



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Uma abordagem artístico-terapêutica da ressonância e articulação vocais através da prática de exercícios potencializadores da saúde e qualidade sonoras em contexto de aula

Marta Joana dos Santos de Andrade Marques

Orientação | Professora Doutora Liliana Bizineche

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

Évora, 2018



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Uma abordagem artístico-terapêutica da ressonância e articulação vocais através da prática de exercícios potencializadores da saúde e qualidade sonoras em contexto de aula

Marta Joana dos Santos de Andrade Marques

Orientação | Professora Doutora Liliana Bizineche

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

Évora, 2018

“Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”

Fernando Pessoa, em *A Mensagem*

Vocês quiseram, deixaram-me sonhar e algo foi nascendo.

À minha mãe e ao meu pai!

Agradecimentos

Agradeço, antes de mais, à minha orientadora e inspiradora professora Liliana Bizineche, pela sua forma de encarar a música e a vida.

Agradeço ao professor José Manuel Araújo pela sua abertura aos jovens cantores e estagiários e pelos seus ensinamentos.

Agradeço à Inês Pinto pela sua ajuda, pelo companheirismo, pela sua energia e pela sua autenticidade.

Agradeço ao Rui Poínhos pela sua ajuda científica e psicológica inestimável e inesgotável, independentemente do seu mau feitio.

Agradeço ao Nuno Ferreira pelo seu apoio incondicional a tudo o que faço.

Agradeço às minhas colegas e amigas Antónia Tereno, Ana Luísa Monteiro, Rita Nunes, Carina Ferreira, Sara César, Maria Teresa Santos, Eunice Gil e Patrícia Camelo.

Agradeço a ajuda do professor Mário Marques.

Agradeço à Xana, por estar sempre pronta a aturar as dúvidas laborais e existenciais da irmã.

Agradeço ao Frederico por fazer com que todos os dias veja o mundo com outros olhos!

Resumo: Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Uma abordagem artístico-terapêutica da ressonância e articulação vocais através da prática de exercícios potencializadores da saúde e qualidade sonoras em contexto de aula

O presente relatório foi realizado durante e no seguimento da PES frequentada na EAMCN, com orientação da Professora Doutora Liliana Bizineche e tendo como professor cooperante o Professor Doutor José Manuel Araújo, professor de Canto da instituição. Numa primeira secção, após a contextualização histórica e estrutural da EAMCN, será feita uma descrição das metodologias de ensino e estruturação das aulas do professor cooperante, uma caracterização dos alunos e uma ponderação acerca da actuação da mestranda na PES. Numa segunda secção, serão apresentados exercícios de ressonância e articulação praticados na Terapia da Fala, adaptados à sua execução na aula de Canto. Numa terceira secção, será realizada uma investigação com base num questionário, incidindo na opinião de profissionais de voz, saúde e alunos de canto acerca da relação do Canto com a Terapia da Fala. Finalmente, reflectir-se-á acerca da frequência do presente mestrado, da PES e dos conhecimentos adquiridos durante a investigação.

Palavras-chave: didáctica; música; canto; terapia da fala; patologia vocal

Abstract: Report on Supervised Teaching Practice held in Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: An artistic-therapeutic approach to vocal resonance and articulation through the practice of health and quality of sound enhancing exercises in class context

This report was written during and after the Supervised Teaching Practice (STP) held in EAMCN, with the guidance of PhD Liliana Bizineche and with the cooperating singing teacher of the institution, PhD José Manuel Araújo. In the first section and after a historical and structural contextualization of EAMCN, will be made: a description of teaching methods, a description of the singing class structure, a student characterization and a reflection about the STP. In the second section resonance and articulation exercises, done in speech therapy and adapted into exercises for singing lessons, will be presented. In the third section a survey focusing in the opinion of speech therapists, singing professionals and singing students, about the possible relation between speech therapy and singing lessons, will be carried. Finally, there will be a reflection about the Master's degree and STP frequency and about the knowledge acquired during the research.

