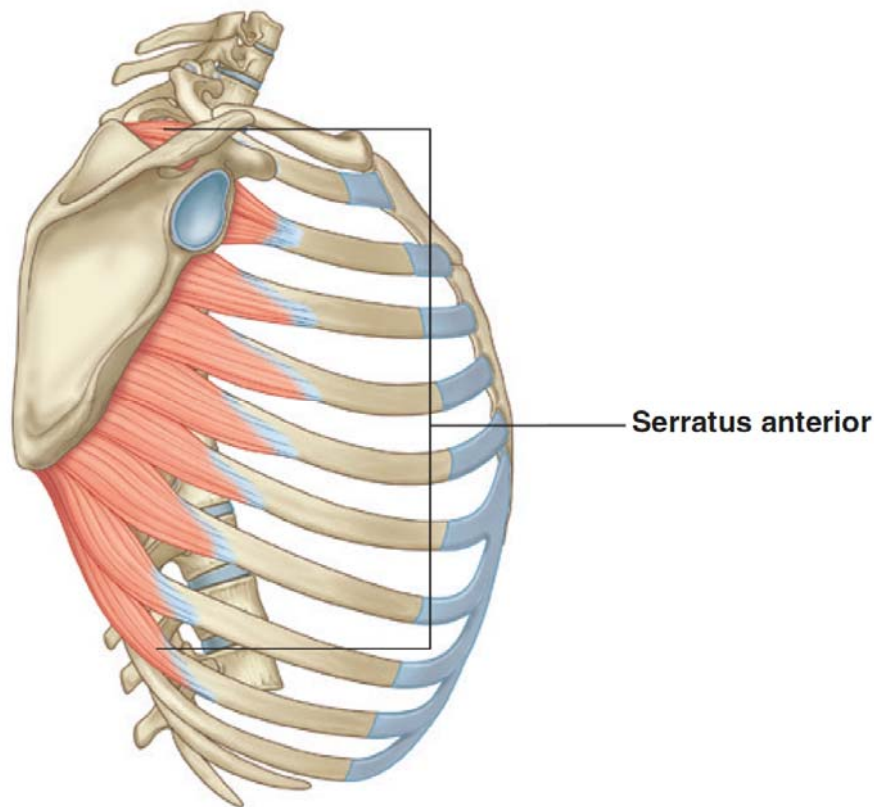


Figura 29 - Músculo serrátil anterior (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 715)

Os músculos intercostais são 11 pares de músculo dividido em três partes: externo, interno e íntimo (figura 30). O músculo intercostal externo tem origem na margem inferior da costela e insere-se na superfície superior da costela abaixo. Ele é responsável por levantar as costelas e abrir a caixa torácica. Os músculos intercostais internos têm origem na borda lateral inferior do sulco costal, e insere-se na superfície superior da costela abaixo. As fibras musculares passam em direção oposta aos intercostais externos, delimitando a sua função inversa. Por fim, os intercostais íntimos têm origem na superfície interna da borda medial do sulco costal e inserem-se na superfície profunda da costela abaixo. Os intercostais íntimos atuam em conjunto com os intercostais internos, ou seja, tem a mesma função (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

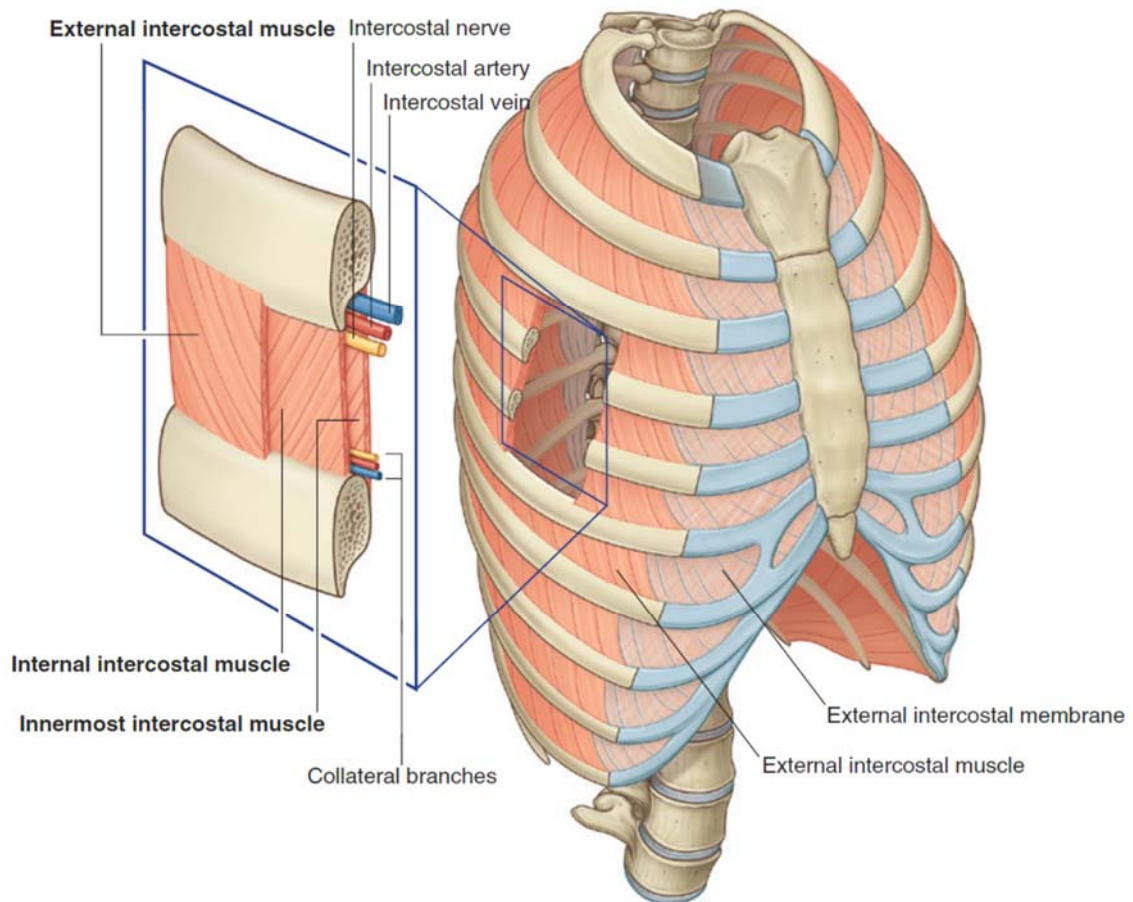


Figura 30 - Músculos intercostais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 154)

O diafragma é um músculo radial que converge para um tendão central (onde assenta-se o pericárdio) e separa a caixa torácica da cavidade abdominal (figura 31). O diafragma tem várias inserções, sendo estas: processo xifóide do esterno; margem costal da parede torácica; ligamentos através de estruturas da parede abdominal posterior, e; vertebrae da região lombar. O diafragma possui dois hiatos por onde passam por um o esôfago e pelo outro a artéria aorta; possui também a aorta abdominal descendo posteriormente ao diafragma, anterior a coluna vertebral. A contração do diafragma faz com que as partes radiais do músculo puxem para baixo o tendão central, assim aumentando o tamanho da caixa torácica e inflando os pulmões com ar, enquanto que na expiração, o diafragma relaxa e retrai devido a retração elástica dos pulmões, parede torácica e músculos abdominais comprime os pulmões e expelle o ar. Como notado por Guyton & Hall (2011), na expiração forçada estas forças elásticas não são poderosas o suficiente para a rápida expulsão de ar, assim recaindo sobre os músculos abdominais, e intercostais internos, para adicionar força extra (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

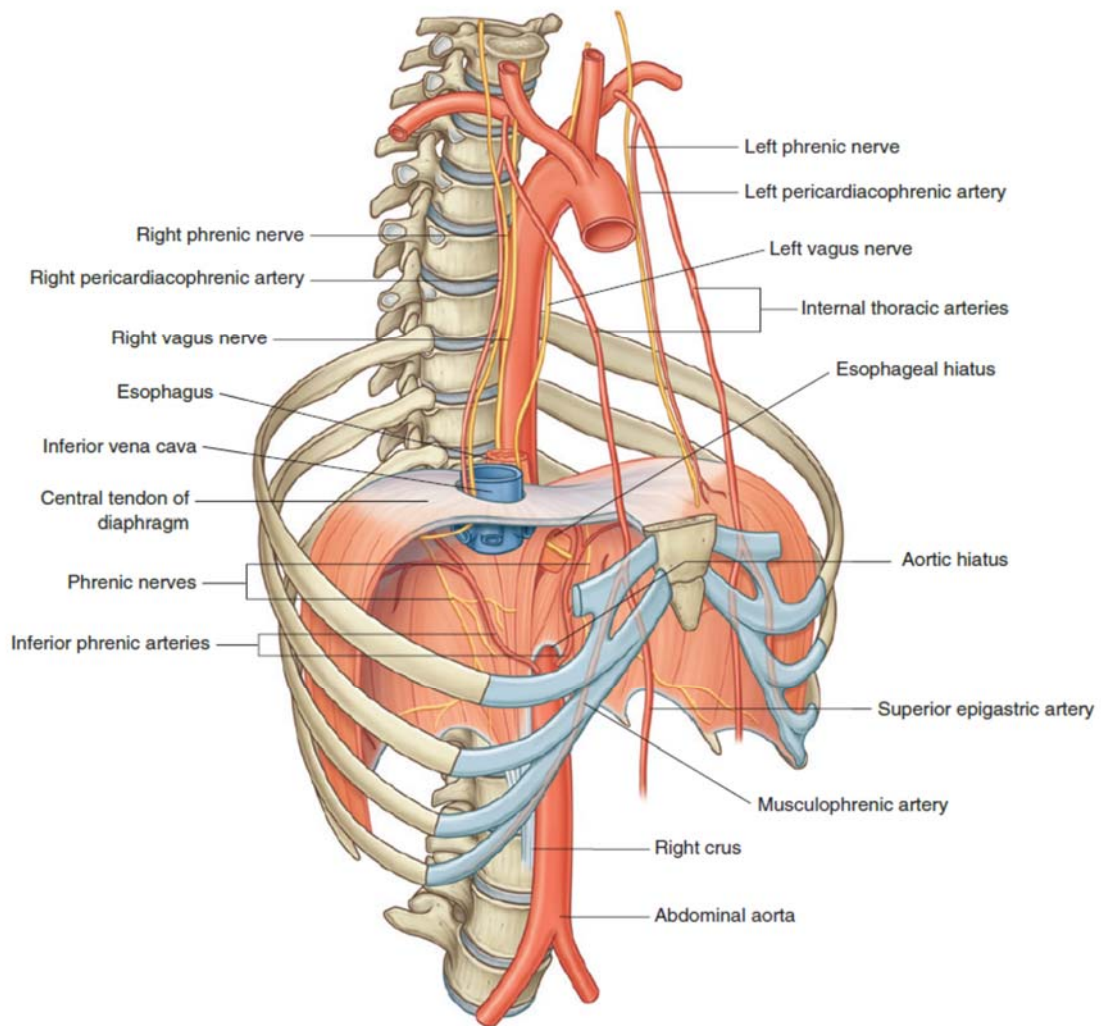


Figura 31 - Diafragma (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 163)

Os músculos responsáveis pela expiração, principalmente forçada, são os intercostais internos, intercostais íntimos, e os músculos abdominais em geral. No abdômen temos a presença dos músculos: oblíquo externo e interno, abdominal transverso, reto abdominal, e piramidal. Com exceção do abdominal transverso, todos estes músculos possuem funções além de comprimir os conteúdos da cavidade abdominal, no entanto focaremos somente nesta função pois o foco é a aplicação na expiração forçada (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

O músculo oblíquo externo tem origem nos feixes musculares das superfícies das costelas V a XII e se inserem no lábio lateral da crista ilíaca, assim como na aponeurose terminando na linha alba. Já o músculo oblíquo interno tem origem na fáscia toracolombar, assim como na crista ilíaca entre a origem dos músculos externo e transverso, e insere-se na borda inferior das três ou quatro costelas inferiores. O abdominal transverso tem origem na

fáscia toracolombar e no lábio medial da crista ilíaca, e insere-se na aponeurose que termina na linha alba, assim como na crista púbica e na linha pectínea. O reto abdominal, músculo mais reconhecido na compressão da cavidade abdominal e responsável pela expiração forçada, tem origem na crista púbica, tubérculo púbico e na sínfise púbica, e insere-se nas cartilagens costais das costelas V a VII, e no processo xifoide. Por fim, o músculo piramidal muitas vezes não é presente no corpo, mas quando é sua origem se dá na parte frontal do púbis e na sínfise púbica e insere-se na linha alba (DRAKE et al, 2020; GUYTON & HALL, 2011).

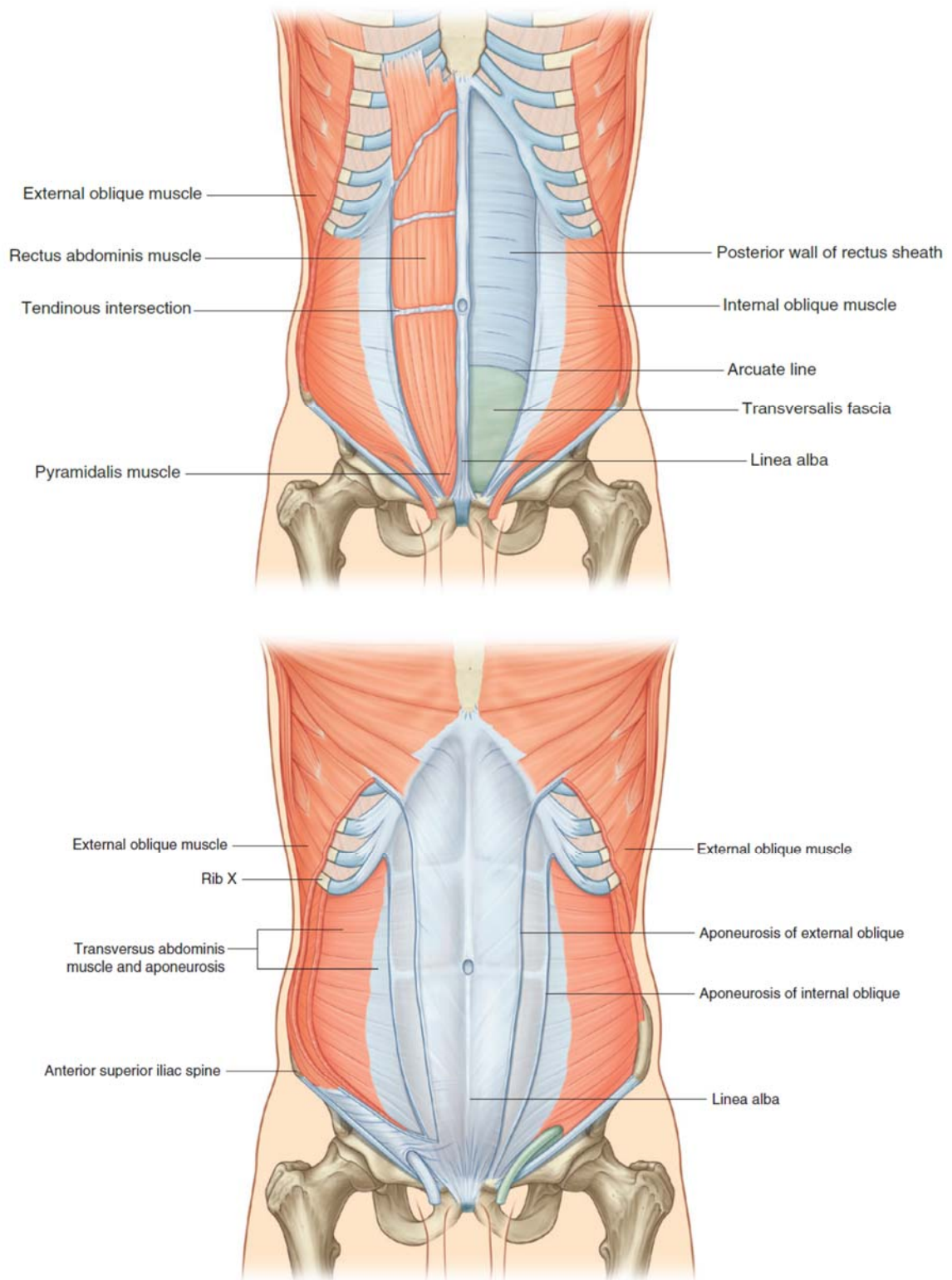


Figura 32 - Músculos abdominais (Fonte: DRAKE et al, 2020, p. 281 e 282)

3 FISILOGIA APLICADA EM RESPIRAÇÃO E FONAÇÃO

Nesta parte, discorreremos sobre a fisiologia de respiração e da fonação no corpo. Como define Tortora (2000, p. 2), “A fisiologia (physis + logos + ia) lida com as funções das partes do corpo, isto é, como elas trabalham. A função nunca pode ser separada completamente da estrutura...”.

O processo respiratório começa pelo ar entrando pelas fossas nasais, onde ocorre a purificação, aquecimento e humidificação do ar. O ar desce pela traqueia e chega aos pulmões. Estes estão “flutuando” sobre líquido pleural que fica entre a pleura visceral, colada ao pulmão, e a pleura parietal, colada a parede torácica. Conforme a caixa torácica se expande e contrai, o pulmão também o faz de maneira desimpedida (GUYTON & HALL, 2011).

Para que a inspiração ocorra, é necessário que a pressão dentro dos pulmões seja menor do que pressão fora dos pulmões. De acordo com a Lei de Boyle, se comprimirmos um gás, mantendo sua temperatura constante, a pressão subirá (figura 33). O inverso também é válido, como demonstra a equação abaixo:

$$PV = T$$

Onde:

P → Pressão

V → Volume

T → Temperatura constante

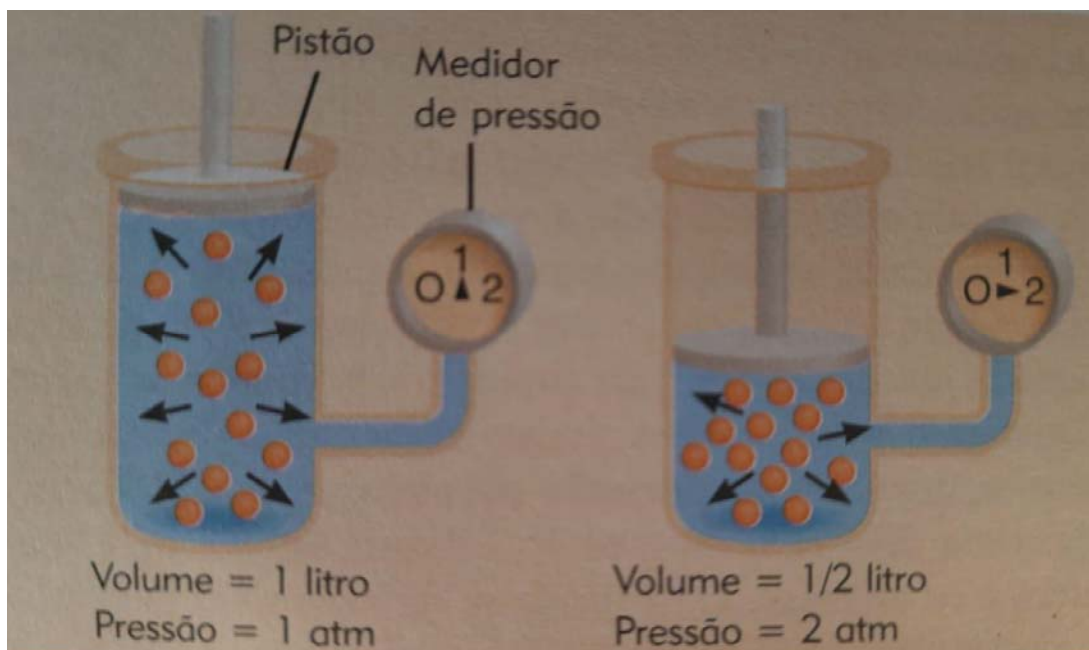


Figura 33 – Volume de gás varia inversamente com a pressão (Fonte: TORTORA, 2000, p. 415)

Deste modo, ao aumentar o volume da caixa torácica, reduz-se a pressão pulmonar e o ar é inspirado, inflando os pulmões. Quando se aumenta a pressão pulmonar, o ar é expirado e os pulmões desinflam, dando por completo o processo respiratório (figura 33). Este aumento de pressão é muito importante para o canto, dado que a rápida expulsão de ar é determinante para alcançar frequências agudas (TIPLER & MOSCA, 2009; TORTORA, 2000; BEHLAU; 2019; PINHO et al, 2019).

De acordo com Guyton & Hall (2011) e Tortora (2000) temos quatro volumes pulmonares que condizem ao volume total dos nossos pulmões: volume residual; volume de reserva expiratório; volume corrente, e; volume de reserva inspiratório. O volume residual é volume de ar que permanece nos pulmões após uma expiração forçada. O volume de reserva expiratório é o volume extra de ar que pode ser expirado em uma expiração forçada. O volume corrente é o volume inspirado ou expirado em uma respiração normal. O volume de reserva inspiratório é o volume extra que pode ser inspirado em uma inspiração forçada. Vale notar que cada um destes volumes pode ser combinado em uma nomenclatura de capacidade pulmonar (figura 34) dado a consideração de eventos do ciclo pulmonar (GUYTON & HALL, 2011; TORTORA, 2000).

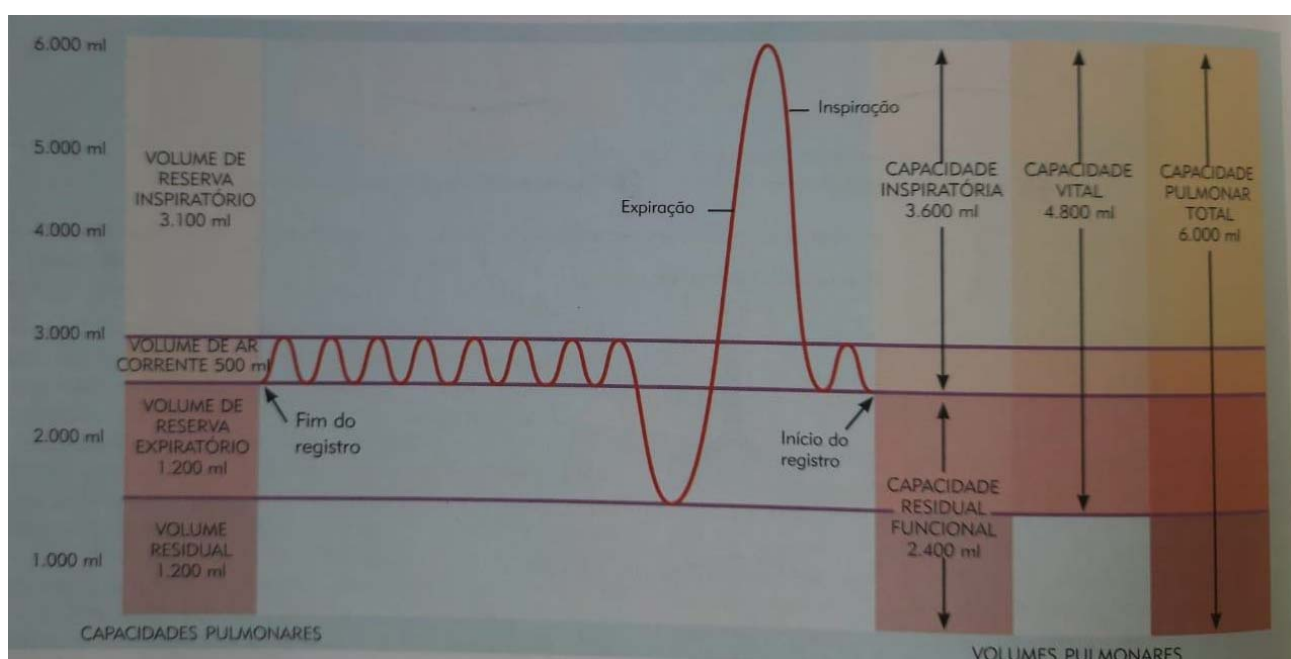


Figura 34 – Capacidades e volumes pulmonares (Fonte: TORTORA, 2000, p. 418)

A fonação ocorre durante o processo de expulsão do ar, em que a glote, em vez de estar aberta, fecha-se gerando uma força de fechamento glótico superior a pressão

subglótica (figura 35). Inicia-se o processo de fonação quando a pressão subglótica supera a força de fechamento glótico, dando início a um processo de vibração ondulatório onde há um afastamento das bordas da prega vocal em sentido infraglótico e se propaga para cima até chegar à borda livre, depois se propagando lateralmente sobre toda a superfície; este processo se nomeia onda mucosal (ROSEN & SIMPSON, 2008).