Keywords: didactic; music; singing; speech therapy; vocal pathology

Índice Geral

Dedicatória	v
Agradecimentos	vii
Resumo	ix
Abstract	xi
Índice de figuras	xvi
Índice de quadros e tabelas	xvii
Índice de anexos	xviii
Lista de Símbolos e Abreviaturas	xix
Secção I - Prática de Ensino Supervisionada	1
Introdução	1
1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional	3
1.1 História	3
1.2 Estrutura e órgãos de gestão	5
1.3 Curso Secundário de Canto	6
2. Caracterização dos Alunos	8
2.1 Aluno A – 6º Grau	9
2.2 Aluno B – 6º Grau	10
2.3 Aluno C – 6º Grau	11
2.4 Aluno D – 7º Grau	12
2.5 Aluno E – 7º Grau	14
2.6 Aluno F – 8º Grau	15
3. Práticas educativas	17
3.1 Aulas observadas	17
3.1.1. Aluno A	17
3.1.2. Aluno B	19
3.1.3. Aluno C	20
3.1.4. Aluno D	21
3.1.5. Aluno E	23
3.1.6. Aluno F	24
3.2. Aulas leccionadas	26
3.2.1. Aluno A	27
3.2.2. Aluno B	28
3.2.3. Aluno C	29

3.2.4. Aluno D	30
3.2.5. Aluno E	32
3.2.6. Aluno F	34
3.3. Actividades desenvolvidas	36
4. Análise crítica da actividade docente	38
4.1. Aulas observadas	38
4.1.1. Aspectos positivos	38
4.1.2. Aspectos que poderiam ter sido melhorados	39
4.2. Aulas leccionadas	39
4.2.1. Aspectos positivos	39
4.2.2. Aspectos que podem ser melhorados	40
Conclusão.....	42
Secção II – Exercícios potencializadores da saúde e qualidade vocais	43
Introdução	43
1. Exercícios para melhoria da ressonância vocal	45
2. Exercícios para melhoria da articulação vocal	48
Conclusão	52
Secção III – Investigação	53
Introdução	53
1. Metodologia	55
1.1. Participantes	55
1.2. Instrumentos	55
1.3. Procedimentos	56
2. Resultados	57
3. Discussão	64
Conclusão	66
Reflexão Final	67
Referências bibliográficas	69
Recursos disponíveis na internet	70
Referências das Figuras	72
Anexos	74

Índice de Figuras

Secção I

Figura 1	3
Figura 2	19
Figura 3	23
Figura 4	29
Figura 5	31
Figura 6	34
Figura 7	35

Secção II

Figura 8	47
Figura 9	50
Figura 10	51

Índice de Quadros e Tabelas

Secção I

Quadro 1	10
Quadro 2	11
Quadro 3	12
Quadro 4	14
Quadro 5	15
Quadro 6	16
Quadro 7	25
Quadro 8	37

Secção II

Quadro 9	48
----------------	----

Secção III

Tabela 1	57
Tabela 2	58
Tabela 3	59
Tabela 4	60
Tabela 5	61
Tabela 6	62
Tabela 7	63

Índice de Anexos

Anexo I	74
Anexo II	75
Anexo III	80
Anexo IV	81
Anexo V	82

Lista de Siglas e Acrónimos

Curso Secundário de Canto – CSC

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - EAMCN

Prática de Ensino Supervisionada – PES

Prova de Aptidão Artística - PAA

Supervised Teaching Practice - STP

Secção I - Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

De modo a obter habilitação profissional para a docência na educação pré-escolar, ensino básico e secundário, foi emitido pelo Ministério da Educação e Ciência o Decreto Lei nº 79/2014 que rege juridicamente, entre outros, os Mestrados em Ensino de Música. A Universidade de Évora iniciou esta oferta educativa no ano lectivo de 2015/2016, curso esse que pressupõe a frequência de um estágio em regime de Prática de Ensino Supervisionada (PES) regulamentada pela Ordem de Serviço nº 12/2016.

Com muita honra, a mestranda soube que iria realizar a sua PES na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) e que o seu estágio iria ter como professor cooperante o Prof. Dr. José Manuel Araújo. Cantor e professor exímio, grande teórico e investigador do canto lírico, entre outras matérias, estudou e contracenou com cantores de renome internacional como Gino Bechi, Carlo Bergonzi e Alfredo Kraus. Frequentou ainda a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cursando Filologia Clássica, e o Conservatório Nacional, onde estudou piano, violoncelo, composição, cravo, clavicórdio, interpretação de música antiga e canto.

A mestranda iniciou o seu estágio no dia 17 de Outubro de 2017 e terminou no dia 8 de Junho de 2018, tendo ainda assistido em Julho à PAA do Aluno F (apresentação e caracterização do aluno mais à frente).

Este relatório pretende então consolidar por escrito a aprendizagem das práticas educativas no canto durante a PES realizada na EAMCN, algo que será descrito numa primeira secção. Assim como incutir na mestranda práticas de investigação científica dentro de problemáticas ligadas à técnica vocal, também estas dirigidas à disciplina de canto e ao papel do professor. A mestranda fez a escolha de um tema ligado à aula de canto e à saúde vocal e elaborou uma investigação que será apresentada na segunda e terceira secções deste relatório.

No momento em que a mestranda contactou o professor cooperante, este foi imediatamente solícito, tendo enviado o seu contacto de e-mail e de telefone e o horário do ano lectivo de 2017/2018 (Anexo I), colocando-se ao dispor para qualquer ajuda ou questão.

Durante as aulas observadas a mestranda foi anotando os sumários e características dos alunos, tendo escolhido seis para descrever com maior pormenor. Estes seis alunos foram

escolhidos tendo por base três critérios: idade e fase de maturidade vocal e musical, ano de frequência do Curso Secundário de Canto e variedade de questões que deveriam ser trabalhadas tecnicamente e musicalmente nesse ano lectivo.

Ao longo desta primeira secção serão descritas: uma apresentação de cada aluno; uma descrição das práticas educativas mais relevantes do professor cooperante; uma menção dos exercícios realizados para o desenvolvimento de determinados parâmetros técnicos do aluno durante as aulas leccionadas pela mestrande; por fim, uma reflexão pessoal acerca do estágio, assim como dos pontos fortes e questões a melhorar pela própria enquanto futura professora de canto.

Antes desta consolidação escrita acerca da PES, será feita uma breve menção à história do Conservatório Nacional e uma descrição da estrutura dos órgãos de gestão, mencionando ainda número de docentes e alunos nos vários regimes de ensino. Ainda nesta fase será feita uma pequena descrição da organização e estrutura do CSC.

Por fim, refere-se que a mestrande frequentou esta PES acompanhada de uma outra colega, que se revelou uma grande ajuda para o seu trabalho. Assim como referir que a mestrande é trabalhadora-estudante e que já leccionava aulas de canto e música em duas academias e, ainda nesse ano lectivo, ingressou num coro profissional. Desta forma, a mestrande teve a grande tarefa de organizar e adaptar horários ao longo do ano para conseguir frequentar todas as horas necessárias para realizar a sua PES com sucesso.

1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

1.1 História

Em 1836, surge em Lisboa o Conservatório Geral de Arte Dramática. A rainha D. Maria II, a Educadora, decreta a fundação desta nova instituição que estaria dividida em Escola Dramática, Escola de Música e Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. Este Conservatório dedicado às artes performativas surgiria do esforço do escritor e dramaturgo Almeida Garrett e do valor dado à educação e às artes por parte de D. Maria II.

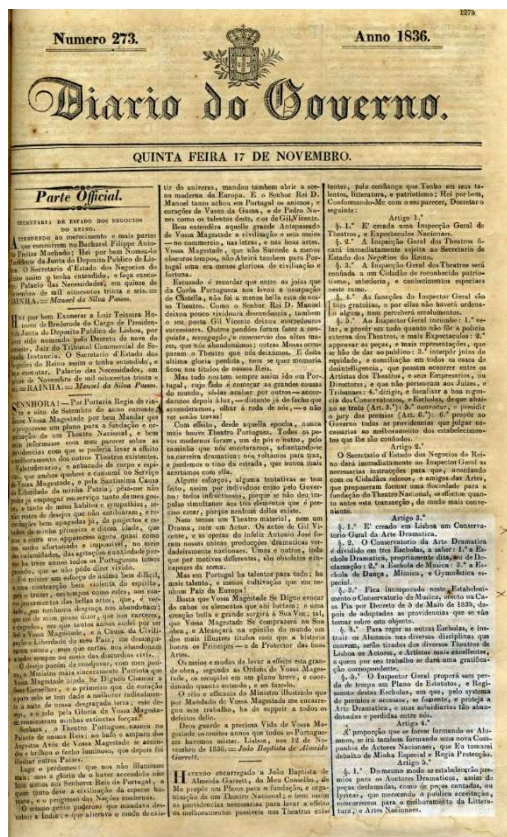


Figura 1 – Diário do Governo onde é decretada a fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática (Retirado de:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_Nacional_de_Lisboa#/media/File:Diario_do_governo_1836_1_gr.jpg).