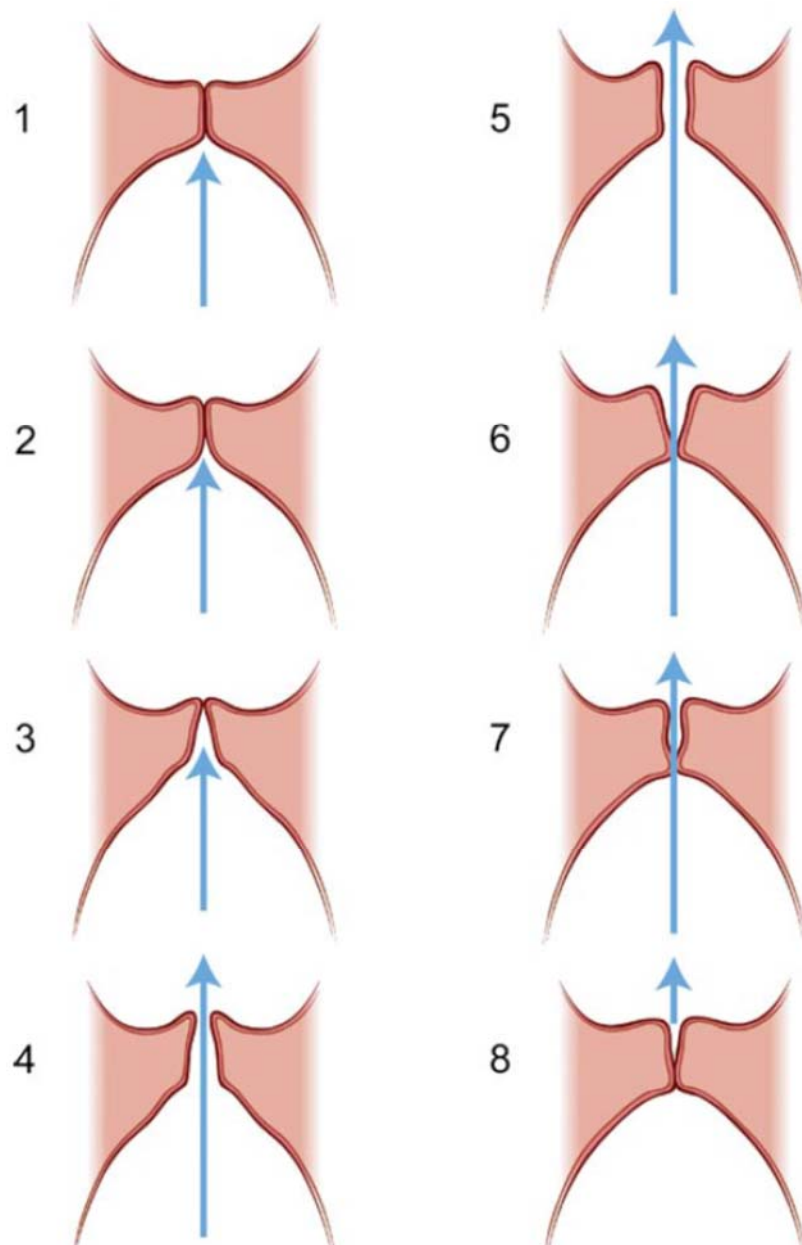


Figura 35 - Propagação da onda mucosal (Fonte: ROSEN & SIMPSON, 2008, p.7)

O fechamento da prega vocal se dá pela retração elástica do tecido, assim como a queda de pressão influenciada pelo deslocamento de ar. Esta queda na pressão se dá

pelo Efeito Venturi que dita “quando o ar, ou outro fluido, passa por um estrangulamento, sua rapidez aumenta e sua pressão cai” (TIPLER & MOSCA, 2009). Este efeito é o responsável pela aerodinâmica da asa dos aviões, fazendo com que o ar passe mais rápido pela parte superior da asa, reduzindo a pressão e impulsionando-o para cima. Esta queda na pressão pode ser calculada pela Equação de *Bernoulli*, dado que ela relaciona a pressão, altura e a rapidez de um fluido incompressível, porém, dado que o ar não é um fluido incompressível, esta não é a melhor maneira para calcular esta queda de pressão (TIPLER & MOSCA, 2009).

O ar continua pela faringe e cavidade oral para fora do nosso corpo, tendo a articulação feita pelas estruturas explicadas anteriormente no capítulo 3. Assim, temos entendimento da fisiologia da respiração e fonação, o que nos possibilita adentrar a discussão sobre técnica vocal e como ela se relaciona com anatomia e fisiologia.

4 TÉCNICA VOCAL

Dentro de todo estudo musical há técnicas específicas para execução do instrumento, não importando qual ele seja. Desta mesma forma, discutiremos uma definição do termo técnica vocal, assim poderemos compreender e discutir de forma mais detalhada os cantos lírico e popular, dado que a concordância entre as terminologias auxilia a mescla entre pedagogia e ciência vocal (HOCH & SANDAGE, 2017). Nix (2014) faz a seguinte afirmação acerca de técnica vocal:

“Técnica vocal é construída por meio do uso eficiente do corpo, criação cuidadosa e uso apropriado de exercícios, a seleção de repertório apropriado baseado em fatores como idade, gênero, e desenvolvimento vocal, e a estruturação ótima de treino.” (Nix, 2014, p. 24, tradução nossa)

Lendo este trecho, podemos entender, de modo geral, que a técnica vocal parte de um uso eficiente do corpo. No entanto, não há nada concreto da parte de definir o que seria um uso eficiente do corpo. Sabemos que o processo de cantar é fisiológico e depende de grande parte das musculaturas do abdômen, tórax, garganta e cabeça, porém o significado da palavra “eficiente” pode ser maleável entre os diferentes estilos de canto e não auxilia uma concordância generalizada.

Esta visão pode ser corroborada pelo estudo de Miller (1997) acerca das escolas nacionais de canto lírico. Miller apontou diferenças entre as escolas em vários aspectos, dentre os quais os descritos abaixo são os mais importantes para a discussão: ataque, controle respiratório, forma de vogais, ressonância, posição laríngea, e vibrato. Nesse sentido, a frase “uso eficiente do corpo”, assim como aos aspectos mencionados por Miller, devem ser relativizados na definição de técnica vocal, já que tal conceito precisa ser considerado de acordo com a diversidade de estilos de canto.

A criação cuidadosa e uso apropriado de exercícios, assim como estruturação ótima de treino, são nada menos que a prática deliberada do canto. O uso apropriado de exercícios é o conceito chave no treinamento de técnica vocal, pois os exercícios trabalham regiões específicas da tessitura e maneiras específicas de fonação. Este tipo de abordagem sempre esteve presente no ensino de canto, e García II (1968) discorre sobre vários exercícios que sempre são utilizados para treinar problemas específicos da voz, habilitando o entendimento e, conseqüente, o aprendizado de técnica vocal. Deste modo, podemos dizer que os exercícios são facilitadores da compreensão de coordenação

muscular e mantenedores da boa forma vocal, mas não a técnica vocal em si; esta seria demonstrada somente no ato de cantar; o resultado final.

A graduação de profissionais da voz não possui estudo da voz cantada. A afirmação é feita com base nas diretrizes aprovadas pelo MEC (2021), as quais delimitam o que deverá estar na ementa de cursos de graduação dentro de todo o território nacional. Deste modo, destacamos o trabalho com voz cantada nestas profissões se faz presente, porém o conhecimento necessário ao seu desempenho profissional sempre advém de cursos específicos e/ou estudos em mestrado e doutorado, denotando que voz cantada não é formação básica, mas sim formação específica destes profissionais.

Os otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos, em conjunto com o professor de canto, são parte integrante no treino e manutenção da voz. Otorrinolaringologistas são médicos especialistas em nariz, garganta e ouvido e seus tratamentos, enquanto fonoaudiólogos, também conhecidos como terapeutas da voz, estudam fonação e audição, trabalhando com tratamento e diagnóstico de voz falada, deglutição e audição. Desta forma, podemos dizer que as competências destes profissionais regem a terapia, tratamento e reabilitação vocal, e, embora sejam indissociáveis da voz cantada, são excluídas de uma definição de técnica vocal, dado que tratamentos, reabilitações e intervenções cirúrgicas condizem à manutenção da voz, não ao desenvolvimento da habilidade de cantar.

A última parte da citação de Nix (2014), desenvolvimento vocal, pode ser utilizada para nortear uma definição. De acordo com o dicionário Michaelis, desenvolver significa:

“3. Fazer passar ou passar por um processo de crescimento, de evolução por alterações sucessivas, de um estágio menos perfeito a um mais perfeito ou mais altamente organizado; fazer progredir ou progredir, fazer aumentar ou aumentar a capacidade ou possibilidade de.”
(Desenvolver, 2021)

O fato de desenvolver a voz corrobora com o trabalho de técnica vocal desempenhado pelos professores de canto, pois é um processo de melhoramento visando um ideal, um produto final determinado por professor e aluno. Do mesmo modo, podemos relacionar este processo de melhoramento a definição de técnica, retirada do mesmo dicionário:

“1. Conjunto dos métodos e pormenores práticos essenciais à execução de uma arte ou profissão; ...;6. Grande habilidade; destreza, perícia.” (Técnica, 2021)

Por fim, cantar trata-se de som, e, como tal, modifica os próprios parâmetros do som. Os parâmetros do som são altura, intensidade, duração e timbre (MED, 2004) e são a base de tudo que ouvimos. A técnica vocal trabalha todos estes aspectos, dado que o aumento de tessitura é relacionado à altura, o nível sonoro da voz é relacionado à intensidade, as notas em *staccato* e *legato* são relacionadas à duração, e a “cor”, articulação do som ou modificações do trato vocal utilizados em certa música ou estilo são relacionados ao timbre. Assim, podemos dizer que a técnica vocal oferece mudanças nos parâmetros da voz.

Deste modo, relacionando todas estas conjecturas podemos chegar a uma definição de técnica vocal abrangente e que seja, se possível, excluído de viés pessoal e com um máximo de concordância entre autor e leitor. Assim sendo, definimos aqui técnica vocal como o desenvolvimento pleno da voz, onde o uso deliberado e coordenado das musculaturas anatomofisiológicas relacionadas se solidifica em uma grande habilidade vocal, modificando os parâmetros do som à estética, arte ou profissão almejados.

4.1 CANTO LÍRICO

O canto lírico que conhecemos hoje, às vezes chamado de *Bel Canto*, advém do canto solista que aparece com a ópera, ou seja, do século XVII em diante. No entanto, uma definição concisa do termo é difícil de se encontrar, e até mesmo de se formular. Hoch (2018) nota a dificuldade em definir o termo *Bel Canto* na seguinte passagem:

“O termo é ao mesmo tempo um conceito estético e preferência tonal, uma referência a canto florido e flexível, um repertório operático específico, e uma escola de pedagogia vocal.” (Hoch, 2018, p. 45, tradução nossa)

Outro autor que sugere uma definição do termo *Bel Canto* é James Stark em seu livro, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. O próprio autor reconhece que o termo tem significados diferentes para cada diferente cantor, pedagogo ou era. Mesmo assim, descreve o *Bel Canto* como:

“...é um método altamente refinado de usar a voz cantada na qual a fonte glótica, o trato vocal, e o sistema respiratório interagem de tal maneira a criar qualidades de *chiaroscuro*, *appoggio*, equalização de registro, maleabilidade de tom e intensidade, e um vibrato agradável.” (Stark, 2003, p. 149, tradução nossa)

No entanto, esta definição nos leva mais ao que se entende como a escola italiana de canto. Não podemos discordar das afirmações de Hoch e Stark, porém precisamos levar em consideração as outras escolas de canto lírico que surgiram e se estabeleceram ao longo do tempo, mesmo que hoje se tenha uma predisposição maior na aplicabilidade técnica da escola italiana de canto, remetendo ao que Hoch (2018) chama de Escola Italiana Internacional.

Embora já existisse um modelo sistemático de canto desde o século VII, nossa definição do que seria canto lírico vem do canto solista do século XVII. A *Schola Cantorum*, criada pelo Papa Gregório, já havia institucionalizado e, de certa forma, padronizado o canto. No entanto, no século XVII, um conclave de músicos, artistas e outros intelectuais, a *Camerata Fiorentina*, decidiu reformar a música, sendo este o catalisador para a criação da forma de arte operática (GRESCHNER, 2019).

A ênfase no canto solista, clara apresentação do texto e expressão emocional levou a novas demandas sobre os cantores. Anteriormente, melodias mantinham-se quase sempre dentro do alcance comum de fala e eram mais simples. Porém, com a ópera Orfeu (1607), de *Claudio Monteverdi* (1567-1643), isto mudou. Agora se exigia do cantor um alcance estendido, maior potência vocal (nível sonoro), maior sustentação de notas (duração), assim como agilidade e embelezamentos aumentados (MILLER, 1996).

Fatores culturais, linguísticos, históricos e de repertório também moldaram muito da técnica vocal lírica, gerando entendimentos diferentes em relação à técnica vocal adequada. Por este motivo, há um emprego anatomofisiológico diferenciado entre as escolas, o que as dá características diferentes em relação à produção sonora e timbre. Estes fatores podem ser elicitados como as diferentes escolas nacionais de canto, as quais Miller (1997) descreve em seu livro *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited*. Os fatores estudados por Miller (1997) que condizem especificamente a vocalização são: ataque, gerenciamento respiratório, formação de vogais (articulação), ressonância, posição laríngea, e vibrato. A tabela abaixo apresenta as características de cada escola nacional de canto, de acordo com Miller (1997):

Tabela 1 - Características das escolas nacionais de canto lírico, de acordo com Miller (1997). (Tabela elaborada pelo próprio autor)

Escola	Ataque	Gerenciamento Respiratório	Articulação	Ressonância	Posição Laríngea	Vibrato
Alemã	Suave e Duro	Posição torácica baixa, distensão abdominal, área pélvica firme, recrutamento de músculos inferiores das costas.	Princípio bucofaríngeo fixo, arredondamento bucal.	Expansão faríngea, sensação posterior, ressonância na testa, ressonância no crânio.	Baixa	Menos de 5 oscilações por segundo
Francesa	Neutro	Respiração normal, elevação de ombros e clavícula.	Postura de “sorriso”, grande mobilidade labial.	“Colocação frontal”, ressonância na “máscara”, língua elevada.	Alta	Acima de 7 oscilações por segundo
Inglesa	Suave e Neutro	Recrutamento de músculos superiores das costas, levantamento e protrusão de ombros, posição torácica levemente elevada, expansão costal.	Depressão mandibular extrema.	Sensação posterior, ressonância na testa.	Estabilizada	Entre 5 e 7 oscilações por segundo
Italiana	Neutro	Posição torácica alta, expansão costodiafragmática.	Posição natural de vogal.	Ressonância na testa, Ressonância nasal (gola aberta), ajuste flexíveis de ressoadores.	Estabilizada	Entre 5 e 7 oscilações por segundo

A característica primordial da escola alemã é o ataque suave. Neste ataque suave, há uma liberação de ar antes da fonação, levando a um fechamento mais suave das pregas vocais. Podemos citar também a articulação fixa em /o/ aliada a depressão extrema da laringe, delimitando aumento nas frequências graves da voz, e, dado a ressonância posterior, a taxa do vibrato fica abaixo de 5 vibrações por segundo, abaixo das outras escolas (MILLER, 1997; LYLE, 2011; PARR, 2019).

Em contrapartida, a escola alemã detém a produção vocal mais robusta das quatro escolas, dado duas aplicações técnicas. O *Staubprinzip* (retenção do fôlego) é uma técnica de retenção de ar, sistematizada por George Armin, onde há grande pressão muscular subglótica, utilizando a musculatura abdominal, lombar, pélvica e glútea. O fluxo de ar inicia a vibração através da forte compressão glótica (ataque duro) em um gemido doloroso, o *Stöhnlaut*, o qual é trabalhado até se atingir um tom musical (MILLER, 1997; LYLE, 2011; PARR, 2019).

A cinta abdominal auxiliava os cantores a manterem as musculaturas torácicas estendidas. Criada por Giovanni Sbriglia (1832 – 1916), a cinta abdominal era colocada nos cantores após eles inspirarem, então os forçando a manterem suas musculaturas estendidas, caso contrário a cinta cairia no chão e precisaria ser recolocada. Estas são as duas inovações mais importantes para a escola alemã de canto, por vezes levando o nome de escola wagneriana, ou escola internacional alemã (MILLER, 1997; LYLE, 2011; PARR, 2019).

A escola francesa se baseia no princípio de respiração normal, dado que todos nós já sabemos respirar. Um levantamento de ombros e clavícula pode ser notado na escola francesa, assim como um levantamento da laringe. A articulação é sempre com abertura horizontal da boca, em posição de sorriso, com uma boa abertura bucal e levantamento da parte posterior da língua, favorecendo a vogal /a/. A ressonância é sempre frontal e “direcionada” aos seios da face, a chamada “máscara”. Com todos estes fatores, o timbre da escola francesa reforça frequências agudas da voz, e possui um vibrato rápido, acima de 7 vibrações por segundo; muitas vezes este vibrato é chamado de “vibrato caprino” pela escola italiana (MILLER, 1997; LYLE, 2011).

A escola inglesa foca na expansão superior das costas enquanto controle respiratório adequado. Há uma conseqüente protrusão e elevação dos ombros, enquanto se expandem as costelas. A fonação é suave, como a alemã, ou neutra, e a ressonância é tida como posterior e na testa. A articulação se mantém com a abertura total mandibular, e favorece a vogal /j/. A laringe sofre uma leve depressão e se mantém estabilizada

durante todo o canto, levando a um vibrato com taxa de 5 e 7 oscilações por segundo (MILLER, 1997; LYLE, 2011).

A escola italiana baseia sua aplicação técnica no conceito de *appoggio*. O *appoggio* compreende o controle respiratório feito por uma posição torácica alta e expansão costo-diafragmática; a *Gola Aperta* onde o palato mole se levanta, abrindo a cavidade nasofaríngea, enquanto a laringe deprime e se estabiliza nesta posição durante todo o ato de cantar; e a posição natural de articulação, favorecendo as vogais /a/, /i/, e /o/. Assim como a escola inglesa, a taxa de 5 a 7 oscilações por segundos pode ser ouvida na escola italiana (MILLER, 1997; LYLE, 2011; BOZEMAN, 2015).

Todas estas escolas se configuram dentro de técnica vocal aplicada ao canto lírico, porém a escola italiana é tida como a mais saudável. Grande maioria dos pesquisadores de hoje como William Vennard, Richard Miller, Sataloff, entre outros favorecem a escola italiana de canto dado a sua unificação de controle respiratório, ressonância e articulação em um único conceito, o qual preza saúde aliada a beleza (MILLER, 2019).

Podemos notar este mesmo pensamento no ensino da técnica vocal lírica no Brasil. De acordo com Mariz (2013), em seu estudo feito no eixo Rio-São Paulo, o canto lírico pode ser caracterizado por uma uniformidade timbrística, determinado pelo movimento de abaixamento de laringe (escuro/bocejo) e ressonância frontal direcionada para a nasofaringe (claro/farejado). As dinâmicas são muito exploradas dentro do estilo e a articulação é padronizada para atender as demandas de estética do estilo, não a inteligibilidade da fala. A esta definição, podemos adicionar que notas mais agudas serão sempre acompanhadas de maior nível sonoro, concordando com a teoria mioelástica da voz (BEHLAU, 2019).

4.2 CANTO POPULAR

O canto popular, ou *Contemporary Commercial Music* (Música Comercial Contemporânea), conta com uma breve história de pouco mais de um século. Com o surgimento destes estilos do final do século XIX em diante, e sua conseqüente popularização dado à tecnologia de gravação, há muito mais diferenças a serem ouvidas do que semelhanças quando a relacionamos com o canto lírico. A técnica vocal popular veio de amadores, não-treinados formalmente na arte de cantar, aprendendo a cantar e tocar instrumentos musicais por meio de tradição oral (LOVETRI & WEEKLY, 2003).

A música dita popular sempre se fez presente, porém de formas diferentes ao que relacionamos à música popular de hoje. De acordo com Scaruffi (2014):

“Música popular nasceu em Nápoles, Itália, em 1679, quando Alessandro Scarlatti compôs sua primeira ópera, ou mesmo antes, quando Francesco Provenzale cunhou a linguagem musical que Scarlatti popularizou: leve, viva e contagiante. Eles colocaram ênfase em árias, claramente separadas do “recitativo”, e basearam as árias em um uma forte sensação de ritmo e melodia.” (Scaruffi, 2014, p. 8, tradução nossa)

Desta afirmação podemos afirmar duas coisas: a ária foi a primeira música dita popular, sua melodia *cantabile* de rápida popularização assegurou a memorização do tema aos ouvintes, assim como demarcava a descida da música de seu público estrito de maioria aristocrata, para a burguesia que ascenderia socialmente nos séculos seguintes. A segunda é que música popular se relaciona com a propagação de sua melodia entre as massas, ou seja, assegura-se que música popular é uma música reconhecida pelo público e também reproduzida pelo público (SCARUFFI, 2014).

No século XIX, um novo tipo de dança, mais popular que o *minueto*, era necessário para a ascensão da burguesia. A *mazurca* e a *polka* pareceram ser compatíveis com este novo contexto social, porém a valsa foi a dança popular que se disseminou ferozmente pela Áustria. Este tipo de dança folclórica favorecia um lado mais erótico, trocando o padrão coletivo do minueto pelo foco em duplas, onde homens e mulheres dançavam juntos e abraçados (SCARUFFI, 2014).