No que à Escola de Música diz respeito, esta foi precedida pelo Conservatório de Música gerido pelo pianista e compositor João Domingos Bomtempo e situado na Casa Pia. Por sua vez, o Conservatório de Música situado na Casa Pia já tinha herdado parte da sua estrutura do Seminário da Patriarcal. Contudo, este novo desafio do Conservatório Geral de Arte Dramática enquadrava-se melhor nos objectivos de Bomtempo: retirar do ensino da música a influência

religiosa, abrir o ensino de música a ambos os sexos e formar instrumentistas e cantores portugueses de modo a diminuir a quantidade de músicos estrangeiros que dominavam o panorama musical nacional.

Esta nova instituição ocupou o antigo Convento dos Caetanos, na altura desocupado devido à extinção das ordens religiosas após a vitória liberal em 1834.

Apenas em 1841 os estatutos da Escola de Música são realmente promulgados, após a solicitação de protecção régia de Bomtempo a D. Maria II e da nomeação de seu marido D. Fernando, rei consorte, como presidente honorário. Posteriormente, o Conservatório Geral de Arte Dramática foi denominado de Real Conservatório de Lisboa e, em 1910, com a implantação da República, passou a chamar-se finalmente Conservatório Nacional.

A sua evolução deveu-se a muitos dos directores e sub-directores que se seguiram, como o melómano Conde de Farrobo ou o dramaturgo Luís Augusto Palmeirim. É durante a direcção deste último que se iniciam as obras para um grande Salão Nobre com pinturas e medalhões encomendados ao pintor José Malhoa e decorações ao pintor Eugénio Cotrim.

Em 1901, o compositor Augusto Machado é o director da Escola de Música responsável por fazer com que o Real Conservatório de Lisboa ganhe novos estatutos e se modernize. Mas é a partir de 1919 com a influência do director e sub-director da instituição, o pianista e compositor Vianna da Motta e o compositor Luís de Freitas Branco respectivamente, que a Escola de Música ganha novo fulgor (Borges, s/d):

Como manifestações mais relevantes devem citar-se: a inclusão de disciplinas de Cultura Geral (História, Geografia, Línguas e Literaturas francesa e portuguesa); a criação da Classe de Ciências Musicais, dividida em História da Música, Acústica e Estética Musical; a introdução de uma nova disciplina de Leitura de Partituras; a adopção exclusiva do Solfejo entoado ao invés do “rezado”; o desenvolvimento do Curso de Composição; a criação das disciplinas de Instrumentação e Regência. Foi um dos períodos áureos da Escola de Música, que aumentou substancialmente a sua população escolar.

Em 1938, repete-se uma nova direcção cheia de novas ideias e acções que se manifestam maioritariamente a partir de 1946. O então director e compositor Manuel Ivo Cruz consegue aliar-se ao ministro da educação Dr. Carneiro Pacheco e iniciar obras de reestruturação no Salão Nobre, ampliação de salas, construção de uma Biblioteca projectada pelo arquitecto Raúl Lino e a instalação adequada do Museu do Instrumento (instituído em 1941).

Posteriormente, a partir de 1971 houve um esforço de renovação dirigida pela pianista Madalena Perdigão e pelo ministro da educação José Veiga Simão com o objectivo de actualizar os programas e a pedagogia/didáctica utilizadas. Houve nesta altura a primeira experiência de

ensino integrado em colaboração com a Escola Secundária Francisco Arruda. É também nesta altura que é fundada a Escola Superior de Cinema.

Com o período revolucionário pós 25 de Abril, o Conservatório Nacional foi sofrendo algumas alterações a nível institucional devido à fase política conturbada vivida no país. Só na segunda metade dos anos 80, devido a algumas alterações legislativas e à nova Lei de Bases da Educação de 1986, se estabilizam e adquirem novos estatutos (Borges, s/d):

Assim, toda a aprendizagem artística e geral passou a estar integrada numa super-estrutura comum mais global, na qual os níveis de ensino seriam divididos em níveis secundários (mais formativos), ligados a escolas de formação geral, e os de nível superior (mais especializados), ligados a Universidades ou a Institutos Politécnicos. Visto duas das anteriores Escolas (Dança e Música) comportarem uma vertente de iniciação mais formativa, verificaram-se as suas respectivas divisões em duas escolas, uma de nível secundário e outra de nível superior, dando origem às Escolas de Música e de Dança de Lisboa e às Escolas Superiores de Música e de Dança de Lisboa; as Escolas de Teatro e Cinema deram origem por sua vez à Escola Superior de Teatro e Cinema.

No início do século XXI iniciam-se novos desafios e a nova crença de levar a música erudita a todos. Sob a alçada da direcção do cantor lírico e professor António Wagner Dinis, surgem os polos da EAMCN na Amadora e Sacavém, surge a Orquestra Geração baseada no *El Sistema* venezuelano e, com a reforma do ensino artístico encabeçada pela ministra da educação Dra. Maria de Lurdes Rodrigues, surgem os regimes integrado, articulado, supletivo e profissional (música e dança).

Actualmente, a EAMCN é dirigida pela pianista Lilian Kopke e durante o meu estágio iniciou-se a transferência para a Escola Secundária Marquês de Pombal, em Lisboa. Esta alteração das instalações será temporária enquanto se realizam as tão esperadas intervenções no edifício do Convento dos Caetanos. O plano de restauro inclui modernizações e ampliações. Se tudo correr como esperado o Conservatório Nacional voltará à sua casa mãe em 2020.

1.2 Estrutura e órgãos de gestão

A EAMCN tem como órgão de gestão cimeiro a Direcção que é composta pela directora, o sub-director, três adjuntos e mais três assessores (incluindo de imagem e produção).

A escola é orientada por um Conselho Geral encabeçado por um presidente e tendo na sua estrutura representantes de docentes, pessoal não docente, alunos, encarregados de educação, da autarquia e da comunidade.

O Conselho Pedagógico é encabeçado pelo presidente, havendo um coordenador por cada departamento curricular. Existem ainda coordenadores por cada estrutura de orientação

educativa: iniciações, ensino básico e secundário, directores de turma e tutores e projecto educativo.

A EAMCN é frequentada por novecentos e sessenta alunos, estando setecentos e setenta e um localizados na sede. Relativamente à sede sabemos que duzentos e trinta e seis alunos frequentam o regime integrado (o aluno frequenta todas as disciplinas curriculares na própria escola), sessenta e dois alunos em regime articulado (o aluno frequenta as disciplinas do ensino especializado artístico de música na própria escola e as outras disciplinas curriculares numa outra escola de ensino geral), duzentos e setenta e cinco em regime supletivo (o aluno frequenta o ensino especializado artístico de música independentemente das habilitações que possui no ensino geral) e quarenta e oito alunos em curso profissionalizante.

O número de docentes da EAMCN ultrapassa os cento e cinquenta incluindo as disciplinas vocacionais ligadas à música e as disciplinas do ensino geral.

O Curso de Canto na EAMCN iniciou há pouco tempo o Curso Básico, mantendo ainda mais expressão no Secundário e é frequentado por um total de noventa e três alunos, divididos por oito professores. Os alunos de canto frequentam maioritariamente o regime supletivo, ultrapassando os setenta alunos, havendo apenas dezasseis em regime articulado e dois em regime integrado.

1.3 Curso Secundário de Canto

Pela História do Curso de Canto do Conservatório Nacional passaram muitos cantores que marcaram o canto lírico português. Infelizmente, Luísa Todi, a maior meio-soprano portuguesa de todos os tempos, morreu pouco tempo antes da formação do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 e Tomás Alcaide, talvez o maior tenor português de todos os tempos, optou pelo ensino privado. Contudo, pelos corredores e salas deste Conservatório ouvimos as vozes de sopranos como Zuleica e Elsa Saque e Lia Altavilla, dos tenores Vasco Gil e Fernando Serafim e, mais recentemente, das sopranos de renome internacional Ana Quintans e Susana Gaspar.

Aqui também se ouviu a voz do orientador cooperante, o tenor José Manuel Araújo, tanto na sua formação, como leccionando aulas de canto lírico. Por ele passaram anos de experiência como cantor residente no Teatro Nacional de São Carlos, na Companhia Portuguesa

de Ópera¹, assim como professor do Conservatório Nacional, tendo ensinado inúmeras vezes com carreiras sólidas, sendo Ana Quintans uma delas.

António Wagner Dinis é também um nome ligado ao Curso de Canto do Conservatório Nacional. Foi aluno, professor e chegou mesmo a ser director da Escola de Música do Conservatório Nacional numa altura de profundas reestruturações (como já mencionado anteriormente). É actualmente professor e adjunto da direcção.

Todavia, dentro do Curso de Canto houve grandes alterações com a criação do Curso Básico. No entanto, este ainda foi pouco dinamizado, tendo pouca expressão. Apesar de vários estudos, profissionais de saúde e professores de canto provarem que um pré-adolescente pode e deve ter aulas de técnica vocal (principalmente por muitos cantarem em coros infantis e juvenis), no Conservatório Nacional ainda prevalece nalguns professores a ideia de que o Canto deve-se iniciar apenas a partir dos 15 anos, ou seja, a seguir à grande mudança da voz. Assim, o CSC é o mais frequentado, assim como o regime supletivo, em detrimento do integrado e articulado. O programa do curso encontra-se em actualização, pelo que não será anexado.