A *opereta* também se popularizou muito durante o século XIX. Estas óperas, chamadas de cômicas ou bufas, ofereciam um entretenimento leve enquanto se apropriavam do estilo de Nápoles. A *opereta* se popularizou em Paris, Viena e Londres, se apropriando de fatores culturais para se tornarem mais atraentes ao público, muitas vezes se tornando um “show de variedades” (SCARUFFI, 2014).

Outro evento onde se popularizou álcool, comida, e diversão foram os cafés-concerto, comumente chamados cabarés. Criados ao final do século XIX, e começo do século XX, popularizaram-se em Paris, Berlim, Roma e Grã-Bretanha (onde foram chamados *Music Hall*) e foram criados para artistas se exibirem. Não demorou muito para que entretenimento adulto fosse adicionado a estes cafés. Referente à música, dois diferentes estilos de canto floresceram dentro dos cabarés. O primeiro, encabeçado por Aristide Bruant (1851 – 1925), emprestava o tom simples da música folclórica. O

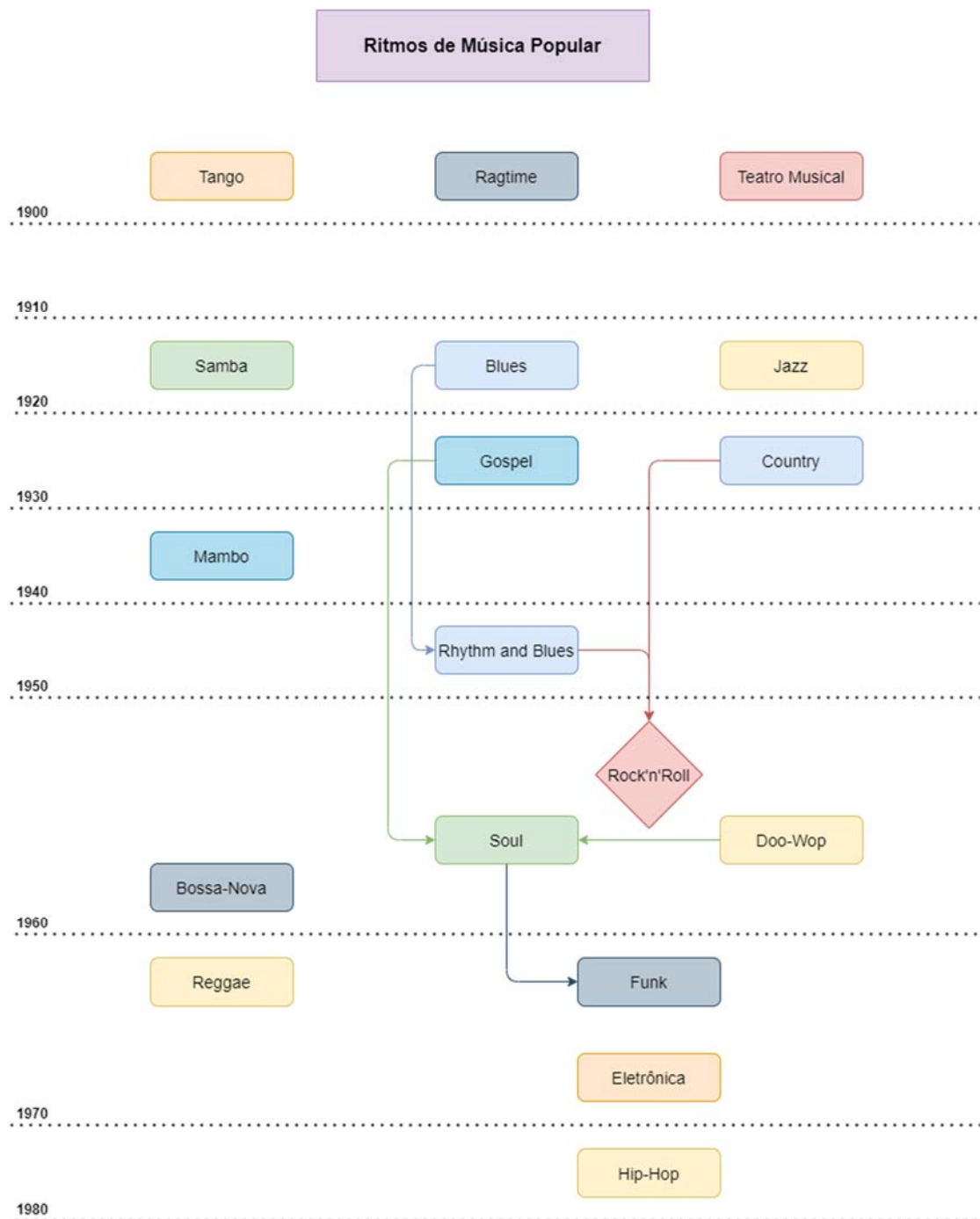
segundo, adaptava um estilo melodramático e quase-falado, influenciado pela atriz francesa Sarah Bernhardt (1844 – 1923), e era encabeçado pela cantora francesa Yvette Guilbert (1856 – 1944). Entre o público, o primeiro fez muito mais sucesso, e foi tido como base para o surgimento do teatro musical nos anos subsequentes (SCARUFFI, 2014).

Até agora, os estilos comentados tinham uma grande relação com o canto lírico. A música popular começa a se formar no que conhecemos hoje dado a dois fatores: nacionalismo e tecnologia de gravação. O nacionalismo trouxe os temas folclóricos e do povo ao patamar de alta música, com a conseqüente incorporação de ritmos e melodias à música sinfônica e de concerto. Já a tecnologia de gravação possibilitou a reprodução de músicas sem necessidade dos intérpretes. Esta nova tecnologia, aliada à comercialização de partituras, foi a base da disseminação de música popular (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002; BURKHOLDER et al, 2014).

Daqui em diante, focaremos nos estilos que surgiram nos EUA e alguns países latinos ao final do século XIX e durante toda a extensão do século XX. Estes são os estilos principais que estão entre os conhecidos como populares, porém também citaremos outros estilos do mundo ocidental que surgiram dentro deste período de tempo. Ressaltamos que citaremos somente os gêneros mais conhecidos, assim como não citaremos os subgêneros musicais dado o grande número de bifurcações. Para aprofundamentos, sugerimos ao leitor os livros *A History of Popular Music Before Rock Music*, de Piero Scaruffi, e *Rock'n'Roll: Uma História Social*, de Paul Friedlander.

Os estilos abarcados pelo termo música popular são, no contexto deste estudo, os descritos abaixo: tango, ragtime, jazz, gospel, blues, teatro musical, samba, country, mambo, r&b, rock'n'roll, soul, doo-wop, bossa-nova, reggae, eletrônica, funk e hip-hop. O fluxograma abaixo apresenta os estilos mencionados em ordem cronológica:

Figura 36 - Fluxograma de música popular, de acordo com Scaruffi, 2014. (Elaborado pelo próprio autor)



O tango, durante a *Belle Époque* (década de 1890), foi inventado pela classe trabalhadora da “boca” de Buenos Aires. Derivando seu nome dos tambores dos escravos africanos, “tan-go”, a música era influenciada pela habanera cubana e a milonga local. A coreografia desta dança tornava uma relação obscena entre prostituta, seu cafetão e um rival masculino em dança e um estilo de música com um humor pessimista e fatalista (SCARUFFI, 2014).

O ragtime foi o primeiro exemplo da assimilação de tecnologia branca pela cultura negra. O termo derivado de música “*rag*”, música tocada por negros para entreter negros, foi usado para determinar um estilo sincopado de tocar músicas instrumentais ao piano. A mão esquerda tocava um pulso estável, enquanto a direita tocava uma melodia sincopada. Foi popularizado por Scott Joplin com *Maple Leaf Rag* (1899) (SCARUFFI, 2014).

O jazz, assim como era originalmente o blues, segue uma forma livre, sendo baseado em improvisação livre. O jazz era comum antes do século XX, porém sua popularização se deu pela banda *Original Creole Band*, vinda de Nova Orleans, em 1917. O jazz se beneficiou de muitas formas de Nova Orleans, uma cidade que é um local de encontro de muitas culturas e estilos diferentes, e foi palco de muitas inovações artísticas ao longo dos anos (SCARUFFI, 2014).

O blues vem da cultura escrava das plantações, das músicas de trabalho. Primariamente consistindo somente de melodia, teve harmonia adicionada ao longo do tempo com o auxílio do violão. O blues original tem forma livre, porém, ao ser transcrito em partitura em 1921 por William Christopher Handy (1873 – 1958), o pai do blues, ganhou forma parecida ao que conhecemos hoje, e se popularizou (SCARUFFI, 2014; XXX

O teatro musical alia música, dança e interpretação em um único momento. A origem mais direta vem das operetas, porém há muitas influências que podem ter influenciado o estilo, como: cabarés, *music halls*, teatros *vaudeville*, entre outros. A sua popularização se deu conforme a classe mais baixa da população enriquecia e conseguia pagar por entretenimento (SCARUFFI, 2014).

O samba foi provavelmente criado pro afro-brasileiros trabalhadores da classe baixa do Rio de Janeiro. A primeira gravação comercializada como samba foi “Pelo Telefone” (1916) por Ernesto “Donga” dos Santos. Embora, esta seja a primeira gravação, a origem é muito mais antiga, como explana Scaruffi (2014):

“A primeira aparição da palavra “samba” data de 1838. O “samba” era originalmente uma dança de origem africana, o mesemba, o qual originou da Bahia e era provavelmente relacionado com rituais de Candomblé.” (SCARUFFI, 2014, p. 141, tradução nossa)

Em junho de 1923, John Carson gravou duas canções “caipiras” (*hillbilly*) o que atualmente se considera a criação do country. Este gênero é uma confederação de estilos

diferentes, mas suas origens foram perdidas nas primeiras décadas de colonização com a introdução de diversas danças diferentes. Hiram King William, (1923 – 1953), mais conhecido como Hank Williams, é conhecido como o pai do country e seu maior difusor (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O gospel advém da catolicização dos escravos negros. No entanto, houve mescla com os comportamentos pré-existentes dos ajuntamentos negros, onde havia cantoria, dança, palmas, gritos, etc. Assim as igrejas negras se formaram, também se embasando em uma interação de chamado-resposta entre o pastor e a congregação. A “exportação” do gueto para os clubes aconteceu somente na década de 1930, onde vale notar a influência da “irmã” Rosetta Tharpe (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O mambo cubano foi importado do Congo. Após sua importação, houve uma fusão com ritmos de rumba com uma banda de jazz. Basicamente, o mambo era um *danzon* (dança) para a classe trabalhadora. O mambo se tornou uma “febre” nos EUA em 1954 (SCARUFFI, 2014).

O rhythm’n’blues surgiu quando o blues rural do sul dos EUA imigrou para a área urbana de Chicago, ao norte. Com o possível uso da guitarra e a possibilidade de maior nível sonoro, o blues se tornou mais rápido e turbulento, levando a denominação de “blues elétrico”. Este estilo seria posteriormente reconhecido como o rhythm’n’blues, um estilo mais agressivo de blues (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O rock’n’roll é a junção da cultura branca e negra dos EUA. Embora sua popularização tenha acontecido com Elvis Aaron Presley (1935 – 1977) em 1955, onde ele conseguiu o número 1 nas três categorias da época: R&B, Country e Pop. A primeira gravação de rock’n’roll na verdade é creditada à Ike Turner com seu *Rocket 88*, uma música sobre carros e mulheres, um tema clássico do *rock* (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O soul foi popularizado por Ray Charles Robinson (1930 – 2004) com sua canção *I Got a Woman* de 1954. Nesta época, já havia uma aceitação maior dos brancos com a música negra, o que propiciou a ascensão do soul. A utilização dos vocais gospel, junto com as harmonias do doo-wop, as quais ganhavam proeminência ao final da década, levaram o soul a uma sonoridade única e negra (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O doo-wop teve popularidade entre os anos 1955 e 1962. As harmonias vocais já apresentadas pelos quartetos gospel, assim como pelos *barbershop quartets*, se consolidaram neste novo gênero musical. A fusão entre a música branca e negra foi uma

consequência natural do desenvolvimento das décadas antecedentes (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

A bossa-nova foi uma revolução estilística feita por intelectuais brancos da classe média brasileira. A mescla de um samba mais suave e devagar com música jazz, assim como mudando-se o foco para o violão, deu origem à bossa-nova. Esta música não era como o samba, não era voltado a classe trabalhadora, mais sim a burguesia. Antônio Carlos Jobim (1927 – 1994) é creditado com a criação do estilo (SCARUFFI, 2014).

O reggae é uma versão jamaicana do som de rhythm'n'blues de Nova Orleans. As mudanças podem ser observadas no baixo como instrumento principal, assim como o tempo rápido, uma seção de metais, harmonias afro-americanas e notas de guitarra em *staccato*. A nomenclatura veio para definir um estilo em “cortado” de som (*ragged*) (SCARUFFI, 2014).

A música eletrônica advém de experimentadores e compositores do começo do século XX. Sua criação está ligada a música concreta, a qual levaria a música eletroacústica. No entanto, sua popularização se deu somente ao final dos anos 60, com instrumentos eletrônicos sendo utilizados pelos Beatles e Beach Boys, e nos anos 70 por Kraftwerk (SCARUFFI, 2014; BURKHOLDER et al, 2014).

O funk advém do soul com um número de inovações. Forte presença de metais, mudança na ênfase rítmica e guitarra sincopada são o que levaram o soul ao funk. James Joseph Brown Jr. (1933 – 2006) foi o idealizador do estilo, e cativou o público com a relação entre a luxúria sexual e o fervor religioso de suas músicas (SCARUFFI, 2014; FRIEDLANDER, 2002).

O hip-hop foi inventado em Nova Iorque em festas clandestinas. O DJ Clive “Hercules” Campbell tocava o *break*, seção da música onde não havia voz, das gravações mais populares. Enquanto a maioria das pessoas dançava, os *breakboys*, havia outros que subiam no palco e rimavam ao som do *break*. A prática se popularizou nos bairros pobres e negros e ganhou força nos anos subsequentes (SCARUFFI, 2014).

Música popular é um termo problemático para se denotar este amálgama de estilos e gêneros diferentes. Muitas vezes a palavra “popular” traz uma denotação negativa, associada à baixa cultura, a algo inculto. Uma possível redefinição do termo surgiu em 2003 quando Jeannete LoVetri escreveu um artigo com o termo *Contemporary Commercial Music*. Em seu artigo, ela argumenta que o dois termos juntos, contemporânea e comercial, denotam melhor o que hoje chamados de música popular (LOVETRI & WEEKLY, 2003, 2009)

No entanto, a sigla CCM pode não significar somente Música Comercial Contemporânea. Esta sigla também é usada para designar um único estilo, *Commercial Christian Music* (Música Comercial Cristã), demonstrando a possibilidade de confusão no entendimento. Outro fator potencialmente negativo é o de se definir este tipo de música como contemporânea e comercial, e assim delimitando tudo que não o é como não-contemporâneo e não-comercial. Podemos notar que é realmente difícil determinar um amálgama tão abrangente de estilos e gêneros musicais em um único termo (LOVETRI & WEEKLY, 2003, 2009).

Porém, precisamos definir o canto popular de algum modo para que possamos discuti-lo. Dado a grande variação estética do que hoje chamamos de canto popular, o cantor popular precisa ter um grande controle de flexibilidade. A transição entre diferentes estilos é algo muito comum no canto popular, e a flexibilidade e versatilidade da técnica de canto popular deve ser notada. Ademais, um ponto antagônico ao canto lírico é o da inteligibilidade da fala: a dicção preza os fonemas sem alteração, remetendo ao padrão de fala, e não deve ser alterada no canto, embora em alguns momentos a troca por um fonema próximo aconteça devido a técnicas utilizadas durante o canto (MARIZ, 2013).

Outro fator determinante a técnica é a utilização de microfonação nas apresentações e shows. O microfone possibilitou o surgimento dos *Crooners*, homens que cantavam com uma voz suave, nível sonoro reduzido e dependiam das nuances de sua interpretação vocal para conquistar o público (SCARUFFI, 2014). Deste modo, a exploração dinâmica no canto popular é menos utilizada, pois um nível sonoro próximo ao da fala é utilizado ao cantar e, somente devido a algumas técnicas empregadas, o nível sonoro se eleva. Por fim, adicionamos que o estilo corrobora com a teoria mioelástica-dinâmica da voz, a qual dita que a frequência das notas é independente do nível sonoro, ou seja, notas agudas podem ser cantadas em nível sonoro baixo ou alto, condizente com o que o cantor necessita no momento (MARIZ, 2013; BEHLAU, 2019).

5 PEDAGOGIA VOCAL

5.1 HISTÓRIA E DEFINIÇÃO

A pedagogia vocal, na música ocidental, vem sendo desenvolvida desde a primeira padronização do ensino musical. Por meados do século VII, a *Schola Cantorum* foi a primeira instância de uma pedagogia vocal. Havia a consequente padronização do canto e também o recrutamento de exercícios para desenvolver a voz, auxiliando a liturgia (GRESCHNER, 2019; MILLER, 1996).

Através do tempo, houve um maior desenvolvimento da pedagogia, dado as crescentes demandas do cantor. Com o consequente aumento do alcance de notas e duração no século XVII, houve uma preocupação maior em desenvolver a voz. É desta época em diante que surgem alguns nomes importantes da pedagogia vocal com seus escritos de tratados, como Tosi, Mancini, Farinelli, Porpora, entre outros (MILLER, 1996; BURKHOLDER et al, 2014; LYLE, 2019).

Na metade do século XIX, a pedagogia vocal finalmente é fundamentada pela ciência. Com a invenção do laringoscópio por Manuel García II, e os consequentes estudos publicados por ele, assim como Lamperti, a anatomia e fisiologia, que vinham sendo estudadas a fundo desde o período renascentista, ganharam espaço na pedagogia vocal. No entanto, dado a certa ambiguidade na escrita, houve mais confusão do que unificação a partir deste período (GARCÍA II, 1984; STARK, 2003).

Atualmente, a pedagogia vocal esta aliada à ciência vocal, mas mantém viva tradições e terminologias passadas adiante oralmente. Muito da terminologia que remete aos antigos pedagogos da voz, e faz presente nas universidades e estúdios vocais, embora tenhamos informação de qualidade disponível por meio de pesquisas realizadas por William Vennard, Richard Miller, Ingo Titze, e outros. Muitos avanços foram feitos em relação ao entendimento da produção vocal, aquecimento e treinamento vocal, porém ainda é comum não existir entendimento pleno entre professores de canto em relação a terminologias (HOCH & SANDAGE, 2017).

No entanto, é importante notar que a pedagogia vocal não se conecta diretamente a nenhuma teoria de ensino moderna. Embora se encapsule dentro do ensino musical, a pedagogia vocal não remete as metodologias de Orff, Willems, Dalcroze, Kodály, etc. embora se parta do pressuposto de fazer música, executar algo musical. Pode-se também

tentar relacionar a pedagogia vocal com a teoria comportamentista de B. F. Skinner, dado as relações de reforço positivo ao aluno, ou até com a teoria construtivista de Vigotsky, dado a estruturação da aula e retorno do professor ao aluno (KENNEL, 2003). No entanto, não há literatura o suficiente para um embasamento adequado de tais afirmações.

Tomando conhecimento destes fatos, há um entendimento silencioso que a pedagogia vocal é, de fato, única. Ela desenvolveu-se sozinha, através do tempo, e criou técnicas e estratégias específicas para seu ensino e aprendizado. Deste modo, devemos considerá-la como é: uma metodologia com o objetivo único de desenvolvimento vocal, por meio de exercícios para aquecimento, treinamento vocal e desaquecimento, enquanto se utiliza de terminologia específica decorrente de uma tradição oral histórica.

5.2 TERMINOLOGIA

Um aspecto principal na pedagogia vocal é o da terminologia, ou “imagem”, durante o ensino. É comum ouvir termos como “claro”, “escuro”, “redondo”, “na máscara”, dentre muitos outros quando vemos ou participamos de uma aula de canto. Porém, o que exatamente significam estes termos? Estas “imagens” são meios de o aluno chegar a um ideal estético de som, o qual é entendido pelo professor e será passado ao aluno, geralmente remetendo a sensações corpóreas, por isso a criação desta imagem.

Por outro lado, muitos pesquisadores modernos recriminam o uso deste tipo de terminologia. Muitos pesquisadores indicam a falta de padronização na terminologia, e sugerem o uso de imagens como um dos fatores. Miller advoga que há uso para a imagem, dado que ela seja associada a uma função ou coordenação anatomofisiológica aprendida antes da inserção da imagem no ensino. Muito é dito que a imagem é relacionada a sensação que o aluno sentirá na aplicação da técnica adequada, porém pouco se considera que o aluno demorará para obter a sensação descrita pelo seu professor; há uma grande divisão entre o entendimento do professor e do aluno em relação a esse tipo de terminologia (FREED, 2000). Miller denota que:

“Imagem vaga é insuficiente para comunicação adequada. O professor pode saber bem o que um som “mais redondo” significa para ele ou ela, mas o termo em si não diz ao aluno o que “mais redondo” significa nem como “arredondar” o som. Pedir por mais ou menos espaço em alguma parte específica do trato vocal pode produzir uma grande variedade de resultados, muitos dos quais não intencionados. O aluno relutante pode estar perfeitamente certo em resistir à pedagogia apresentada porque ela

é baseada em verbalização ilógica.” (MILLER, 1998, p. 41, tradução nossa)

Outros pesquisadores são ainda mais extremos em determinar uma dissociação da imagem no ensino do canto. Henderson, em sua introdução ao livro *Ten Singing Lessons* de Marchesi, escreve a seguinte passagem refutando o ensino de imagem no canto:

“Eu tenho dito que o mundo é cheio de charlatões. Existem professores que dizem aos seus pupilos para cantar de seus pés, e outros que dizem para tirar suas notas da traseira de suas cabeças. Outros advogam cantar completamente do estômago, e outros ainda pedem aos seus pupilos para cantarem da pélvis. E muitos desses estão ao mesmo tempo requerendo de seus alunos métodos tão viciosos de formação de tom que cordas vocais inflamadas e músculos da garganta doentes contam aos pupilos que em algum lugar na região da laringe sons são realmente feitos”. (MARCHESI, 2001, p. xii-xiii, tradução nossa)

Mas a exclusão deste tipo de linguagem e sua conseqüente troca por termos científicos não é algo simples. A cisão de uma terminologia milenar é difícil de ser feita, pois, embora não seja recomendada por vários pesquisadores, há a defesa desse tipo de linguagem por outros. Desta forma, trataremos alguns dos termos mais comuns e os definiremos anatomofisiologicamente, auxiliando assim uma futura possível padronização do entendimento destes termos entre os diversos professores de diferentes escolas de canto. Os termos serão: escuro; claro; cantar na máscara; colocação; ressonância; inalar a voz; relaxar a voz, e; cantar sobre a voz (FREED, 2000).

O termo “escuro” se refere ao timbre do canto. O meio de obter esta definição de timbre é efetuar o abaixamento da laringe. Os formantes da voz, frequências ampliadas pelo trato vocal, condizem com a ampliação e diminuição do trato vocal (SUNDBERG, 2018). Quando se amplia o trato vocal (abaixamento de laringe) diminui-se o primeiro formante da voz, F1, tornando o timbre mais grave, mais “escuro”.

O termo “claro” também se refere a timbre. A maneira de tornar o som “claro” é abaixar o palato, ou seja, permitir que o som tenha passagem a nasofaringe, e assim adquira este tipo de timbre. Nada mais é que um timbre nasal adicionado a produção sonora (MILLER, 1997).

A junção destes termos “claro” e “escuro” é a definição de ideal estética da escola italiana de canto lírico: *chiaroscuro*. A junção do abaixamento de laringe, levantamento do palato e não fechamento do hiato faríngeo, possibilita um som com

ampliação do timbre grave e agudo. Esta coordenação muscular leva ao entendimento de um equilíbrio na produção sonora, e assim é um ideal estética buscado por muitos professores de canto (MILLER, 1997, 2019).

“Cantar na máscara” vem da terminologia utilizada pela escola francesa de canto lírico. A máscara é descrita como a parte frontal da face, mais especificamente compreendendo a região das fossas nasais e seios paranasais. Há uma padronização no ensino para prezar a “ressonância” neste local, embora não haja estudos que corroborem que realmente isto ocorra (MILLER, 1997). Um estudo feito por William Vennard em seu livro *Singing: The Mechanism and the Technique* (1967) sugere o esquecimento do uso deste termo.

Neste estudo, uma performance foi gravada com cavidades normais e alteradas. Nas cavidades alteradas houve um preenchimento da cavidade nasal com gaze, e os seios paranasais foram preenchidos em dois terços com água. As gravações foram avaliadas auditivamente por mais de 100 pesquisadores vocais e nenhuma diferenciação significativa foi achada. Deste modo, podemos afirmar que o “direcionamento” do som aos seios paranasais não pode ser considerado um indicador de boa ressonância ou aplicação técnica adequada (VENNARD, 1967).

O termo “colocação” faz analogia ao ato de posicionar a voz em diferentes lugares do trato vocal. Infelizmente, não é possível “colocar a voz” em lugares diferentes durante o ato de cantar. A voz sempre será gerada pelo fluxo do ar oscilando as pregas vocais, as quais terão frequências ampliadas e reduzidas pelo formato do trato vocal. Este termo pode, talvez, se relacionar com a sensação de pontos de pressão máxima do ar dentro do trato vocal. Porém, não parece haver sentido anatomofisiológico nesta terminologia.

A ressonância é tratada como a sensação do sinal sonoro em diversas partes do corpo. A ressonância, da física, é a vibração simpática de um corpo dado sua exposição a vibração de outro corpo. Tomando esta definição, não parece adequado o uso desta terminologia para o canto. As mucosas, ossos, cartilagens e tecidos moles não ressoam simpaticamente a vibração das pregas vocais. Vennard (1967) escreve que os próprios tecidos dos pulmões abafariam a ressonância e não a ampliariam.

Deste modo, o autor sugere a troca deste termo para um que corrobore com a produção sonora. O uso do termo reverberação pode ser o intencionado por professores enquanto se usa ressonância. Da acústica, a reverberação de uma sala possui modos, frequências específicas, que reverberam e ampliam frequências próximas ou múltiplas

destas. Este termo parece estar mais de acordo a prática do ensino de canto, dado que as mudanças no trato vocal mudam os formantes da voz, frequências específicas, e assim conduzem a um ideal estético adequado ou não.

“Inalar a voz” ou “inalar o tom” é outro termo presente no ensino de canto. Este termo parece se assemelhar ao “exercício do spaghetti”, onde suga-se o ar por uma pequena abertura labial. Esta terminologia deprime naturalmente a laringe, porém pode trazer tensões desnecessárias a outras musculaturas da garganta. Portanto, o som pode adquirir uma característica tensa através do uso desta terminologia.

A ação de “relaxar a garganta” é conflitante com o conhecimento anatomofisiológico da voz. Sempre há ação muscular sendo exercida a cada momento de nossa vida, o que não corrobora com esta imagem de “relaxar a garganta”. Não é possível relaxar todos os músculos da garganta, pois é necessário manter o suporte da estrutura em si.

“Cantar sobre a voz” se assemelha ao termo “cantar sobre o fluxo”. Estes termos parecem se relacionar com o canto *legato*. Há um entendimento de que o fluxo de ar precisa ser controlado e constante, algo comum e muito trabalhado nas aulas de canto. Para não se criar tensões desnecessárias, provavelmente, esta terminologia é usada. Manter um fluxo de ar constante e realizar a fonação pode levar a uma continuidade de som favorável ao ideal estético procurado.

Belting se refere a um método de cantar que se assemelha a um canto “gritado”. Esta é uma definição que ainda é pesquisada pelos pesquisadores e sofre muito preconceito pela comunidade de canto lírico. Anatomicamente, o *belting* consiste de um levantamento da laringe, o qual auxilia o movimento de abaixamento da epiglote, criando uma espécie de “funil” epiglótico. O nível sonoro se eleva, pois, a manobra anatômica permite o aumento de volume com menor desgaste corporal (SADOLIN, 2012; MCGLASHAN et al, 2017).

Há, de fato, muito mais terminologias que são utilizadas em aulas de canto. Sugerimos o artigo por Freed (2000), o qual ele faz um levantamento deste tipo de linguagem em tratados antigos de pedagogia vocal, embora não as defina. Há uma falta de literatura neste quesito e, o que há definição, não está devidamente categorizado para fácil compreensão entre profissionais da voz.

5.3 PROBLEMAS E SOLUÇÕES

Podemos notar que há mais problemas do que soluções em relação à pedagogia vocal. Embora se encontrem muitos professores competentes, a falta de padronização da linguagem oferece empecilhos ao entendimento do aluno. Ainda há muita definição de terminologia a ser feita, assim como o uso efetivo de linguagem não ambígua e científica (HOCH & SANDAGE, 2017).

Muito da produção de pesquisas na área da voz é liderada, muitas vezes, por profissionais que não necessariamente sabem cantar. É fato que o entendimento do canto é multidisciplinar, porém o alto fluxo de pesquisas procurando respostas enquanto os pesquisadores não entendem quais perguntas são realmente pertinentes ao desenvolvimento científico da área, é algo citado por Miller. Muitas vezes utiliza-se da ciência para corroborar gostos pessoais, o que não contribui para um melhoramento do ensino vocal (MILLER, 1997).

Outro grande empecilho é o de não haver formação específica na área de pedagogia da voz (MEC, 2021). Grande parte do conhecimento construído pelos professores vem de prática e experiência, educação universitária e cursos específicos. Não há, no momento, nenhuma literatura referente ao estudo de implantação de uma modalidade de ensino desta forma no Brasil.

Outro ponto a ser levantado é o do estudo majoritário do canto lírico nas universidades e pesquisas. Este questionamento não tem a intenção de favorecer ou determinar um dos tipos de canto como melhor ou pior. O canto é mais do que canto lírico e teatro musical, e o questionamento científico não deve isentar nada frente ao desenvolvimento científico do campo da pedagogia e ciência vocal. Um maior campo de estudo beneficiará não só o canto popular, mas como todos os profissionais da voz (SILVA, 2016).

Uma solução poderia ser o reconhecimento de uma possível nova profissão/formação de pedagogos da voz. Assim como Ingo Titze definiu um novo campo de atuação de “vocólogos” (TITZE, 1992), um curso que embarcasse técnica vocal lírica e/ou popular, dado escolha do discente, pedagogia vocal e ciência vocal talvez solucionasse muitos dos problemas citados acima. Uma formação interdisciplinar que formasse professores com forte embasamento da ciência vocal e entendimento clínico ativo talvez seja um pensamento demasiado sonhador, porém é algo citado por diversos autores como um possível melhoramento da profissão.

6 METODOLOGIA

A metodologia deste trabalho complementa a revisão de literatura, já apresentada. Neste capítulo são apresentados os seguintes itens: método, instrumento de coleta de dados e participantes da pesquisa.

6.1 MÉTODO

O método utilizado foi o estudo de levantamento, ou *survey* (GIL, 2008), realizado com professores de canto do estado do Paraná. A *survey*, segundo Gil (2008), é caracterizada “pela interrogação direta das pessoas cujo comportamento se quer conhecer”. Como constatado no livro, este levantamento será de pequeno porte, delimitando uma parcela pequena de professores de canto atuantes em algumas cidades do Paraná (GIL, 2008).

6.2 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS: QUESTIONÁRIO

O estudo de levantamento foi realizado por meio de um questionário. Segundo Gil (2008), o uso do questionário como técnica de investigação apresenta várias vantagens ao pesquisador, como atingir vários participantes, possibilita o anonimato das respostas, não expõe o pesquisado a influências externas, dentre outras. Ainda segundo o autor, o questionário pode ser autoaplicado, possibilitando ao participante responder quando e onde puder.

O questionário foi criado para obter informações e opiniões acerca de anatomia e fisiologia, técnica vocal, e pedagogia com professores de canto situados no estado do Paraná. O questionário foi organizado para fornecer informações que serão pareadas com as informações obtidas pela revisão de literatura, nos oferecendo uma visão do que pode ser melhorado e/ou otimizado no ensino de canto. Juntamente com o questionário foi elaborado um instrumento denominado “Termo de esclarecimento e consentimento”, cujo objetivo foi assegurar aos participantes da investigação o conhecimento sobre: os objetivos do estudo, a garantia ao anonimato e a segurança pessoal na participação do estudo (ver APÊNDICE A).

O questionário foi dividido em 6 partes: dados de caracterização do participante; anatomia e fisiologia; higiene vocal; aquecimento; técnica vocal, e; pedagogia (Ver APÊNDICE B). As partes foram assim organizadas:

- Dados de caracterização do participante: 8 questões
- Anatomia e fisiologia: 6 questões
- Higiene vocal: 6 questões
- Aquecimento e desaquecimento vocal: 8 questões
- Técnica vocal: 7 questões
- Pedagogia vocal: 5 questões

6.3 PARTICIPANTES DA PESQUISA

O questionário foi enviado a 14 professores de canto, dos quais 11 responderam ao instrumento. Junto ao questionário foi enviado também o “Termo de esclarecimento e consentimento” para ser assinado por todos os colaboradores da pesquisa. Dentre os participantes, se mostram presentes professores de canto popular e professores de canto lírico. Este levantamento buscou, portanto, corroborar a visão destes professores com a revisão de literatura, levando a discussão sobre tópicos referentes ao canto, assim como explicação de manobras anatômicas e fisiológicas e, conseqüentemente, otimização na abordagem pedagógica. Os resultados do levantamento e sua conseqüente discussão estão presentes no próximo capítulo.

7 RESULTADOS E DISCUSSÃO

7.1 CARACTERIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES

Os 11 participantes que responderam a perguntas referente a sua caracterização serão referidos neste trabalho de P1 a P11. A idade dos participantes variou de 24 a 50 anos, o que sugere uma média de 36 anos dos participantes. Os participantes consistiram de seis homens e cinco mulheres, tendendo a uma igualdade próxima na caracterização.

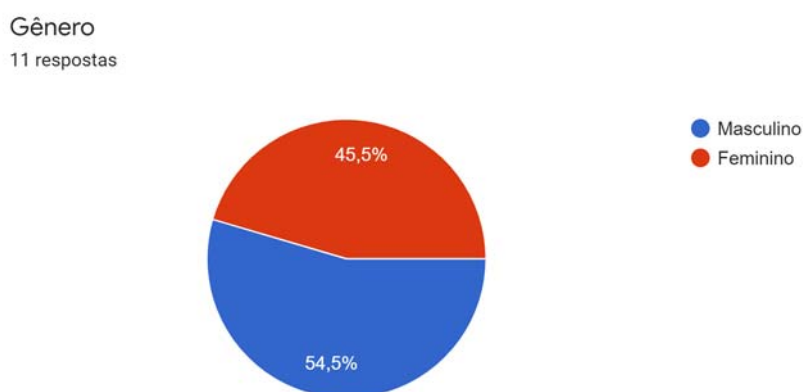


Figura 37 - Gráfico do gênero dos participantes da pesquisa.

Referente a classificação vocal dos participantes, as categorias de soprano, mezzo-soprano, tenor e barítono foram escolhidas. Não houve nenhuma seleção das opções de alto ou baixo dentre os participantes. Não há literatura que sustente que cantores destas classificações vocais são mais inclinados a se tornarem professores de canto, somente que cantores com classificação vocal mais grave são menos comuns que os demais. Este pode ser o motivo deste resultado.

Tipo de Voz
11 respostas

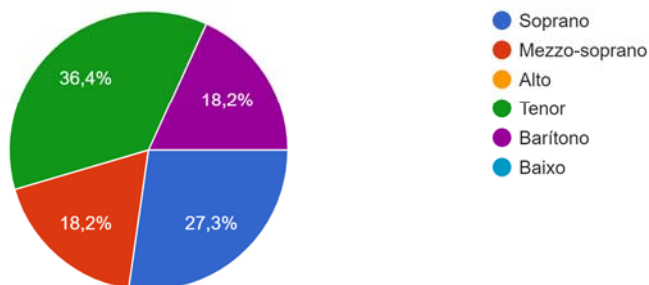


Figura 38 - Gráfico sobre a classificação de voz dos participantes.

Em relação a formação, somente um professor assinalou não ter formação em música. Todos os outros participantes possuíam algum nível de formação acadêmica em música, seja ela incompleta (2), completa (2), mestrado incompleto (2) ou mestrado completo (4).

Formação
11 respostas

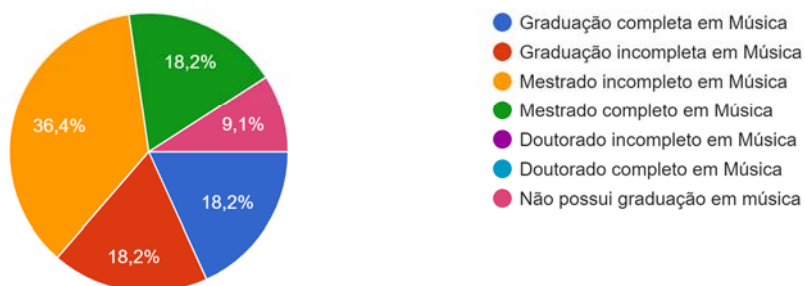


Figura 39 - Gráfico referente a formação dos participantes.

Contrário ao esperado pelo autor, não houve seleção dos professores na modalidade exclusiva de canto lírico. Os professores ou selecionaram ambos, ou popular como suas modalidades de ensino. Isso determina que os professores que ensinam canto lírico também ensinam canto popular.

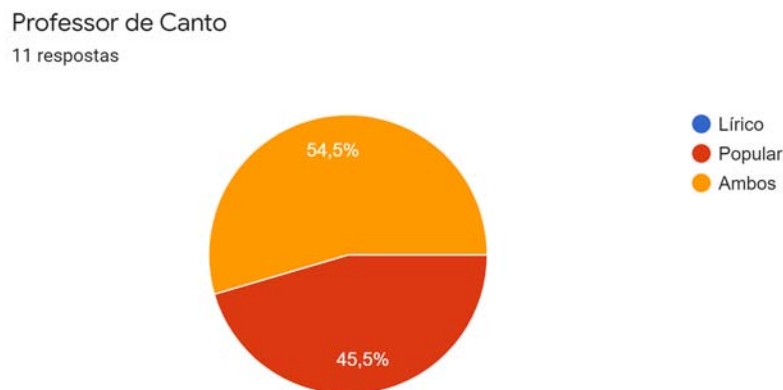


Figura 40 – Gráfico sobre classificação de modalidade de ensino.

Referente a cidade de atuação, a grande maioria dos professores atua em Curitiba, PR. Um professor atua na região metropolitana de Curitiba e em Paranaguá, assim como online, e outro professor reside em Bologna, Itália, mas oferece aulas online com maioria de alunos residentes em Curitiba, se mostrando condizente com a metodologia do trabalho.

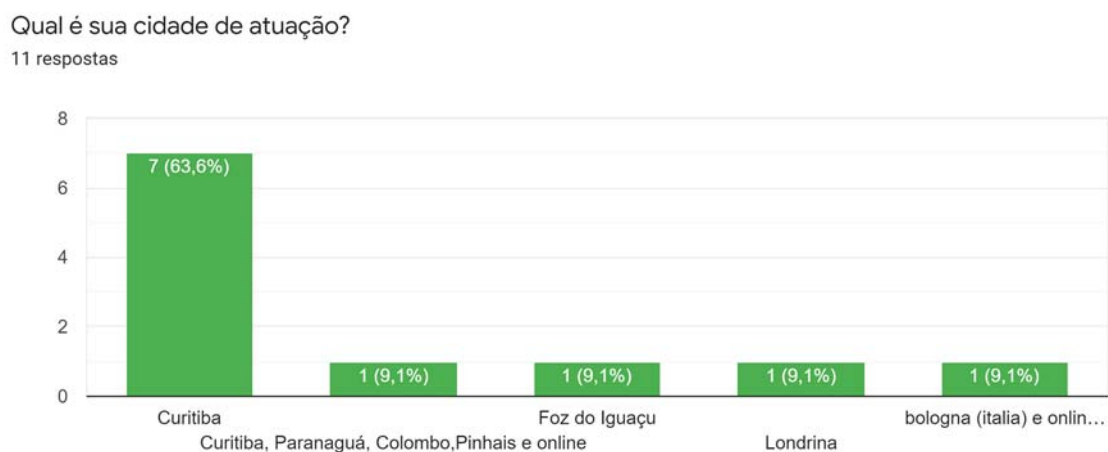


Figura 41 - Gráfico sobre cidade de atuação profissional.

Somente dois professores não possuem um estudo de técnica vocal de mais de 10 anos. Um professor assinalou que estuda técnica vocal entre 2 e 4 anos, e outro que estuda entre 7 e 8 anos. Dado a idade dos professores, isto se sustenta na qual a grande maioria dos professores tem acima de 30 anos de idade.

Possui quantos anos de estudo de técnica vocal?

11 respostas

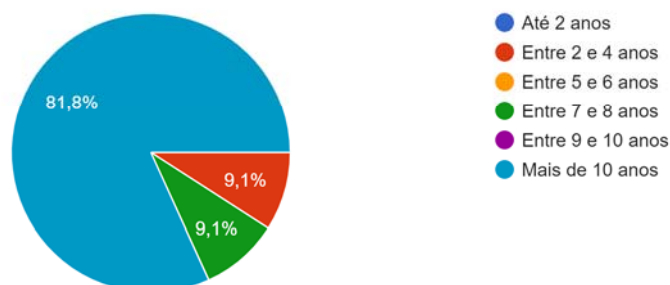


Figura 42 - Gráfico sobre quantidades de anos de estudo de técnica vocal.

Por fim, os professores assinalaram há quantos anos lecionam técnica vocal. A grande maioria também selecionou que leciona há mais de 10 anos, enquanto um professor selecionou que leciona há um ano, e outros dois professores selecionaram que lecionam entre 3 a 4 anos.

Há quantos anos você atua como professor de canto?

11 respostas

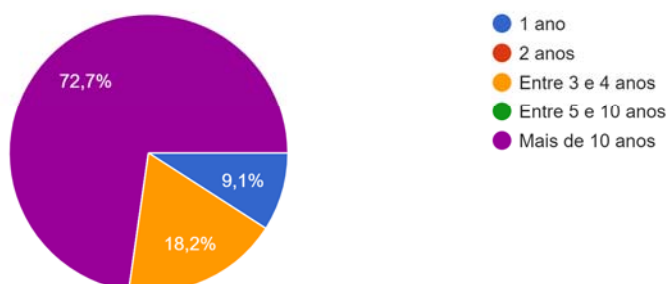


Figura 43 - Gráfico sobre quantidade de anos de atuação como professor de canto.

A compilação de todos estes dados, para melhor visualização, pode ser vista na tabela construída abaixo:

Tabela 2 - Dados de caracterização dos participantes da pesquisa. (Tabela elaborada pelo próprio autor)

Participantes	Idade	Gênero	Classificação vocal	Formação em Música	Ensina Canto	Cidade de atuação	Anos de Estudo	Anos de atuação
P1	37	Masculino	Tenor	Não	Ambos	Curitiba	> 10	> 10
P2	40	Masculino	Tenor	Mestrado incompleto	Ambos	Foz do Iguaçu	> 10	> 10
P3	50	Feminino	Mezzo-soprano	Graduação completa	Popular	Curitiba	> 10	> 10
P4	34	Feminino	Soprano	Mestrado completo	Ambos	Bologna (Itália) e online (Curitiba)	> 10	> 10
P5	50	Feminino	Soprano	Mestrado incompleto	Popular	Curitiba	> 10	> 10
P6	34	Feminino	Mezzo-soprano	Graduação incompleta	Popular	Curitiba e região metropolitana, Paranaguá e online	> 10	> 10
P7	37	Masculino	Tenor	Graduação incompleta	Popular	Curitiba	> 10	> 10
P8	32	Masculino	Barítono	Mestrado incompleto	Popular	Londrina	> 10	> 10
P9	24	Feminino	Soprano	Graduação completa	Ambos	Curitiba	2 - 4	1
P10	33	Masculino	Barítono	Mestrado completo	Ambos	Curitiba	7 - 8	3 - 4
P11	28	Masculino	Tenor	Mestrado incompleto	Ambos	Curitiba	> 10	3 - 4

7.2 ANATOMIA E FISIOLOGIA

A segunda parte do questionário teve como objetivo verificar o conhecimento sobre anatomia e fisiologia dos participantes, assim como coletar suas opiniões. Não obstante, todos os professores assinalaram que sabem anatomia e fisiologia aplicada ao canto.

Em relação a como estes professores aprenderam anatomia e fisiologia, a maioria assinalou aulas de canto, assim como cursos específicos. Cerca de metade dos participantes selecionaram cursos superiores e estudo autodidata. Um professor selecionou pós-graduação como forma de aprender sobre anatomofisiologia.

Como/onde você aprendeu sobre anatomia e fisiologia?

11 respostas

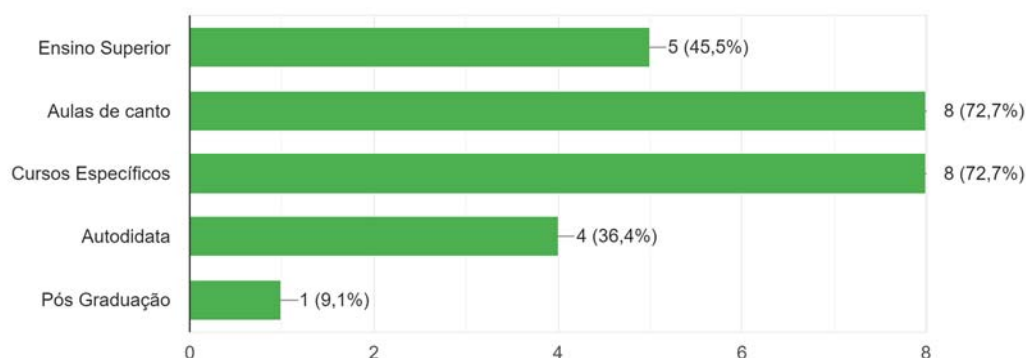


Figura 44 - Gráfico sobre onde os participantes obtiveram conhecimentos sobre anatomia e fisiologia.

A próxima questão prezava o grau de concordância com a seguinte afirmação: “é importante o professor de canto saber anatomofisiologia aplicada à voz.” Todos os participantes concordaram com a afirmação, embora metade tenham concordado parcialmente. Como a pesquisa foi quantitativa, não há modo de saber por quais motivos estes professores concordam parcialmente; há a necessidade de uma pesquisa qualitativa para averiguar os porquês.

Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “é importante o professor de canto saber anatomofisiologia aplicada à voz.”

11 respostas

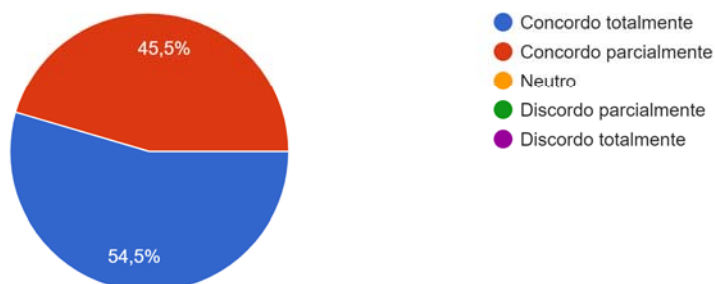


Figura 45 - Gráfico sobre o grau de concordância da frase "é importante o professor de canto saber anatomofisiologia aplicada à voz."

Outra questão que visava verificar o grau de concordância entre os professores foi a seguinte: “é importante o aluno saber anatomofisiologia aplicada à voz.” A concordância majoritária se manteve, com somente um participante respondendo que discordava parcialmente.

Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “é importante o aluno aprender anatomofisiologia aplicada à voz.”

11 respostas

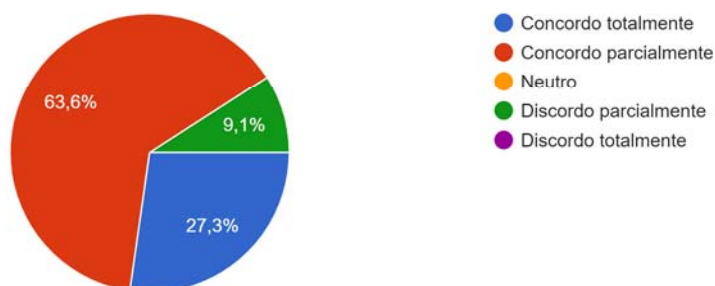


Figura 46 - Gráfico sobre o grau de concordância da frase "é importante o aluno aprender anatomofisiologia aplicada à voz."

Novamente, não há como averiguar quais os motivos da escolha destas respostas, mas, logicamente, se há uma importância sobre o professor ter conhecimento sobre anatomofisiologia, há também uma espera que este conhecimento seja repassado ao aluno. Se analisarmos a resposta sobre como estes professores aprenderam sobre

anatomofisiologia, teremos o maior número de resultados em relação a aulas de canto e cursos específicos. Essa correlação demonstra que pode haver uma falha pedagógica, onde os professores aprenderam em suas aulas de canto, mas, embora em extrema minoria, podem não estar repassando este conhecimento aos seus alunos por uma miríade de motivos diferentes.

A próxima questão averiguou o conhecimento dos professores em relação ao seu conhecimento anatomofisiológico relacionado à respiração aplicada ao canto. A opção com mais seleções foi o intercostal interno, seguido pelo diafragma, músculos abdominais, intercostal externo e serrátil anterior.

Na sua opinião, quais músculos se fazem mais necessários na expiração aplicada ao canto?
11 respostas

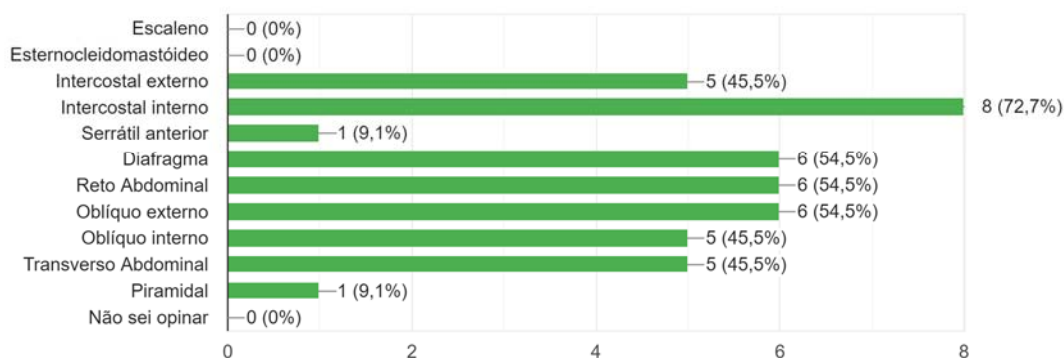


Figura 47 - Gráfico acerca da opinião dos participantes sobre quais músculos se fazem mais necessários durante a expiração aplicada ao canto.

Retomando da parte de anatomia e fisiologia deste trabalho, nota-se uma discrepância com as respostas obtidas. Os músculos responsáveis pela expiração no canto são o intercostal interno e músculos abdominais em geral, com maior contribuição do reto abdominal. O diafragma, intercostal externo e serrátil anterior são músculos relacionados a inspiração.

O papel fundamental do diafragma é expandir a região torácica e auxiliar o enchimento dos pulmões. A contração do músculo tendinoso diafragma o move para baixo, e seu relaxamento, através da retração elástica, expira o ar e desinfla os pulmões. No entanto, este movimento não leva em consideração pressões subglóticas aumentadas ou alto volume de expulsão de ar. Quando isto acontece, o diafragma, em seu estado de relaxamento, não pode ser responsável pela expiração.

Este pensamento é muito comum na área do canto, e é possível que haja uma falha de interpretação da literatura. Em um estudo realizado por Sundberg et al (1989), há um grande foco posto no diafragma dado a sua função de equalização e controle de pressão subglótica. Não discordamos do autor, porém focamos na descrição do uso do diafragma, o qual, quando ativo, interrompe a expiração. Ou seja, a ativação do diafragma contradiz o movimento expiratório fisiológico do corpo (SUNDBERG et al, 1989).

O músculo intercostal externo também é relacionado à inspiração. O fato de ser escolhido nas respostas demonstra o conhecimento que advém de algumas escolas de canto lírico. A escola alemã costumava utilizar a cinta abdominal para se assegurar que a musculatura torácica estivesse sempre estendida. Esta pode ser a razão para esta resposta se fazer presente, embora, dado a literatura de anatomia e fisiologia, a ativação deste músculo não condiz com o movimento expiratório. O serrátil anterior também se inclui aqui.

Por fim, foi averiguada a opinião dos professores em relação a quais os músculos intrínsecos da laringe que são mais importantes para a fonação aplicada ao canto. Os mais escolhidos foram os músculos vocal e cricotireóide (tensores), seguidos pelo aritenóide transverso e cricoaritenóide lateral (adutores), e finalmente os músculos aritenóide oblíquo e cricoaritenóide posterior, sendo este último abdutor.

Na sua opinião, quais dos músculos intrínsecos da laringe abaixo são os mais importantes durante a fonação aplicada ao canto?

11 respostas

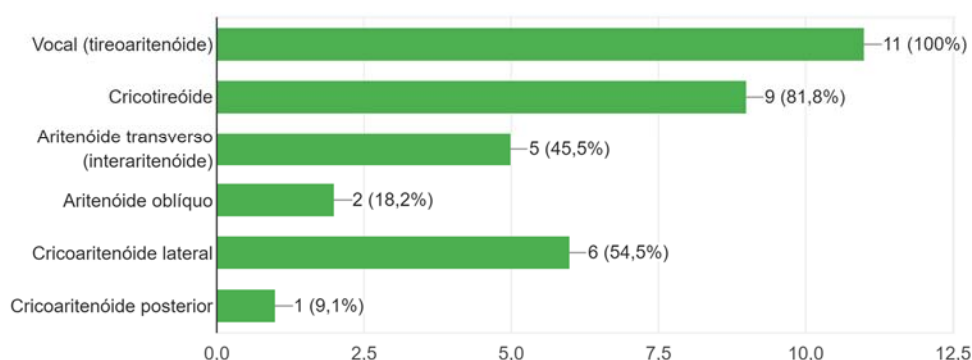


Figura 48 - Gráfico acerca da opinião dos participantes sobre quais músculos intrínsecos da laringe são mais importantes durante a fonação aplicada ao canto.

Corroborando com a literatura, os tensores e adutores são os mais importantes. Os tensores determinam a frequência de nota e os adutores auxiliam no fechamento das pregas vocais, permitindo que o som não apresente escape desnecessário de ar. Os abdutores são responsáveis pela abertura das pregas vocais, possibilitando a inspiração, ou seja, são de importância menor durante a fonação.

7.3 HIGIENE VOCAL

Nesta seção, o conhecimento e opinião dos professores acerca de higiene vocal foi coletado. A primeira pergunta visava compreender a opinião dos professores acerca de algumas definições de higiene vocal. Os resultados se encontram abaixo:



Figura 49 - Gráfico acerca da opinião dos professores sobre quais alternativas são condizentes com uma definição de higiene vocal.

As opções mais selecionadas foram: compreender hábitos nocivos e benéficos à voz; prevenir alterações e doenças; preservar saúde vocal; procedimentos básicos para manter uma emissão saudável, e; manutenção da voz. A opinião dos professores corrobora com a literatura atual, e nos auxilia em uma definição do termo higiene vocal neste trabalho. Higiene vocal compreende uma série de procedimentos determinados a preservar a saúde vocal e auxiliar a sua manutenção, determinando quais hábitos são nocivos e benéficos à voz.

As opções reabilitação vocal e aperfeiçoamento vocal não condizem, então, com higiene vocal. Aperfeiçoamento é o que fazemos com exercícios e treinos relacionados à

voz, e a reabilitação é feita por profissionais especializados que utilizarão de ferramentas específicas ao problema apresentado. Compreender como a voz é produzida pertence ao campo da anatomia e fisiologia, logo não figura-se dentro da higiene vocal.

A próxima pergunta visou coletar a opinião dos professores acerca de hábitos nocivos à voz. Abaixo se encontram as alternativas e as respostas dos professores:



Figura 50 - Gráfico acerca da opinião dos professores sobre quais itens são considerados prejudiciais à voz.

De acordo com Behlau (2017), todos estes hábitos são ou podem ser nocivos à voz, o que nos leva a necessária clarificação. O fumo, assim como poluição atmosférica, é danoso à voz dado que há a ingestão de fumaça quente, a qual causa desidratação das pregas vocais, assim como depósito de resíduos. Álcool e drogas também são danosos. Enquanto o álcool reduz nosso controle motor fino e nos amortece, podendo nos levar a excessos, as drogas afetam o nosso corpo como um todo, não somente nossa porção laríngea.

Pigarrear, tossir com força e falar em nível sonoro elevado se relacionam a danos por uso constante. O uso recorrente destes hábitos pode levar a danos nas pregas vocais, dado o alto nível de estresse posto sobre a musculatura necessária. Vale notar que falar

em nível sonoro alto é normalmente despercebido em lugares com alta poluição sonora, como clubes, festas, bares, etc.

Posturais corporais inadequadas podem influenciar a emissão vocal. De acordo com Behlau (2017) “... o corpo deve ser mantido reto, sem quebras no sentido lateral ou anteroposterior; e não devem ser observadas zonas específicas de tensão”. Uma postura ereta não cria empecilhos enquanto se canta, no entanto, se compararmos postura com a descrição das escolas nacionais de canto lírico, postura corporal é algo entendido diferentemente por cada uma. É incerto afirmar que a postura seja danosa à voz; provavelmente o controle do fluxo respiratório seja mais importante do que a postura em si. (MILLER, 1997; BEHLAU, 2017; SADOLIN, 2012)

Alergias também são prejudiciais para a voz. Alergias podem gerar coceira, urticárias, edemas (inchaços), e excesso de muco. Os próprios remédios que são usados para combater os sintomas de alergia, como antialérgicos e anti-histamínicos, geram ressecamento das mucosas, também sendo prejudiciais à voz.

Alimentação inadequada impede o corpo de obter energia suficiente para o canto. O ato de cantar é uma atividade de alta demanda energética e uma alimentação adequada supre esta necessidade. Uma alimentação inadequada pode causar irritação estomacal e levar ao refluxo gastroesofágico, onde o ácido gástrico sobe pelo esôfago novamente a boca. Casos mais severos podem levar ao refluxo laríngeo, onde o ácido gástrico entra em contato com a mucosa laríngea e as pregas vocais.

Café e laticínios são ditos maléficos à voz. De acordo com Behlau (2017) o café, por ser diurético, auxiliaria no ressecamento das pregas vocais; pregas vocais ressecadas teriam mobilidade e flexibilidade reduzida. Os laticínios, em especial o leite, levaria a um espessamento do muco na faringe. O excesso de muco também impossibilitaria movimentos finos no trato vocal.

Por outro lado, Bhavsar (2009) sugere o oposto em relação a café e leite. Em seu estudo, disserta-se sobre a falta de achados científicos em relação a muitos hábitos relacionados à higiene vocal. De acordo com este estudo, não houve comprovação do fator diurético do café afetar o nível de hidratação. Assim como a busca por literatura corroborando o espessamento do muco devido à ingestão do leite não rendeu nenhum resultado positivo. (BHAVSAR, 2009)

A falta de repouso adequado de assemelha à alimentação inadequada. O não repouso ideal do corpo leva a não recuperação necessária das estruturas laríngeas levando a fadiga vocal. A emissão será baixa e falha, apresentação restrição de alcance e excesso

de ar. O repouso adequado se certificará que haja recuperação das estruturas para um novo dia de uso.

O ar-condicionado resfria, ou aquece, o ar enquanto retira a umidade do mesmo. A falta de umidade no ar pode levar ao ressecamento da mucosa e das pregas vocais, embora o limite de resistência ao ar-condicionado seja pessoal. Uma forma de contrabalancear seus efeitos é hidratar-se com frequência. A falta de hidratação é um fator determinante na mobilidade das pregas vocais, portanto sempre deve-se manter uma rotina de hidratação adequada.

A mudança de temperatura, e conseqüentemente de clima, afeta diretamente a laringe. O clima úmido e frio pode afetar o trato respiratório em forma de infecções e inflamações, enquanto o clima quente nos torna mais devagar, sendo mais laborioso a produção vocal. O ideal é sempre estar preparado para as devidas mudanças climáticas e, assim, minimizar os efeitos possíveis

O vestuário pode influenciar negativamente a voz dado a compressão, alergia e postura. Preferencialmente, opta-se por roupas folgadas que não restrinjam movimentação. Peças de vestuário que necessitem de esforço muscular para manter a postura ereta também são desaconselhadas (e.g. salto alto). Tecidos que desencadeiem crises alérgicas também são desaconselhados por motivos previamente citados.

Esportes podem ser nocivos ou não para a voz. Esportes aeróbicos são vistos como benéficos à voz, enquanto esportes mais extremos são vistos como maléficos à voz. Nota-se que o mais importante é realizar um exercício ou esporte pesado sem vocalização, e, quando a vocalização é necessária, ser feita de forma eficiente. O esporte, sendo realizado de forma correta, não deve afetar a voz. O autor deste trabalho ilustra este ponto citando dois cantores famosos que foram ex-boxeadores: James Brown e Jackie Wilson. (BEHLAU, 2017; FRIEDLANDER, 2002)

Alterações hormonais influenciam diretamente a voz, sejam elas naturais ou artificiais. A ação hormonal não é compreendida totalmente, porém é inegável a mudança constante da voz em nossas vidas. Medicamentos também agem de formas variadas no corpo, e podem influenciar a produção vocal. A automedicação é contraindicada dado aos danos que podem ser causados pelo mau uso medicamental. Dado a lista extensa de remédios, sugerimos a leitura do livro “Higiene Vocal – Cuidando da Voz” de Behlau et al (2017).

Adiante, foi perguntado se os professores de canto ensinavam sobre higiene vocal aos seus alunos. Todos os professores responderam afirmativamente, dado que a higiene vocal é fator determinante para manutenção e preservação da voz.

A próxima pergunta verificou qual a frequência que os professores enviavam seus alunos a profissionais da voz especializados para tratar de algum problema ou disfonia de seus alunos. A grande maioria selecionou que sempre enviam seus alunos a profissionais especializados quando algum problema surge na voz de seus alunos. Um professor selecionou quase sempre, e outro selecionou às vezes. É possível que estes professores tenham especialização em outras áreas, porém como a caracterização dos professores se fez partindo da formação em música, não podemos afirmar.

Você encaminha seus alunos a outros profissionais especializados (otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos) quando há o aparecimento de alguma disfonia?
11 respostas

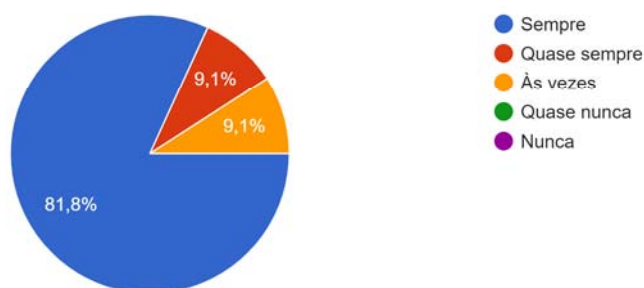


Figura 51 - Gráfico acerca da frequência com a qual os professores encaminham seus alunos a outros profissionais especializados.

Outra pergunta importante foi a se há alguma história de disfonia ou patologia relacionada à voz entre os professores. 4 professores responderam afirmativamente a esta pergunta. Esta resposta não determina que os professores não saibam técnica vocal, mas sim que, dado a carga intensa de canto e fala, os professores de canto estão categorizados em uma das profissões com maior chance de sofrerem com disfonias relacionadas à voz. Também é mencionado que, embora professores de canto sejam proficientes em canto e possam cantar por horas sem se machucar, a fala geralmente é o fator que causa lesões, pois o cuidado e o aquecimento não recorrem sobre ela.

Você possui história de alguma disfonia ou patologia relacionada à voz?
11 respostas

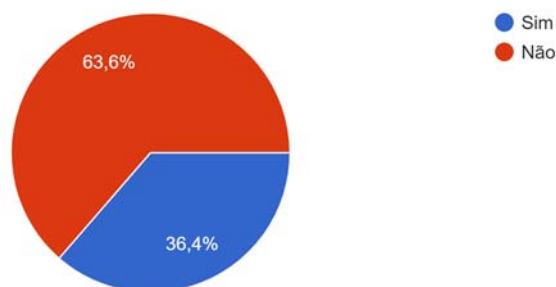


Figura 52 - Gráfico acerca da porcentagem de participantes que possui história de disfonia ou patologia vocal.

Continuando sobre o tópico de disfonia, foi perguntado se os professores obtiveram tratamento para disfonias ou patologias da voz. 5 professores responderam à questão afirmativamente. Deste modo, podemos notar uma discrepância entre os dois gráficos relacionados a disfonia. 4 professores selecionaram que sofreram alguma disfonia ou patologia, enquanto 5 passaram por tratamento relacionado a disfonia ou patologia. Podemos argumentar que é possível que possa ser somente uma marcação errada nas respostas, ou que o professor está passando pelo tratamento agora, por isso não possui histórico.

Você passou por algum tipo de tratamento para disfonia ou patologia relacionado à voz?
11 respostas

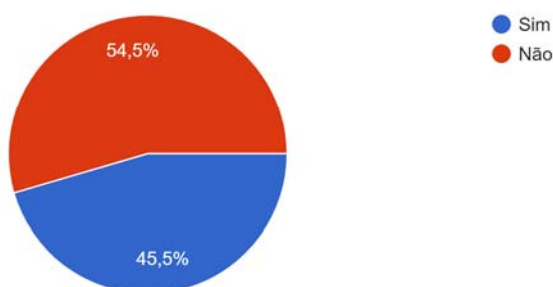


Figura 53 - Gráfico acerca da porcentagem de professores que passou por algum tratamento para disfonia ou patologia vocal.

7.4 AQUECIMENTO E DESAQUECIMENTO VOCAL

A próxima parte do questionário visou obter opinião dos professores acerca de suas rotinas de aquecimento e desaquecimento vocal. Todos os participantes responderam que sempre utilizam aquecimento vocal antes de cantar com seus alunos. Em seguida, foi perguntado quanto tempo leva, em média, esta rotina de aquecimento vocal. Os resultados podem ser vistos abaixo:

Quanto tempo dura, em média, esta rotina de aquecimento vocal?
11 respostas

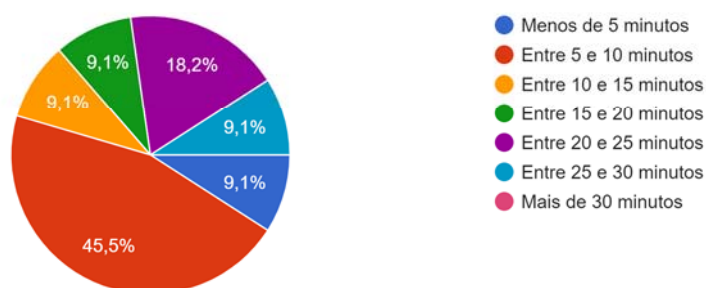


Figura 54 - Gráfico referente ao tempo médio da rotina de aquecimento vocal dos participantes.

Pode-se notar que quase metade dos participantes possuem uma rotina de aquecimento entre 5 e 10 minutos, o restante acima de 10 minutos, até 30 minutos. Somente um participante possui uma rotina de aquecimento de menos de 5 minutos. O aquecimento vocal deve servir o mesmo propósito que qualquer aquecimento, ou seja, deve alongar a musculatura aumentando o fluxo de sangue e oxigenação. Por teoria, aquecimentos devem ser curtos, possuindo um máximo de 10 a 15 minutos. Mais do que isso poderia ser considerado treinamento ou condicionamento vocal, dado que não mais serve o propósito de aumentar o fluxo sanguíneo.

A próxima pergunta verificou a aplicabilidade de exercícios de aquecimentos não relacionados ao canto entre os professores. Somente um participante respondeu negativamente ao uso deste tipo de aquecimento durante a rotina de aquecimento vocal.

Você utiliza exercícios de aquecimento não relacionados ao canto (não vocalizados)?

11 respostas

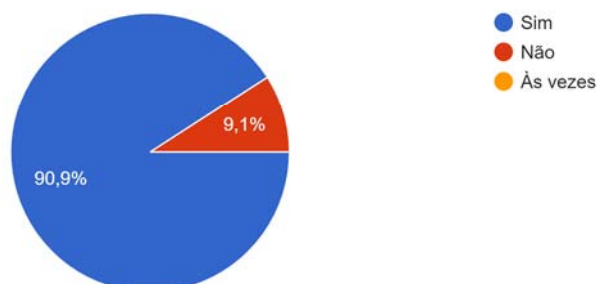


Figura 55 - Gráfico referente à utilização de exercícios de aquecimento não vocalizados.

Os tipos de aquecimento não relacionados ao canto podem ser observados logo abaixo. O com mais seleções foi o alongamento, possivelmente na região superior do corpo. O alongamento dos braços, cabeça e pescoço é muito utilizado nas aulas de canto, e pode auxiliar numa coordenação melhor do corpo quando se canta.