O CSC tem a duração de três anos, equivalendo ao ensino secundário regular. Contudo no regime supletivo, dada a liberdade existente em relação ao ano escolar real do aluno, os alunos fazem o curso em mais anos por sugestão dos professores. Desta forma o aluno terá mais tempo de formação e sairá melhor preparado da instituição no final do seu curso.

Para ser possuidor do CSC o aluno deve concluir as seguintes disciplinas: Canto (3 anos); Classe de Conjunto (Coro, Música de Câmara ou Atelier de Ópera - 3 anos); Formação Musical² (3 anos); Italiano (3 anos); Alemão (3 anos); História da Cultura e das Artes (3 anos); Acústica e Produção Musical (1 ano); Organologia e Psicoacústica (1 ano); Informática Musical (1 ano); Instrumento de Tecla (2 anos); Análise e Técnicas de Composição (3 anos); Correpetição (opcional) e Arte de Representar (2 anos e opcional). Convém frisar que no regime supletivo é possível obter a graduação básica (e não secundário completo) fazendo apenas as disciplinas de Canto, Coro ou Música de Câmara, Formação Musical, Italiano e Alemão.

¹ Companhia de Ópera sediada no Teatro Trindade, que marcou o meio musical e cultural português, criada por José Serra Formigal, tendo estado em actividade entre 1966 ou 1963 (esta data varia conforme a fonte) e 1975.

² Existem dois regimes de Formação Musical no Curso Secundário de Canto. Se o aluno fez anteriormente Formação Musical até ao quinto grau – muitas vezes por ter frequentado o Curso Básico de Instrumento ou tendo já frequentado o novo Curso Básico de Canto – frequenta o 6º grau normal de Formação Musical. Se o aluno ingressou directamente no CSC e não tem conhecimentos prévios de Formação Musical, frequenta as classes especiais para cantores.

Por fim, será diferenciada e caracterizada a avaliação do regime integrado e articulado e aquela feita no regime supletivo. Nos regimes integrado e articulado a avaliação é contínua, sendo dada uma nota todos os períodos com recurso às aulas, audições e a um pequeno exame ou recital de no mínimo dez minutos. No final do curso o aluno terá de realizar a PAA de no mínimo 25 minutos e um máximo de 30 minutos.

No regime supletivo o aluno é avaliado através da apreciação contínua aula a aula e de audições, preferencialmente uma audição por período, mas que não é obrigatória. No final também terá de realizar a PAA com aproveitamento, de modo a poder concluir o curso.

2. Caracterização dos Alunos

Esta classe de canto era *sui generis*, sendo composta por um maior número de alunos do sexo masculino, algo muito raro e salientado, não só pelo professor cooperante, como pelos vários professores de canto do conservatório. Tinha um total de doze alunos, onde nove dos alunos frequentavam o 6º grau³, dois frequentavam o 7º grau e um aluno o 8º grau. Houve uma desistência a meio do ano e uma nova aluna transferida de outro professor. Ainda recebeu uma aluna de uma outra classe e professora, por forma a ajudá-la na melhoria de uma patologia vocal. Na Secção II esta situação será mencionada com mais pormenor.

Como já referido anteriormente, dado o curso de canto ainda ser mais procurado apenas no secundário, alguns alunos do primeiro ano ingressaram pela primeira vez num curso de música frequentando já o 6º grau, outros já tinham frequentado um outro instrumento no ensino básico e outros tinham frequentado conservatórios de outras localidades. A diferença de conhecimentos musicais entre alunos do primeiro ano era bastante grande, pelo que o professor tinha a árdua tarefa de adaptar suas aulas à diversidade de alunos.

Em relação à Classe de Canto do Prof. José Manuel Araújo ainda se verifica uma outra característica: o professor apenas dirige cursos em regime supletivo e secundário, o que faz com que no primeiro ano possa ter alunos de 23 anos e outros de 15 anos. A diferença de maturidade é grande.