Se você respondeu afirmativamente à questão anterior, especifique quais tipos de aquecimento não relacionados a canto você utiliza:

10 respostas

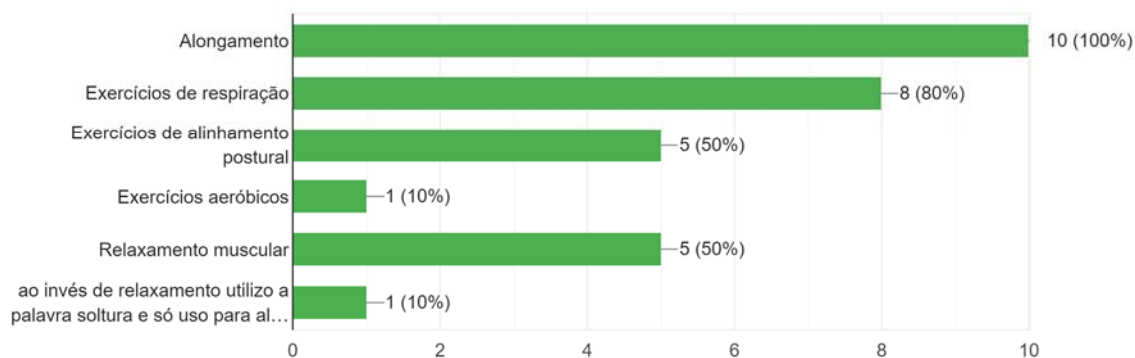


Figura 56 - Gráfico referente aos tipos de aquecimentos não vocalizados utilizados pelos participantes.

Os exercícios de respiração são muito comuns e servem para preparar os músculos respiratórios. Grande parte da aplicação dos exercícios respiratórios se faz em sons fricativos surdos (não há vibração das pregas vocais) pois permitem uma expulsão de ar controlada pela musculatura e pequena abertura bucal. Como a respiração é fator de extrema importância, este tipo de exercício se mostra altamente recorrente na literatura.

Outro exercício é o de alinhamento postural. O alinhamento postural ajuda o aluno a manter sua postura ereta e pronta para o canto. É válido notar que é impossível manter reta uma estrutura que é naturalmente curva (e.g. coluna vertebral). Sadolin (2015) até argumenta que o foco deve ser dado ao controle de fluxo de ar, e não à postura, dado que não é possível se ter uma postura completamente adequada ao canto todo o tempo.

O relaxamento muscular visa relaxar partes do corpo antes de cantar e, assim, impedir tensões desnecessárias. Um dos participantes até comentou que utiliza a palavra “soltura”, a qual é somente um outro termo para designar a mesma ação. O importante é obter um corpo relaxado para que músculos tensos não interfiram na mobilidade livre necessária durante o ato de cantar.

Por fim, houve somente uma seleção para exercícios aeróbicos. Este tipo de exercício alia um exercício físico para preparar o corpo para cantar. Há estudos que focam neste tipo de abordagem, como, por exemplo, Cunningham & Grady (2017) fizeram uma pesquisa utilizando três tipos de aquecimento: vocal, físico, e vocal e físico. Embora os dados apresentados no estudo sejam significativos entre si, não houve grupo controle (gravação de cantores sem aquecimento). Deste modo, há dados significativos entre tipos diferentes de aquecimento, mas não sobre uma voz sem aquecimento (CUNNINGHAM & GRADY, 2017).

Em seguida, foi perguntado aos participantes quais seriam os benefícios trazidos a voz, a partir de uma lista pré-estabelecida. Podemos notar que as respostas com mais seleções tratam de fatores técnicos relacionados à voz. Também temos um grande número de seleções em alternativas que são relacionadas ao estado psicológico do cantor. As opções com menos seleções abarcam vários fatores diferentes relacionados ao cantor.

Em sua opinião, quais seriam os benefícios trazidos a sua voz a partir de uma rotina de aquecimento vocal?

11 respostas

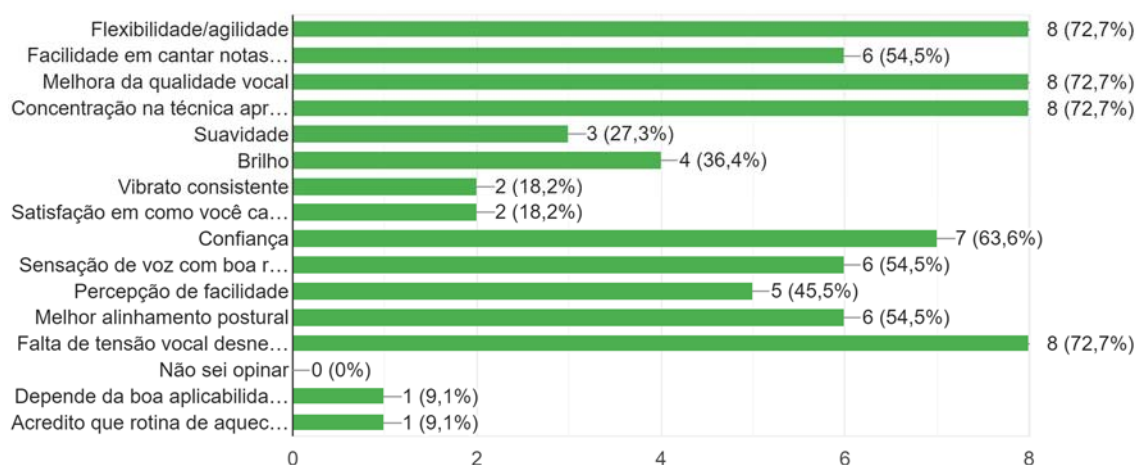


Figura 57 - Gráfico referente a opinião dos professores acerca dos benefícios oferecidos pela realização de uma rotina de aquecimento vocal.

Devemos dar considerável importância a outras respostas contribuídas pelos participantes. As duas últimas alternativas, indicando que depende da boa aplicabilidade do aquecimento, assim como que aquecimento e condicionamento vocal são coisas diferentes, são válidas. Qualquer aplicação técnica causará danos se for feita de modo errado, e isto também vale para o aquecimento vocal. A rotina de aquecimento, como já discutido, deve alongar a musculatura e aumentar o fluxo de sangue e oxigenação; aquecimentos não devem ser longos nem exaurir o cantor.

A seguir, podemos ver que 72,7% dos professores utilizam às vezes um desaquecimento vocal. Diferente do aquecimento vocal, o desaquecimento vocal não possui tanto estudo, assim como não é tão difundido entre os professores e cantores, porém vem ganhando força a cada ano conforme mais literatura e mais pessoas aderem a ele.

Você utiliza uma rotina de desaquecimento vocal com seus alunos após cantar?

11 respostas

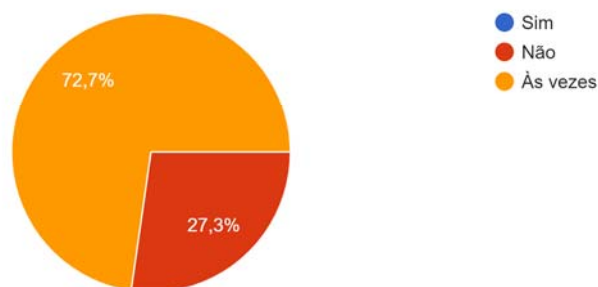


Figura 58 - Gráfico referente a frequência de uso de desaquecimento vocal entre os participantes.

90% dos professores concordaram que o desaquecimento vocal pode trazer benefícios à voz. É possível notar que, embora 90% acredite que pode haver benefícios, somente 72,7% utilizam desaquecimento vocal, embora de forma esporádica. Não há meios de obtermos estas respostas nesta pesquisa, porém podemos fazer algumas inferências através das alternativas relacionadas a desaquecimento vocal disponibilizadas aos participantes.

Na sua opinião, o desaquecimento vocal pode trazer benefícios à voz?

11 respostas

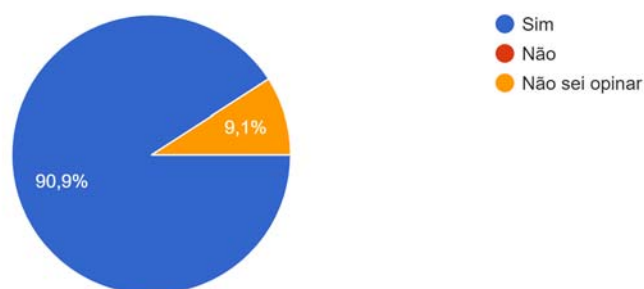


Figura 59 - Gráfico referente a opinião dos participantes em relação aos benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desaquecimento vocal.

As alternativas mais selecionadas foram “um retorno mais rápido ao padrão de fala”, e “voz de fala mais relaxada”. O alto número de seleções nestas alternativas demonstra que o ato de cantar pode levar o cantor a uma alteração do padrão vocal normal de fala. A literatura corrobora com isto, conforme indica o estudo feito por Ragan (2016,

2018) onde uma rotina de desaquecimento vocal foi aplicada a um coro feminino. No entanto, é preciso analisar que o estudo foi feito com cantoras de coro, uma técnica vocal mais se assemelha ao canto lírico. Esta ligação pode ser determinante na necessidade de uma “volta” ao padrão de fala, enquanto o canto popular, que se assemelha muito a fala, não o necessitaria. Porém, não há literatura suficiente relacionada a desaquecimento vocal em cantores populares.

Se você respondeu afirmativamente à questão acima, indique quais são os benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desaquecimento vocal:

10 respostas

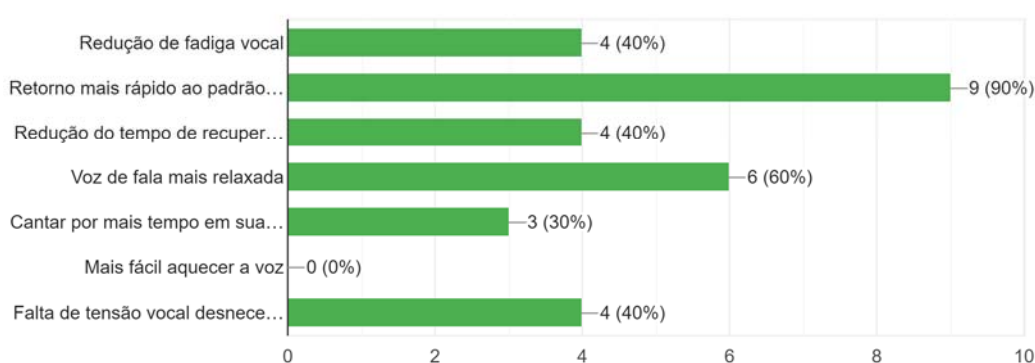


Figura 60 - Gráfico referente a quais os benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desaquecimento vocal, de acordo com a opinião dos participantes.

As outras alternativas selecionadas são muito similares aos obtidos pelo aquecimento vocal. Aparentemente, há uma predisposição dos professores em relação ao desaquecimento vocal. As respostas corroboram com estudos feitos sobre a eficácia do desaquecimento vocal, mas ainda há pouca informação em como o desaquecimento vocal auxilia a voz (RAGAN, 2016, 2018).

7.5 TÉCNICA VOCAL

Nesta seção do questionário, prezamos a obtenção da opinião dos professores em relação a técnica vocal. A primeira pergunta visou coletar a opinião dos professores sobre quais das alternativas se encaixariam na definição deles de técnica vocal.



Figura 61 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre as alternativas que se encaixam em suas definições pessoais de técnica vocal.

Podemos notar o alto número de seleções de alternativas relacionadas ao desenvolvimento e controle da voz. As alternativas aperfeiçoamento vocal, procedimentos facilitadores da voz, voz fisiologicamente equilibrada e coordenação entre respiração e fonação estão de acordo com a definição apresentada pelo autor no capítulo sobre técnica vocal, dado que todas tem a vez com desenvolvimento da voz e a consequente coordenação muscular envolvida.

Outras alternativas são partes constituintes de técnica vocal, mas não necessariamente são sua definição. Fortalecimento de grupos musculares, abordagem favorecedora de mudanças laríngeas e exercícios para fixar ajustes motores estão intimamente relacionados à técnica vocal, porém não a definem. Com o desenvolvimento pleno da voz, isto estará presente, porém como mais como um meio de chegar ao objetivo de dominar técnica vocal.

Há alternativas que não se assemelham tanto à técnica vocal. Reestruturação do padrão de fala tende mais a uma reabilitação vocal, dado que, por mais que a técnica leve a um uso diferente da voz, não deve haver reestruturação do padrão de fala, se houver um meio de retornar ao padrão de fala é utilizar alguma rotina de desaquecimento vocal. Voz espontânea e natural também não se assemelha pois, muitas vezes, o uso da técnica vocal modifica muito o timbre da voz, nos levando a crer que aquele som é algo modificado, não-natural.

Adiante, perguntamos aos professores quais seriam os principais fatores que definem o seu estilo de canto. Esperávamos obter respostas de acordo com as definições

de canto lírico e canto popular já apresentadas no respectivo capítulo. Abaixo temos as respostas selecionadas pelos participantes:

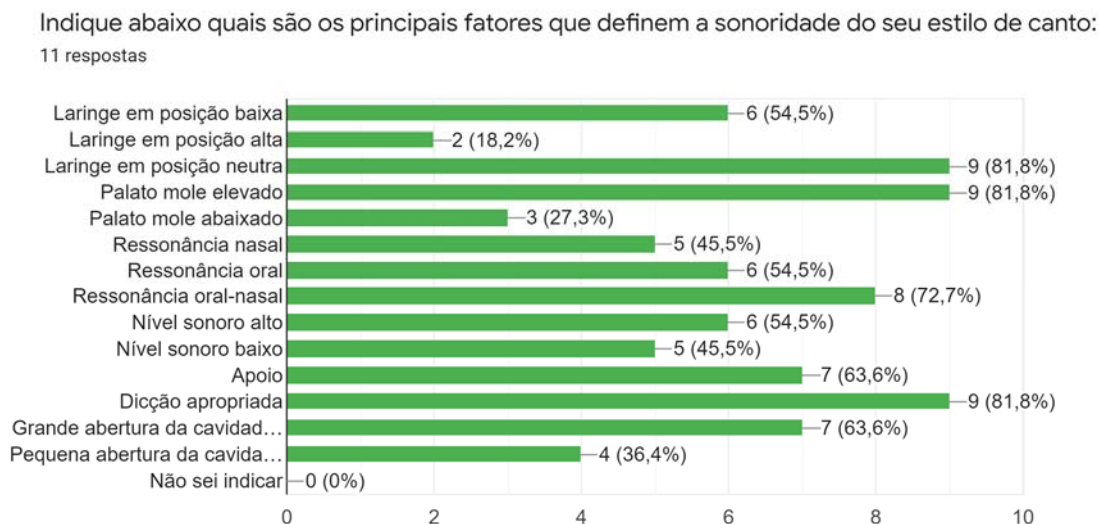


Figura 62 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre quais são os principais fatores que definem a sonoridade da sua modalidade de canto.

Podemos notar que as opções mais selecionadas foram laringe em posição neutra, palato mole elevado, dicção apropriada e ressonância oral-nasal. É possível ver uma relativa predisposição de todos os professores em relação a estas alternativas. Estas alternativas denotam uma posição relaxada dos músculos no ato de cantar e, assim, entende-se uma emissão sem tensão desnecessária.

Outras opções também tiveram um nível alto de seleções. Laringe em posição baixa é muito requisitada por cantores líricos para a obtenção de um timbre grave. Grande abertura da cavidade oral se faz presente conforme o aumento da frequência das notas. Apoio, como entendido popularmente, é o controle do fluxo respiratório, embora na escola italiana de canto signifique muito mais coisas. Há uma possibilidade de esta alternativa ter sido menos selecionada dado a entendimentos diferentes do conceito “apoio” entre os professores.

No entanto, houveram outras alternativas que demonstraram uma separação de opiniões. Não houve consenso entre o nível sonoro nem entre ressonância oral e ressonância nasal. Houve inclusive um participante, P8, o qual selecionou todas as alternativas. Deste modo, podemos argumentar que é possível que não haja entendimento

completo dos principais fatores do seu estilo de canto entre os participantes. Uma pesquisa nesse âmbito seria de extrema valia para averiguar a extensão desta afirmação.

Em seguida, dado as seleções já feitas pelos participantes, foi requerido que selecionassem qual delas eles consideram a mais importante para o canto. A maioria selecionou apoio, seguida pela laringe em posição neutra. As outras alternativas contaram com somente uma seleção, sendo elas: nível sonoro baixo, ressonância oral-nasal, e palato mole elevado. Um participante não soube indicar.

De acordo com as alternativas selecionadas anteriormente, qual dos fatores abaixo você considera o mais importante em relação ao canto?

11 respostas

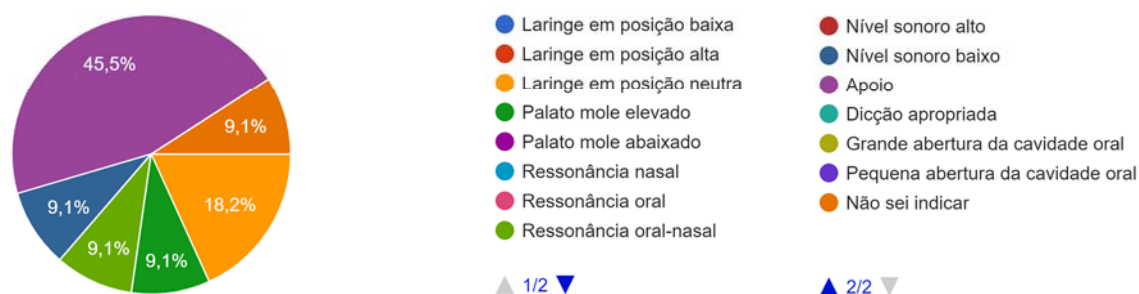


Figura 63 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre qual fator é o mais importante em relação ao canto.

Logo após, perguntamos sobre qual o estilo de vibrato mais apropriado ao estilo de canto dos participantes. A maior seleção foi feita em relação a musculatura intrínseca da laringe, seguido pela musculatura extrínseca. Novamente, surgiram seleções únicas nas outras alternativas: diafragmático, labial, epiglótico, e não sei opinar.

Levando em consideração a anatomia, estão descritos alguns modos de realizar vibrato abaixo .
Qual é o mais apropriado ao seu estilo de canto? (mais de uma resposta é possível)

11 respostas

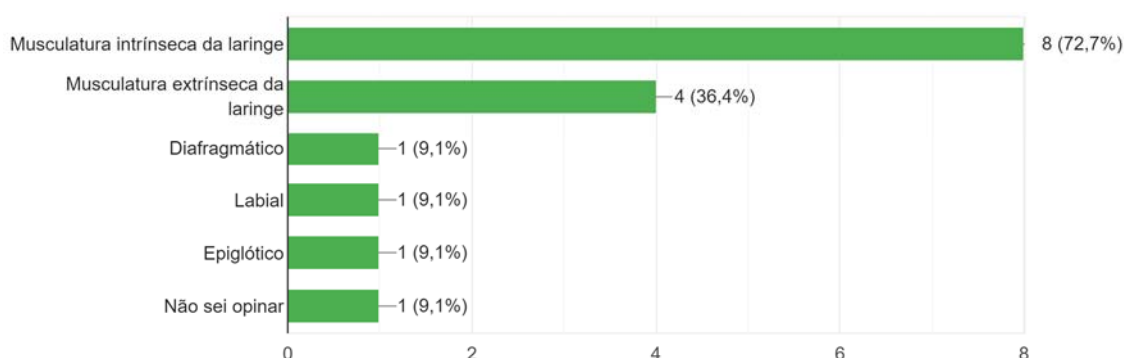


Figura 64 - Gráfico referente a opinião dos participantes sobre qual ou quais formas de vibrato apresentadas são mais apropriadas à sua modalidade de canto.

O vibrato feito pela musculatura intrínseca da laringe tende a ser o mais usado no canto ocidental. Este tipo de vibrato depende da contração dos músculos tensores das pregas vocais, vocal e cricoaritenóideo, e geram uma vibração de frequência suave de até um semitom. O vibrato feito pela musculatura extrínseca da laringe tem uma variação de frequência maior, chegando em um tom, ou até mais (ISHERWOOD, 2009)

O vibrato diafragmático sofre de uma nomenclatura errônea. Como visto anteriormente, o diafragma não é responsável pela expulsão do ar em uma expiração forçada, o que acontece durante o ato de cantar. De acordo com a literatura, aumentos na pressão subglótica podem aumentar a frequência de fonação, ou seja, se houver pequenos “ataques” da musculatura abdominal durante a fonação, se faz presente este vibrato. Pode-se ouvir este tipo de vibrato no estilo brasileiro sertanejo (ISHERWOOD, 2009).

O vibrato labial se trata de uma modificação natural do trato vocal através de retração e protrusão labial. Se vocalizarmos uma nota qualquer com a vogal a, e, mantendo essa nota, modificarmos a nossa boca até chegarmos em u, notaremos um efeito interessante. Devido as frequências amplificadas e reduzidas do trato vocal, sentimos um efeito de modificação de timbre agudo para timbre grave, podendo nos levar a crer que a frequência aumenta e diminui (ISHERWOOD, 2009).

O vibrato epiglótico advém da movimentação da cartilagem epiglótica. Devido a movimentação da cartilagem, criando um afunilamento da passagem de ar pelo trato

vocal, o ar, como fluido, sofre uma aceleração, assim sofrendo uma mudança de timbre e frequência (ISHERWOOD, 2009).

A próxima pergunta obteve a opinião dos professores em relação a quanto tempo um aluno demoraria para obter uma qualidade de produção sonora adequada ao estilo procurado. A grande maioria dos participantes selecionou a alternativa de 2 a 4 anos, embora seleções também foram feitas nas opções de 5 a 7 anos e 1 ano.

Em sua opinião, quanto tempo, em média, é necessário para que um aluno consiga obter uma qualidade de produção sonora adequada ao princípio estético do estilo procurado?

11 respostas

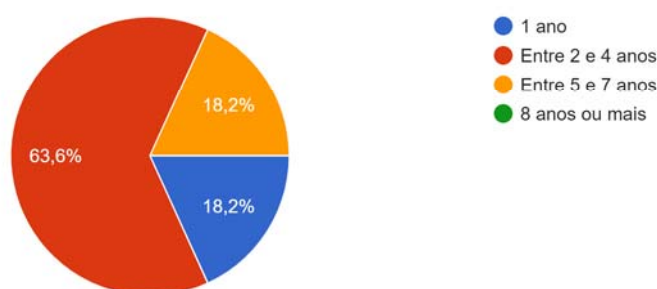


Figura 65 - Gráfico referente a opinião dos professores acerca de quanto tempo um aluno demora para obter uma qualidade de produção sonora adequada ao seu princípio estético procurado.

Analisando individualmente as alternativas, também não é possível chegar a um consenso. Seria possível que a seleção das alternativas estivesse ligada ao estilo, e que um estilo seria dominado pela opinião de mais tempo até obter uma produção sonora adequada frente ao outro. Porém, não houve consenso entre professores de mesmo estilo. A distribuição de seleção das respostas tendeu a homogeneidade entre os estilos.

Adiante, foi perguntado aos professores se o “formante do cantor” seria uma indicação da aplicação correta de técnica vocal dentro do seu estilo de ensino. Novamente, não tivemos consenso dado que um terço dos professores escolheu cada uma das três alternativas possíveis.

Na sua opinião, o “formante do cantor” é uma indicação da aplicação de técnica vocal adequada no seu estilo de canto?

11 respostas

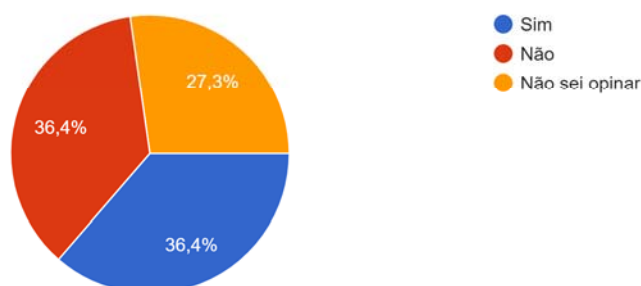


Figura 66 - Gráfico referente a opinião dos professores sobre o formante do cantor e a sua indicação de aplicação técnica adequada na modalidade de canto específica do participante.

O formante do cantor consiste de uma modificação no trato vocal que preza um amálgama de amplificação de frequência entre 2500 e 3500 Hertz. A voz consiste de formantes, frequência naturalmente amplificadas pelo trato vocal. Os mais importantes são F1 e F2, os quais são responsáveis pela inteligibilidade da vogal, e F3, F4 e F5, os quais são responsáveis pela projeção sonora. No estudo do canto lírico, o qual não utiliza microfone, há uma preocupação muito grande em estabelecer o formante do cantor, dado que, assim, o cantor será ouvido mesmo com uma orquestra imensa em competição sonora, ou seja, o formante do cantor é relacionado à nível sonoro alto.

Mesmo assim, não houve consenso entre os professores que ensinam canto lírico e os que ensinam somente canto popular. Houve seleções das alternativas em proporção parecida entre os dois grupos de professores. Analisando estas respostas em conjunto com o gráfico dos fatores principais do estilo de canto, podemos afirmar que é possível não haver um entendimento completo dos professores em relação ao que é o formante do cantor e para que serve.

A última pergunta desta seção visava obter a opinião dos professores em relação a qual sistema de nomenclatura de registros eles utilizam em suas aulas. A metade dos participantes selecionou o sistema Denso – Médio – Tênuo, enquanto os restantes se dividiram entre o sistema M0 – M1 – M2 – M3, e o sistema Basal – Modal – Elevado.

Qual o sistema de nomenclatura de registros da voz que você utiliza dentro das suas aulas de canto?

11 respostas

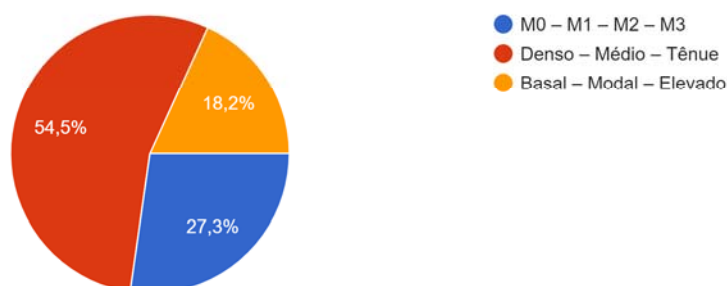


Figura 67 - Gráfico referente a nomenclatura utilizada pelos participantes em suas aulas de canto.

A nomenclatura mais selecionada advém de grande popularização no Brasil através da fonoaudióloga Sílvia Pinho. Este sistema determinado por Hirano (1988) utiliza a relação dos músculos vocal e cricotireóide e relaciona a relação de massa entre borda de contato. Deste modo, chegamos à definição de registro denso, onde há muita borda de contato, tênuo, onde há pouca borda de contato, e médio, um registro entre os dois extremos.

A nomenclatura Basal – Modal – Elevado advém do desenvolvimento histórico da nomenclatura de registros vocais. O registro basal se refere a vocalização abaixo da voz de fala, a qual recebe muitas nomenclaturas, porém as mais comuns são *fry* ou pulsátil. O registro modal é onde reside a nossa voz de fala, e onde temos a nomenclatura mais comum de divisão de subregistros: peito, misto e cabeça. O registro elevado compreende as notas mais agudas do alcance vocal e compreende os subregistros: falsete, flauta e assovio.

A nomenclatura M0 – M1 – M2 – M3 se assemelha muito a nomenclatura Basal – Modal – Elevado, porém faz uma maior distinção entre os subregistros. O M0 remeteria ao Basal; o M1 remeteria ao Modal; o M2 remeteria ao Elevado. O M3 remete somente ao subregistro assovio, dado que a maneira de vocalizar utilizando este subregistro é diferente de todos os outros. É entendido que, como um assovio, há uma pequena abertura laríngea por onde o ar passa e, então, cria-se som. No entanto, há poucas pesquisas acerca disto e sua visualização é difícil em testes clínicos devido ao abaixamento da epiglote.

7.6 PEDAGOGIA VOCAL

Esta última parte do questionário visa averiguar as ações dos professores dentro de suas aulas. A primeira pergunta foi sobre quais das alternativas fazem parte da aula de canto diária dos participantes. As respostas podem ser vistas abaixo.



Figura 68 - Gráfico referente a opinião dos participantes acerca de quais partes estruturam suas aulas de canto diárias.

As alternativas mais selecionadas foram aquecimento, repertório, exercícios vocais, conversa informal e teoria anatomofisiológica. Com algumas poucas seleções temos teoria musical e desaquecimento vocal. Sabemos que as demandas mudam conforme cada aluno, conforme elicitado por alguns participantes, no entanto o alto grau de seleções em opções específicas delimita a sua maior importância dentro de um padrão de aulas.

Há também outras sugestões dadas pelos professores. Uma delas foi treinamento auditivo, onde treina-se o aluno para reconhecer intervalos melódicos e harmônicos. Outro foi a sugestão da gravação do aluno para monitoramento, tanto de progresso, quanto relativo à aplicação técnica adequada.

A próxima pergunta perguntou aos participantes como eles organizariam as seleções anteriores de modo que mais se assemelhasse a uma aula. As respostas podem ser vistas no gráfico presente na próxima página.

Em qual ordem você alocaria as alternativas que você selecionou acima para que a estrutura final fosse semelhante à sua aula de canto diária? (Não é necessário selecionar todas as opções de 1 a 8)

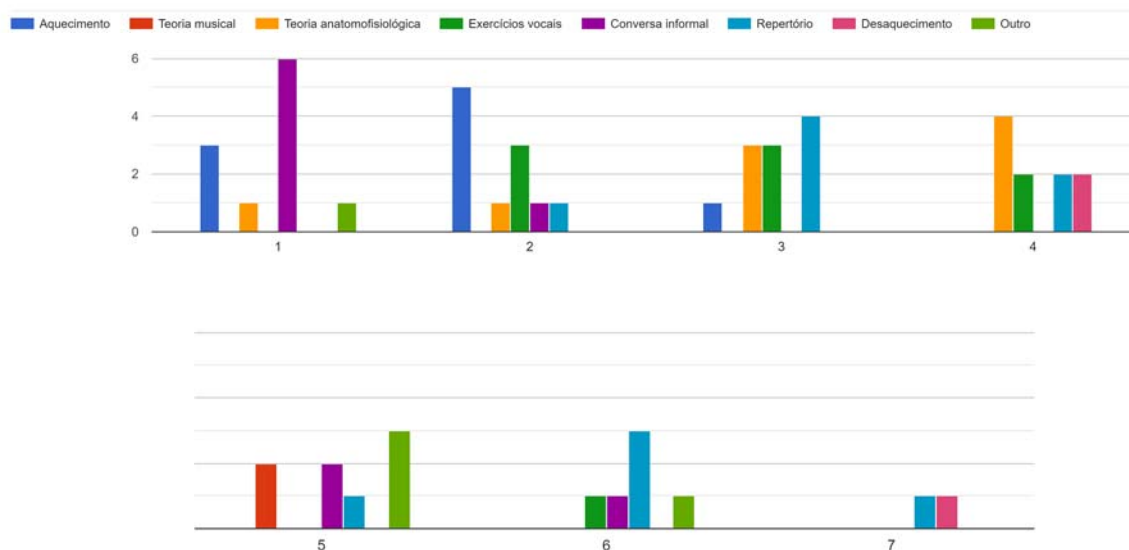


Figura 69 - Gráfico referente à ordem alocada pelos participantes das partes estruturais da aula de canto diária.

Podemos notar que a divisão das aulas ministrados pelos participantes é heterogênea. Houveram 3 professores que dividiram sua aula em 4 partes, 2 professores que dividiram em 5, 4 professores que dividiram a aula em 6 partes, e 2 professores que dividiram a aula em 7 partes.

O aquecimento vocal foi mais selecionado no momento 2 da aula. Seleções também podem ser notadas no momento 1 e no momento 3. Isto corrobora com a literatura, já que o aquecimento deve ser feito antes de cantar. No entanto, somente 9 seleções se fazem de aquecimento vocal, onde, de acordo com o levantamento de dados todos os professores responderam que sempre realizavam aquecimento vocal com seus alunos. A correlação de dados demonstra uma falha nas respostas oferecidas pelos participantes.

A teoria musical só se fez presente no momento 5. É incerto dizer que teoria musical só se faz presente na aula de alguns professores, dado que o trabalho de técnica vocal necessita da técnica vocal para ser desempenhado. É certo inferir que a teoria musical não faz parte de um momento específico na aula, pois ela é tratada de modo único quando é conveniente para o aluno.

A teoria anatomofisiológica se faz mais presente do momento 1 a 4 da aula, com maior prevalência no momento 4. Pode-se afirmar que há professores que começam com

a teoria anatomofisiológica, e só então começam efetivamente o treino de seus alunos. Outros, praticam exercícios e repertório e depois partem para a teoria. Não existe aqui maneira correta, dado que não há literatura para citar sobre qual forma seria melhor adequada; o professor define qual é a melhor estratégia para seus alunos.

Exercícios vocais podem ser visualizados entre os momentos 2 a 4, com número igual de seleções nos momentos 2 e 3. Seguido pelo aquecimento vocal, pode-se trabalhar com exercícios vocais, dado que a musculatura já está aquecida e pronta para uma demanda maior de trabalho. Os exercícios vocais são responsáveis pela prática e fixação da técnica vocal procurada pelo aluno.

A conversa informal pode ser observada nos momentos 1, 2, 5 e 6, com maioria de seleções no momento 1 da aula. Isto denota que, tanto o começo quando o final das aulas se dá com uma conversa descontraída. Ao começo da aula, possivelmente para obter conhecimento do treino semanal do aluno, se há algo errado e para relaxar ao aluno antes de começar de fato a aula. Ao final, para relembrar o aluno dos estudos necessários para a próxima semana, e também relaxar.

Repertório se faz presente nos momentos 2 a 7, com proeminência no momento 3 da aula. O repertório consiste nas músicas que o aluno, ou professor, seleciona para cantar naquela aula, sejam elas novas ou previamente treinadas. O treino de repertório tratará do ensino da técnica vocal, assim como refinamentos e, possivelmente, performance. O repertório, conclusivamente, será diferente para o canto lírico e o canto popular.

O desaquecimento vocal somente se fez presente nos momentos 4 e 7, com seleção majoritária no momento 4. Dado que o aquecimento vocal ainda não é tão difundido no âmbito da técnica vocal, esses dados estão de acordo com a literatura. Há artigos tratando do benefício de desaquecimento vocal, porém ainda são poucos para se ter uma conclusão acerca do tema. (RAGAN, 2016)

A opção outro se faz presente nos momentos 1, 5 e 6 da aula, com maior seleção no momento 5 da aula. Esta opção se refere as opções diferentes descritas pelos próprios professores no gráfico X, assim como outras opções. Entendemos que este questionário não pode incluir todas as opções possíveis, pois a aplicação metodológica de cada professor difere em inúmeras maneiras.

A próxima pergunta visou compreender quais das alternativas já selecionadas teriam maior tempo alocado dentro da aula dos participantes. A grande maioria selecionou

a opção repertório, enquanto o resto dos participantes selecionou a opção exercícios vocais.

Qual das alternativas consiste de maior tempo alocado dentro da sua aula de técnica vocal diária?

11 respostas

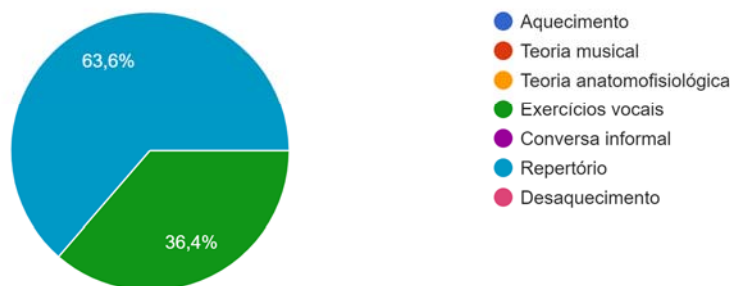


Figura 70 - Gráfico referente à qual parte estrutural das aulas diárias utiliza maior tempo dentro da aula de canto dos participantes.

Embora tenha havido muitas seleções em repertório, pode haver uma má quantificação de tempo de acordo com alguns participantes. Alguns participantes selecionaram que possuem uma rotina de aquecimento de mais de 20 minutos. Dado a seleção dos professores nos gráficos acima, não está de acordo a resposta de o repertório ser a parte da aula que mais se aloca tempo. Com um aquecimento que demanda tanto tempo, e mais outras partes integrantes da aula, é importante ressaltar que alguns participantes alocam a maior parte do tempo da sua aula em aquecimento vocal, embora tenham selecionado outra alternativa.

A próxima pergunta apresentou várias qualidades que devem estar presentes em um professor de canto, e questionou os professores sobre quais destas, em suas opiniões, deveria estar presente em um professor de canto.

Na sua opinião, quais dos atributos abaixo devem estar presentes em um professor de canto?

11 respostas

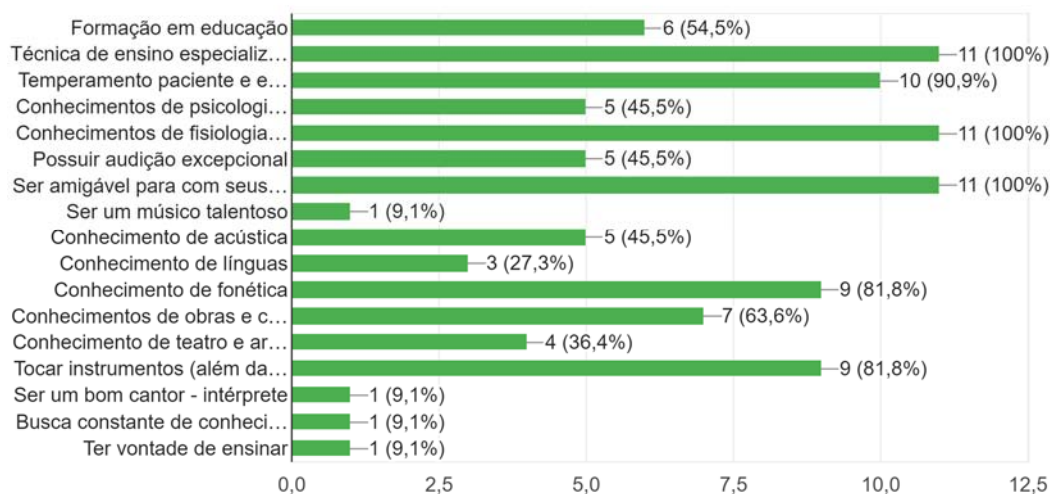


Figura 71 - Gráfico referente à opinião dos professores acerca dos atributos que devem estar presentes em um professor de canto.

Partindo das alternativas que mais foram selecionadas temos: técnicas de ensino especializadas, conhecimento de fisiologia aplicada, ser amigável para com seus alunos, e temperamento paciente e encorajador. Técnicas de ensino especializadas remetem ao uso de analogias e imagens para auxiliar o ensino. Como já discutido, seu uso se faz presente, porém deve ser usado de modo a elicitar manobras fisiológicas já bem compreendidas pelo aluno.

Conhecimento de fisiologia aplicada é essencial ao professor. Entender o funcionamento do corpo ao cantar e saber ensinar isso ao aluno é essencial. No entanto, dado as respostas selecionadas sobre anatomia e fisiologia anteriormente, seja possível que o conhecimento de fisiologia aplicada dos professores não seja tão profundo quanto o necessário. A não compreensão dos fatores mais importantes ao seu estilo de ensino também levam a esta suposição lógica.

Ter temperamento paciente e encorajador, assim como ser amigável para com seus alunos é primordial. O respeito à pessoa que nos procura para aprender uma nova habilidade é de suma importância. Um professor deve sempre oferecer respeito aos seus alunos, assim como não deixar de encorajá-los para que possam atingir o potencial que nós conseguimos enxergar neles, e eles talvez não.

O conhecimento de fonética se faz também muito importante para um professor de canto. O saber de formação de vogais e consoantes abarca muitas aplicações técnicas dentro da aula de canto. Um vocalise feito com uma vocalização errada, pode ser ineficaz para o aprendizado do aluno, e levar a um problema de voz. É improvável que um professor de canto consiga aplicar um atendimento personalizado ao seu aluno sem um conhecimento de fonética.

Tocar um outro instrumento também é fundamental. A voz, como instrumento não temperado, as vezes precisa de um auxílio para sua afinação. O tocar de um instrumento temperado pode auxiliar na explicação ou clarificação de muitos pontos da aula. A escolha geralmente se faz por instrumentos harmônicos, como piano ou violão.

O conhecimento de obras e composições também se faz indispensável ao professor, dado que, muitas vezes, o professor apresentará material novo ao aluno, e não o contrário. Um conhecimento deste tipo pode auxiliar o professor a elicitare tópicos de vários meios diferentes, e com várias abordagens diferentes. O conhecimento de teatro e artistas, caso seja a área de atuação do professor, é de extrema valia e pode enriquecer o ensino de muitas formas.

A formação em educação foi selecionada por cerca de metade dos participantes. A pedagogia vocal é uma forma de ensino única, que vem sendo desenvolvida ao longo de centenas de anos. No entanto, o ensino musical pode ser tratado de diferentes formas e pode se beneficiar muito de uma formação que foca em educação.

O conhecimento de psicologia aplicada se faz muito presente em *coaches* vocais. O ensino de técnica vocal e de todo o conhecimento que levará os alunos a terem um grande potencial vocal é de extrema importância ao professor de canto. Muitas vezes, a falha técnica do aluno pode ser psicológica e não fisiológica. Um pouco de conhecimento sobre psicologia aplicada pode favorecer a solução de problemas de alguns alunos.

Possuir conhecimento de acústica é fundamental para entender técnica vocal. Qualquer vocalização feita por nós será explicada pela física acústica. O não conhecimento e entendimento de acústica nos fada a não compreender os fenômenos que nos permitem cantar, e também não nos permitem entender as pesquisas feitas na área de canto, já que muitas delas dependem do conhecimento de acústica.

Ter audição excepcional é outra alternativa que foi pouco selecionada, porém é de extrema valia ao professor. Sem uma audição excepcional, é impossível oferecer correções ao aluno, assim como em suas próprias demonstrações, ocorram desafinações.

Isto é parte de ser um músico talentoso, alguém que é altamente competente em sua área de atuação, e possui uma alta efetividade em seu trabalho.

Conhecimento de línguas também se faz necessário. Ao tratar de uma música em idioma estrangeiro com um aluno, é preciso ensiná-lo, muitas vezes, a pronunciar as palavras. Como é possível ensinar pronúncia de palavras estrangeiras se o próprio professor não o sabe? Não se espera que os professores sejam fluentes em diversos idiomas, mas sim que tenha um bom conhecimento de mais de um idioma, para que possam oferecer ajuda real a seus alunos.

Outros fatores determinados importantes pelos participantes foram: ser um bom cantor – intérprete, ter vontade de ensinar, e busca constante de conhecimento. Estes fatores podem ser todos retroalimentados. A busca constante de conhecimento auxilia a formação de um bom cantor e intérprete, e a vontade de ensinar, por consequência, auxilia uma busca constante de conhecimento, gerando uma rotina de auto melhoramento do professor.

Resumindo, todos os fatores são importantes para um professor de canto. Como descrito em Hollien (1993), não há profissão neste mundo que dependa de mais atributos do que um professor de canto. Cada parte de conhecimento a mais que um professor possui, pode se tornar um aliado no momento de ensino. A tarefa pode ser dantesca, porém é de grande valia para todos aqueles que a desempenham dia após dia.

A última pergunta do questionário coletou a opinião dos professores acerca da seguinte afirmação: “há padronização o suficiente dentro das terminologias de canto para que professores se entendam, sejam eles de estilos iguais ou não.” Houve uma divisão muito grande de opiniões, como elicitava o gráfico abaixo.

Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “há padronização o suficiente dentro das terminologias de canto para que professores se entendam, sejam eles de estilos iguais ou não.”

11 respostas

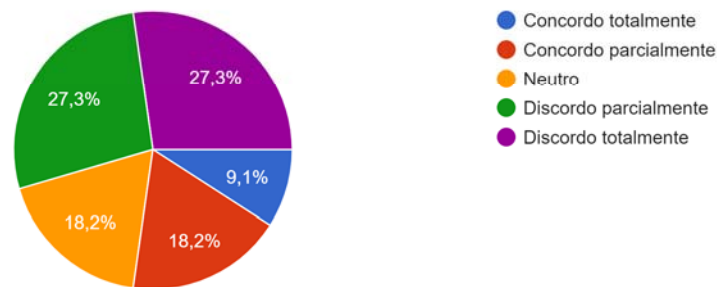


Figura 72 - Gráfico referente ao grau de concordância dos participantes com a afirmação apresentada.

Houve mais discordâncias do que concordâncias em relação a esta afirmação. Estas discordâncias são corroboradas por Miller, Hoch & Sandage, Kennel e Hoch. Não há padronização o suficiente nas terminologias de canto. Há sempre uma introdução de novos termos e novas abordagens a cada momento que entra um profissional novo no mercado. Há pouca determinação das terminologias e, assim, muita desinformação. (MILLER, 2019; HOCH & SANDAGE, 2018; KENNEL, 2013; HOCH, 2014)

8 CONCLUSÃO

Neste trabalho discorreremos sobre as diferenças presentes entre o canto lírico e o canto popular, levando em consideração três âmbitos: anatomofisiologia, técnica e pedagogia. A hipótese do nosso trabalho sugeriu que há a possibilidade de professores de canto, tanto lírico quanto popular, estarem utilizando informação equivocada por muitos motivos. O grande fluxo de informações pode ser um deles, assim como o não entendimento da aplicação da informação em momentos e estilos específicos.

Desta forma, tivemos como objetivo geral: investigar as práticas e opiniões de professores de canto lírico e popular sobre o processo de ensino da técnica vocal. Para tal, consideramos como objetivos específicos: (a) identificar as relações técnico-fisiológicas dos cantos lírico e popular, e; (b) analisar e discutir os processos utilizados no ensino da técnica vocal em ambos os cantos. Desta forma pudemos avaliar se realmente havia diferenças e quais elas eram.

O trabalho consistiu de três partes. A primeira parte deste trabalho focou no estudo da anatomia e fisiologia. A anatomia mostrou toda a parte muscular que é compreendida quando cantamos, ou seja, músculos da face, tórax, abdômen, e, separadamente, os músculos da laringe. A segunda parte tratou sobre técnica vocal e pedagogia vocal. Foi apresentada uma definição para técnica vocal, assim como uma para canto lírico e canto popular, a construção histórica destes dois tipos distintos de canto. A terceira parte, pedagogia vocal, focou na explicação da terminologia específica de canto, dado sua exclusividade pedagógica frente a outras metodologias de ensino de música.