Como já referido, a mestrandia escolheu seis dos vários alunos, tentando abranger todos os anos do CSC e todas estas diferenças em maturidade e conhecimento musical. O Aluno A foi escolhido principalmente por estar a ingressar pela primeira vez num conservatório. O Aluno B foi escolhido por ter sido admitido pela primeira vez no curso de canto, embora já tivesse o

³ O primeiro ano do CSC equivale ao 6º grau, o segundo ao 7º grau e o terceiro ao 8º grau.

curso básico de um outro instrumento. O Aluno C foi escolhido por estar no 6º grau de canto e por estar a repeti-lo por mútuo acordo com o professor. O Aluno D foi escolhido pela sua maturidade vocal e estar no 7º grau. O Aluno E foi escolhido pelo seu timbre raro e por ter vindo transferido de um outro conservatório. E o Aluno F foi escolhido por estar no último ano do curso de canto, era o único aluno no 8º grau e único a preparar-se para a PAA.

Passar-se-á a caracterização dos alunos um por um.

2.1 Aluno A – 6ºGrau

O aluno A era do sexo feminino e tinha vinte e um anos de idade. A aluna entrou pela primeira vez num curso de música. Não tinha qualquer antecedente de estudo musical em canto, excepto quando era mais nova na escola geral. Contudo, o gosto pelos coros que frequentou e a paixão pelo canto fê-la preparar-se para a prova de ingresso do Conservatório Nacional e conseguir. A aluna frequentava em paralelo um mestrado em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e possuía uma licenciatura em Design da mesma instituição.

A Aluna A era soprano, ainda sem se poder definir exactamente o tipo de soprano. A voz ainda não tinha grande maturidade. Todavia, revelava uma pureza, brilho e timbre livre de vícios e uma afinação e colocação bem definidas. Notava-se ao longo das aulas que tinha alguma facilidade na leitura das partituras e que fazia um bom estudo em casa. O apoio da voz, a respiração, a dicção e a confiança seriam os pontos a trabalhar durante o ano.

Foi sempre bastante corajosa, superando-se em cada aula e em cada audição. Mais à frente serão referidas com mais detalhe as suas evoluções.

O professor foi bastante cuidadoso de modo a manter a pureza da sua voz e a desenvolver a parte mental como cantora, algo que foi bastante importante para ela, dado a exposição do corpo e da voz por parte do cantor ser algo difícil para um carácter tímido, como era o caso.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	O cessate di piagarmi	Pompeo	Alessandro Scarlatti
1º Período	Zwei venetianische Lieder	Op. 25 n°17	Robert Schumann
2º Período	Dimmi, Amor	(canção)	Arcangelo del Liuto
2º Período	Das Mädchen spricht	Op. 107 n°3	Johannes Brahms
3º Período	Vedrai, carino	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart
3º Período	La ci darem la mano (dueto)	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart

Quadro 1 – Repertório do Aluno A

2.2 Aluno B – 6º Grau

O Aluno B era do sexo masculino e tinha quinze anos de idade. Frequentou num outro conservatório o curso básico de violoncelo, por isso, já tinha bases musicais. O aluno frequentava o décimo ano de Humanidades. Notava-se que tinha uma boa leitura de formação musical.

Apesar de ser uma voz em construção e jovem percebe-se que é barítono, sem ainda poder referir o tipo. A voz foi ganhando bastante amplitude ao longo das aulas, tanto ao nível do registo grave, como ao nível do agudo.

No primeiro período, numa fase de adaptação, o estudo não era muito metódico e provavelmente o aluno não sabia como estudar, no entanto, a partir do segundo período notou-se um grande avanço e uma nova confiança dado o aluno ter iniciado um estudo dedicado em casa.

O Aluno B tinha uma voz muito suave e uma musicalidade e artísticidade bastante maduras para a idade. Ao longo do ano foi ganhando confiança e mais volume vocal, apesar da colocação e do apoio respiratório ainda necessitarem de muito desenvolvimento. A sua evolução foi exemplar e o professor mostrou-se bastante feliz com o desempenho do aluno na audição final.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	Sebben, Crudele	La Costanza in amore vince l'inganno	Antonio Caldara
2º Período	Shäfers Klagelied	D. 121	Franz Schubert
2º Período	Du bist wie eine Blume	Op. 25 n.º24	Robert Schumann
3º Período	Ein Mädchen oder Weibchen	Die Zauberflöte	Wolfgang A. Mozart
3º Período	Dueto Papageno e Papagena	Die Zauberflöte	Wolfgang A. Mozart
3º Período	La ci darem la mano	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart

Quadro 2 – Repertório Aluno B

2.3 Aluno C – 6º Grau

O Aluno C era do sexo masculino e tinha vinte anos de idade. Este aluno tinha já frequentado o curso básico e secundário de violino e, por isso, tinha já bastantes conhecimentos ligados às disciplinas de Formação Musical e Composição. Frequentava em paralelo a licenciatura em História da Arte da Universidade de Lisboa.