Um levantamento de dados, através de um questionário quantitativo de pequeno porte, foi respondido por um grupo de 11 professores de canto. O questionário foi dividido em 5 seções diferentes. Foi possível notar o conhecimento dos professores, embora falhas puderam ser notadas nas respostas coletadas. As respostas foram coletadas de forma *online*.

Referente a anatomia e fisiologia, há um entendimento adequado em relação às musculaturas da laringe, porém possíveis falhas de entendimento de funcionamento do sistema respiratório puderam ser avaliadas. Foi observado que os professores de canto ensinam higiene vocal aos seus alunos. O conhecimento de hábitos maléficos e benéficos a voz também foi bem apresentado pelos participantes, embora possa haver um maior aprofundamento. Alguns professores reportaram terem um histórico de disfonia, assim

como tratamentos. Reiteramos aqui que a profissão é de alto risco para voz dado a alta demanda de uso vocal, seja cantando ou falando.

A técnica vocal mostrou um certo desentendimento dos professores em relação a este tópico. Não houve consenso entre professores de mesma modalidade de canto em relação à quais são os fatores determinantes de sua técnica. No entanto, não houve professores de canto lírico que selecionaram somente canto lírico como sua modalidade de ensino. Também não houve consenso entre qual seria o fator mais importante relacionado à técnica vocal, embora metade dos participantes tenha selecionado a alternativa apoio.

A pedagogia vocal tratou sobre as partes integrantes de uma aula diária dos participantes, assim como a sua organização. Notamos também que alguns professores alocam tempo demasiado em aquecimento vocal, o que não corrobora com a definição apresentada neste trabalho. Ao final, verificamos que não há concordância entre o entendimento de terminologias entre os professores de canto, sejam eles da mesma modalidade de canto ou não.

A conclusão deste estudo é que, embora os professores de canto sejam capacitados e tenham conhecimento a passar a seus alunos, ainda há falhas no aprofundamento deste conhecimento, assim como equívoco na aplicação do ensino técnico aos seus alunos. Houve falhas aparentes em todos os âmbitos do questionário.

Outra conclusão que pode ser tomada é que os professores de canto lírico atuam sempre ensinando canto lírico e canto popular. Devido as distinções feitas entre os dois tipos de canto neste trabalho, há mudanças técnicas consideráveis entre uma modalidade de canto e outra. A compreensão estética de um estilo é muito diferente da de outro e, portanto, pode ser uma barreira no ensino e também no objetivo estético procurado pelo aluno.

Por fim, sugerimos a continuidade da pesquisa. Sabemos que este trabalho abordou uma grande quantidade de conteúdo em pouco tempo, e concessões tiveram que serem feitas, porém era impossível tratar deste tema sem uma contextualização geral em todos os âmbitos possíveis. A continuidade desta pesquisa pode seguir por caminhos menores e adicionar ao corpo de pesquisa deste trabalho.

Um estudo qualitativo, em vez de quantitativo, feito com professores de canto. A utilização de um questionário semi-estruturado tendo como objetivo professores de ensino de uma única modalidade de canto pode ser vantajoso em aprofundar o conhecimento de diferenças técnicas entre os dois estilos de canto. A possibilidade de

opiniões com consequente explicação dos professores ajuda a coletar opiniões e corroborar com a literatura extensa atual.

Uma possível coleta de terminologia de pedagogia vocal também poderia ser feita. Dado que o objetivo da pesquisa é explicar e definir muitos termos, uma coleta deste tipo de terminologia, a qual difere o entendimento de professor para professor, possa ser vantajoso. Seria uma pesquisa difícil de se realizar, provavelmente em âmbito nacional, mas que traria resultados positivos à comunidade de estudos da ciência vocal.

REFERÊNCIAS

- BEHLAU, M. **Voz – o livro do especialista – volume 1**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Thieme Revinter, 2019.
- BOZEMAN, K. Remapping the Open Throat (Gola Aperta). **Journal of Singing**, v. 72, p. 183–187, 2015.
- BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **A history of western music**. 9th Ed. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
- DESENVOLVER. *In*: Michaelis, Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=vY14>. Acessado em: 13/10/2021.
- DRAKE, R. L.; VOGL, A. W.; MITCHELL, A. W. M. **Grey's anatomy for students**. 4th Ed. Philadelphia: Elsevier Inc, 2020.
- FREED, D. C. Imagery in Early Twentieth-Century American Vocal Pedagogy. **Journal of Singing**, v. 56, p. 5-12, 2000.
- FRIEDLANDER, P. **Rock'n'roll: uma história social**. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Record. 2002.
- GARCÍA II, M. **Hints on Singing**. 1ª Ed. Londres: Cricklewood, 1894.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª Ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.
- GRESCHNER, D. “History of Vocal Pedagogy: Intuition and Science”. **Journal of Singing**, v. 76, p. 229-232, 2019.
- GUYTON, A. C.; HALL, J. E. **Tratado de fisiologia médica**. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2011.
- HIRANO, M. Vocal Mechanisms in Singing: Laryngological and Phoniatic Aspects. **Journal of Voice**, v. 2, p. 51-69, 1988.
- HOCH, M. Historical Landmarks in Singing Voice Pedagogy, **Voice and Speech Review**, v. 13, p. 43-60, 2019.
- HOCH, M.; SANDAGE, M. J.; Working Toward a Common Vocabulary: Reconciling the Terminology of Teachers of Singing, Voice Scientists, and Speech-Language Pathologists. **Journal of Voice**, v. 31, p. 647-648, 2017.
- HOLLIEN, H. That Golden Voice Talent or Training? **Journal of Voice**, v. 7, p. 195-205, 1993.
- ISHERWOOD, N. Vocal Vibrato: New Direction. **Journal of Voice**, v. 65, p. 271-283, 2009.

KENNEL, R. Toward a Methodology of Vocal Pedagogy Research. **The Phenomenon of Singing**, v. 1, p. 129-137, 2013.

LYLE, H. A Historical Look at Breathing Methods for Singing. **Voice and Speech Review**, v. 7, p. 310-317, 2011.

LOVETRI, J. L.; WEEKLY, E. M. Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music. **Journal of Voice**, v. 17, p. 207-215, 2003.

LOVETRI, J. L.; WEEKLY, E. M. Follow-up Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music. **Journal of Voice**, v. 23, p. 367-375, 2009.

MARCHESI. **Ten Singing Lessons: Preface by M. Melba**. 1ª Ed. Nova Iorque, Harper & Brothers. 2001.

MARIZ, J. **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-São Paulo**. 2013. 361 f. Dissertação (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo (SP).

MCGLASHAN, J.; THUESEN, M. A.; SADOLIN, C. Overdrive and Edge as Refiners of "Belting"? **Journal of Voice**, v. 31, p. 11-22, 2017.

MILLER, R. **A Estrutura do Canto**. 1ª Ed. São Paulo: É Realizações, 2019.

MILLER, R. **National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited**. 1ª Ed. Lanham: Scarecrow Press, 1997.

MILLER, R. The Odyssey of Orpheus: The Evolution of Solo Singing. **Journal of Voice**, v. 10, p. 109-128, 1996.

MILLER, R. The reluctant student. **Journal of Singing**, v. 53, p. 41-43, 1998.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Diretrizes Curriculares – Cursos de Graduação. <http://portal.mec.gov.br/escola-de-gestores-da-educacao-basica/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12991-diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>. Acessado em 13/10/2021.

NIX, J. **Systematic Development of Vocal Technique**. 1ª Ed. Oxford: Oxford Handbook Online, 2014.

PINHO, S.; KORN, G. P.; PONTES, P. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal – volume 1**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Thieme Revinter, 2019.

RAGAN, K. The Impact of Vocal Cool-down Exercises: A Subjective Study of Singers' and Listeners' Perceptions. **Journal of Voice**, v. 30, p. 764, 2016.

RAGAN, K. The Efficacy of Vocal Cool-down Exercises. **Journal of Singing**, v. 74, p. 521-526, 2018.

ROSEN, C. A.; SIMPSON, B. **Operative technique in laryngology**. 1ª Ed. New Delhi: Springer, 2008.

SCARUFFI, P. **A History of Popular Music before Rock Music**. 2014. E-book.

SILVA, L. S. A pedagogia vocal para o canto popular na universidade: experimentação e formação estética. *In*: Simpósio de Estética e Filosofia na Música, 2., 2016, Porto Alegre. **Anais do SEFIM...** Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 1-3.

STARK, J. A. **Bel canto: a history of vocal pedagogy**. 2 ed. Toronto: Toronto Press Incorporated, 2003.

SUNDBERG, J. **A Ciência da Voz: fatos sobre a voz e a fala no canto**. 1ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SUNDBERG, J.; LEANDERSON, R.; EULER, C. V. Activity Relationship Between Diaphragm and Cricothyroid Muscles. **Journal of Voice**, v. 3, p. 225-232, 1989.

TÉCNICA. *In*: Michaelis, Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=t%C3%A9cnica>. Acessado em: 13/10/2021.

TIPLER, P. A.; MOSCA, G. **Física para cientistas e engenheiros – volume 1**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Editora LTC, 2009.

TITZE, I. R. Rationale and Structure of a Curriculum in Vocology. *Journal of Voice*, v. 6, pp. 1-9, 1992.

TORTORA, G. J. **Corpo humano: fundamentos de anatomia e fisiologia**. 4ª Ed. Porto Alegre: Editora Artmed, 2000.

VENNARD, W. **Singing; The Mechanism and the Technique**. 1ª Ed. Virgínia: Appa the Association of Higher Education Facilities. 1967.

APÊNDICE A

Universidade Federal do Paraná
Setor de Artes, Comunicação e Design
Departamento de Artes

TERMO DE ESCLARECIMENTO E CONSENTIMENTO

Caro(a) professor(a),

Eu, Marlon Vidal, aluno do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Paraná, sob orientação da professora Dra. Rosane Cardoso de Araújo, estou realizando uma pesquisa para meu trabalho de conclusão de curso (TCC) sobre ensino do canto erudito e canto popular. Para a realização desse estudo, peço gentilmente sua colaboração voluntária para responder a um questionário que servirá como um instrumento de coleta de dados para compor o estudo. Fica assegurado, por meio deste instrumento, que os dados serão utilizados somente para fins de pesquisa e que você não correrá risco de danos físicos, psicológicos e/ou morais. O questionário não possui campo de identificação, portanto suas respostas ficarão anônimas. Sua participação é muito importante e por esse motivo desde já agradeço muito sua colaboração!

Assinatura do participante

Marlon Vidal

Curitiba, _____ de _____ de 2021.

APÊNDICE B

Questionário sobre o processo de ensino de professores de canto

Este questionário foi elaborado tomando como base o livro Métodos e Técnicas da Pesquisa Social de Antônio Carlos Gil, e constitui parte integrante de um Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido no Departamento de Artes da UFPR cujo foco é as diferenças entre o canto lírico e popular. Por meio das questões abaixo, gostaríamos de conhecer seu processo de ensino de canto e suas opiniões sobre tópicos relativos a esse ensino. Deste modo, os convidamos a responder as questões que seguem, lembrando que a participação é voluntária e as respostas servirão apenas para fins desta pesquisa. Seu questionário não será identificado e esta pesquisa também não lhe trará nenhum prejuízo de ordem física, psicológica ou moral. Reiteramos que a sua participação é extremamente importante para a presente investigação e desde já agradecemos sua colaboração.

Dados de caracterização dos participantes

1. Idade
2. Gênero
3. Tipo de voz
 - a. Soprano
 - b. Mezzo
 - c. Alto
 - d. Tenor
 - e. Barítono
 - f. Baixo
4. Formação
 - a. Graduação completa em Música
 - b. Graduação incompleta em Música
 - c. Mestrado incompleto em Música
 - d. Mestrado completo em Música
 - e. Doutorado incompleto em Música
 - f. Doutorado completo em Música
 - g. Não possuo graduação em Música

5. Professor de canto
 - a. Lírico
 - b. Popular
 - c. Ambos
6. Qual é a sua cidade de atuação?
7. Quantos anos de estudo de técnica vocal você possui?
 - a. Até 2 anos
 - b. Entre 2 e 4 anos
 - c. Entre 4 e 6 anos
 - d. Entre 6 e 8 anos
 - e. Entre 8 e 10 anos
 - f. Mais de 10 anos
8. Há quantos anos você é professor?
 - a. 1 ano
 - b. 2 anos
 - c. Entre 2 e 4 anos
 - d. Entre 5 e 10 anos
 - e. Mais de 10 anos

Anatomia e Fisiologia

1. Você conhece anatomia e fisiologia aplicadas ao canto?
 - a. Sim
 - b. Não
2. Como/onde você aprendeu sobre anatomia e fisiologia?
 - a. Ensino Superior
 - b. Aulas decanto
 - c. Cursos específicos
 - d. Autodidata
 - e. Outros
3. Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “é importante o professor de canto saber anatomofisiologia aplicada à voz.”
 - a. Concordo totalmente
 - b. Concordo parcialmente

- c. Neutro
 - d. Discordo parcialmente
 - e. Discordo totalmente
4. Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “é importante o aluno aprender anatomofisiologia aplicada à voz.”
- a. Concordo totalmente
 - b. Concordo parcialmente
 - c. Neutro
 - d. Discordo parcialmente
 - e. Discordo totalmente
5. Na sua opinião, quais músculos se fazem mais necessários na expiração aplicada ao canto?
- a. Escaleno
 - b. Esternocleidomastóideo
 - c. Intercostal externo
 - d. Intercostal interno
 - e. Serrátil anterior
 - f. Diafragma
 - g. Reto abdominal
 - h. Oblíquo externo
 - i. Oblíquo interno
 - j. Transverso abdominal
 - k. Piramidal
 - l. Não sei opinar
6. Na sua opinião, quais dos músculos intrínsecos da laringe abaixo são os mais importantes durante a fonação aplicada ao canto?
- a. Vocal (tireoaritenóide)
 - b. Cricotireóide
 - c. Aritenóide transverso (interaritenóide)
 - d. Aritenóide oblíquo
 - e. Cricoaritenóide lateral
 - f. Cricoaritenóide posterior

Higiene Vocal

1. Qual destas alternativas são condizentes com uma definição de higiene vocal?
 - a. Preservar a saúde vocal
 - b. Prevenir alterações e doenças
 - c. Reabilitação vocal
 - d. Aperfeiçoamento vocal
 - e. Manutenção da voz
 - f. Compreender como a voz é produzida
 - g. Compreender hábitos nocivos e benéficos à voz
 - h. Procedimentos básicos para manter uma emissão saudável
2. Quais destes itens abaixo você considera prejudiciais à voz?
 - a. Fumo
 - b. Álcool
 - c. Drogas
 - d. Pigarrear
 - e. Tossir com Força
 - f. Falar em volume elevado
 - g. Posturas corporais inadequadas
 - h. Poluição
 - i. Alergias
 - j. Alimentação Inadequada
 - k. Café
 - l. Laticínios
 - m. Falta de repouso adequado
 - n. Refluxo gastroesofágico
 - o. Ar-condicionado
 - p. Hidratação
 - q. Mudanças de Temperatura
 - r. Vestuário
 - s. Esportes
 - t. Alterações Hormonais
 - u. Medicamentos
3. Você ensina higiene vocal aos seus alunos?
 - a. Sim
 - b. Não

4. Você encaminha seus alunos a outros profissionais especializados (otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos) quando há o aparecimento de alguma disfonia?
 - a. Sempre
 - b. Quase sempre
 - c. Às vezes
 - d. Quase nunca
 - e. Nunca
5. Você possui história de alguma disfonia ou patologia relacionada à voz?
 - a. Sim
 - b. Não
6. Você passou por algum tipo de tratamento para disfonia ou patologia relacionado à voz?
 - a. Sim
 - b. Não

Aquecimento e Desaquecimento Vocal

1. Você sempre utiliza uma rotina de aquecimento vocal com seus alunos antes de cantar?
 - a. Sim
 - b. Não
2. Quanto tempo dura, em média, a rotina de aquecimento vocal?
 - a. Menos de 5 minutos
 - b. Entre 5 e 10 minutos
 - c. Entre 10 e 15
 - d. Entre 15 e 20
 - e. Entre 20 e 25
 - f. Entre 25 e 30
 - g. Mais de 30 minutos
3. Você utiliza exercícios de aquecimento não relacionados ao canto (não vocalizados)?
 - a. Sim
 - b. Não

- c. Às vezes
4. Se você respondeu afirmativamente à questão anterior, especifique quais tipos de aquecimento não relacionados a canto você utiliza:
- a. Alongamento
 - b. Exercícios de respiração
 - c. Exercícios de alinhamento postural
 - d. Exercícios aeróbicos
 - e. Relaxamento muscular
 - f. Outros
5. Em sua opinião, quais seriam os benefícios trazidos a sua voz a partir de uma rotina de aquecimento vocal?
- a. Flexibilidade/agilidade
 - b. Facilidade em cantar notas agudas
 - c. Melhora da qualidade vocal
 - d. Concentração na técnica apropriada
 - e. Suavidade
 - f. Brilho
 - g. Vibrato consistente
 - h. Satisfação em como você cantou
 - i. Confiança
 - j. Sensação de voz com boa ressonância
 - k. Percepção de facilidade
 - l. Melhor alinhamento postural
 - m. Falta de tensão vocal desnecessária
 - n. Não sei opinar
 - o. Outros
6. Você utiliza uma rotina de desaquecimento vocal com seus alunos após cantar?
- a. Sim
 - b. Não
 - c. Às vezes
7. Na sua opinião, o desaquecimento vocal pode trazer benefícios à voz?
- a. Sim
 - b. Não
 - c. Não sei opinar

8. Se você respondeu afirmativamente à questão acima, indique quais são os benefícios trazidos à voz a partir de uma rotina de desaquecimento vocal:
- a. Redução de fadiga vocal
 - b. Retorno mais rápido ao padrão de voz falada
 - c. Redução do tempo de recuperação da voz
 - d. Voz de fala mais relaxada
 - e. Cantar por mais tempo em sua rotina diária
 - f. Mais fácil aquecer a voz
 - g. Falta de tensão vocal desnecessária
 - h. Outros

Técnica Vocal

1. Na sua opinião, quais alternativas abaixo se encaixam na sua definição de técnica vocal?
- a. Procedimentos facilitadores da voz
 - b. Reestruturação do padrão de fonação alterado
 - c. Exercícios para fixar ajustes motores
 - d. Abordagem favorecedora de mudanças laríngeas
 - e. Aperfeiçoamento vocal
 - f. Fortalecimento de grupos musculares específicos
 - g. Voz fisiologicamente equilibrada
 - h. Voz espontânea e natural
 - i. Coordenação entre respiração, ressonância e projeção
2. Indique abaixo quais são os principais fatores que definem a sonoridade do seu estilo de canto:
- a. Laringe em posição baixa
 - b. Laringe em posição alta
 - c. Laringe em posição neutra
 - d. Palato mole elevado
 - e. Palato mole abaixado
 - f. Ressonância nasal
 - g. Ressonância oral
 - h. Ressonância oral-nasal

- i. Nível sonoro alto
 - j. Nível sonoro baixo
 - k. Apoio
 - l. Dicção apropriada
 - m. Grande abertura da cavidade oral
 - n. Pequena abertura da cavidade oral
 - o. Não sei indicar
3. De acordo com as alternativas selecionadas anteriormente, qual dos fatores abaixo você considera o mais importante em relação ao canto?
- a. Laringe em posição baixa
 - b. Laringe em posição alta
 - c. Laringe em posição neutra
 - d. Palato mole elevado
 - e. Palato mole abaixado
 - f. Ressonância nasal
 - g. Ressonância oral
 - h. Ressonância oral-nasal
 - i. Nível sonoro alto
 - j. Nível sonoro baixo
 - k. Apoio
 - l. Dicção apropriada
 - m. Grande abertura da cavidade oral
 - n. Pequena abertura da cavidade oral
 - o. Não sei indicar
4. Levando em consideração a anatomia, estão descritos alguns modos de realizar vibrato abaixo. Qual é o mais apropriado ao seu estilo de canto? (mais de uma resposta é possível)
- a. Musculatura intrínseca da laringe
 - b. Musculatura extrínseca da laringe
 - c. Diafragmático
 - d. Labial
 - e. Epiglótico
 - f. Não sei opinar

5. Em sua opinião, quanto tempo, em média, é necessário para que um aluno consiga obter uma qualidade de produção sonora adequada ao princípio estético do estilo procurado?
 - a. 1 ano
 - b. Entre 2 e 4 anos
 - c. Entre 5 e 7 anos
 - d. 8 anos ou mais
6. Na sua opinião, o “formante do cantor” é uma indicação da aplicação de técnica vocal adequada no seu estilo de canto?
 - a. Sim
 - b. Não
 - c. Não sei opinar
7. Qual o sistema de nomenclatura de registros da voz que você utiliza dentro das suas aulas de canto?
 - a. M0 – M1 – M2 – M3
 - b. Denso – Médio – Tênuo
 - c. Basal – Modal – Elevado

Pedagogia Vocal

1. Quais partes estruturam a sua aula de canto diária?
 - a. Aquecimento
 - b. Teoria musical
 - c. Teoria anatomofisiológica
 - d. Exercícios vocais
 - e. Conversa informal
 - f. Repertório
 - g. Desaquecimento
 - h. Outros
2. Em qual ordem você alocaria as alternativas que você selecionou acima para que a estrutura final fosse semelhante à sua aula de canto diária? (Não é necessário selecionar todas as opções de 1 a 8)
 - a. Aquecimento
 - b. Teoria musical

- c. Teoria anatomofisiológica
 - d. Exercícios vocais
 - e. Conversa informal
 - f. Repertório
 - g. Desaquecimento
 - h. Outros
3. Qual das alternativas consiste de maior tempo alocado dentro da sua aula de técnica vocal diária?
- a. Aquecimento
 - b. Teoria musical
 - c. Teoria anatomofisiológica
 - d. Exercícios vocais
 - e. Conversa informal
 - f. Repertório
 - g. Desaquecimento
 - h. Outros
4. Na sua opinião, quais dos atributos abaixo devem estar presentes em um professor de canto?
- a. Formação em educação
 - b. Técnica de ensino especializada (e.g. analogias, imagens, etc.)
 - c. Temperamento paciente e encorajador
 - d. Conhecimentos de psicologia aplicada
 - e. Conhecimento de fisiologia aplicada
 - f. Possuir audição excepcional
 - g. Ser amigável com seus alunos
 - h. Ser um músico talentoso
 - i. Conhecimento de acústica
 - j. Conhecimento de línguas
 - k. Conhecimento de fonética
 - l. Conhecimentos de obras e composições
 - m. Conhecimento de teatro e artistas
 - n. Tocar instrumentos (além da voz)
 - o. Outros

5. Indique seu grau de concordância com a seguinte afirmação: “há padronização o suficiente dentro das terminologias de canto para que professores se entendam, sejam eles de estilos iguais ou não.”
- a. Concordo totalmente
 - b. Concordo parcialmente
 - c. Neutro
 - d. Discordo parcialmente
 - e. Discordo totalmente