O timbre já tinha alguma maturidade e percebia-se estar dentro de uma tessitura de barítono grave. Talvez com mais um ou dois anos de trabalho fosse possível perceber se a voz iria encaixar num baixo-barítono⁴ ou num barítono dramático⁵.

O aluno era tímido e reservado na comunicação; contudo, era muito perspicaz em detectar as suas virtudes e em usá-las a seu favor.

A voz tinha já encontrado algum espaço, ressonância e alguma maturidade sonora, contudo, era ainda muito fixa, sem vibrato e a colocação ainda se perdia um pouco no espaço da cavidade oral, em vez de se concentrar á frente e na zona de ressonância alta. A respiração ainda necessitava de alguns anos de dedicação, pois a caixa torácica ainda estava a ser sub-aproveitada. Isto fazia com que por vezes a voz fosse tensa, fixa e com alguma desafinação.

⁴ Voz escura com capacidade de cantar os graves com a aparente profundidade de um baixo e que consegue atingir a zona média aguda e aguda de um barítono, embora com uma qualidade vocal mais escura.

⁵ Barítono com a mesma amplitude de um barítono lírico, mas com mais harmónicos e força vocal.

Jan E. Bickel (2008, p. 4) refere o seguinte⁶:

A straight or a “vibratoless” tone allows no ring or overtones in the voice, and thus produces a sound that is under pitch or flat. Correcting flat singing is a matter of learning a good reliable vocal technique and is not usually a difficult problem to correct. It is a problem that is cured by learning proper breath support and good vocal technique, appropriate coordination of the respiratory, phonatory, and resonatory systems.

Como o aluno era bastante criativo e sensível, tinha uma emissão de voz bastante melódica, agradável e cheia de musicalidade.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	Nicht wiedersehen	Des Knaben wunderhorn	Gustav Mahler
1º Período	Madamina, il catalogo è questo	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart
2º Período	Avant de quitter cest lieux	Faust	Charles Gounod
2º Período	Manhã de Serração	Canções do Sol Poente	António Fragoso
2º Período	Verwelkt	(canção)	Friedrich Nietzsche
3º Período	Ich will meine Seele tauchen	Dichterliebe Lieder	Robert Schumann
3º Período	Im, Rhein im heiligen Strome	Dichterliebe Lieder	Robert Schumann
3º Período	The List Song	The Mikado	Gilbert & Sullivan

Quadro 3 – Repertório Aluno C

2.4 Aluno D – 7º Grau

O Aluno D era do sexo masculino e tinha vinte e quatro anos de idade. Tinha já uma licenciatura em Direito da Universidade Católica e frequentava naquele momento uma

⁶ Tradução da mestrandia para português: Uma emissão fixa ou sem vibrato não permite anel (ressonância alta) ou harmónicos na voz e, assim, produz um som baixo de afinação e liso. Corrigir a voz lisa é uma questão de aprender uma boa e confiável técnica vocal e geralmente não é um problema difícil de corrigir. É um problema que se cura aprendendo correctamente o apoio respiratório e técnica vocal, assim como uma coordenação apropriada entre os sistemas respiratório, fonatório e ressonatório.

licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este aluno era um pouco reservado pelo que a mestranda conseguiu poucas informações específicas acerca da sua formação musical e antecedentes na música. Sabia tocar piano, participava em vários coros, tinha uma fácil leitura musical, era bastante independente nos vocalizos, aquecimento e estudo, tinha grande facilidade em línguas e bastante conhecimento de repertório vocal.

O aluno frequentava o seu quarto ano de canto, pois tinha repetido duas vezes cada ano anterior por sugestão do professor⁷. Este aluno apresentou imediatamente uma grande maturidade vocal podendo perceber-se que se tratava de uma voz dentro do barítono lírico⁸.

O Aluno D mostrava uma colocação vocal exemplar e um desenvolvimento de ressonância e articulação bem realizado. A sua dicção e musicalidade demonstravam já um grande conhecimento da técnica vocal e sensibilidade estilística. O grande estudioso da técnica vocal, tanto ao nível científico como artístico, Richard Miller menciona no seu *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers* que⁹:

There is no ideal position of the mouth or jaw for speaking or singing; the vowel, the tessitura, and the intensity determine shapes of the vocal tract.

When singing within the speech-inflection range, *si canta come si parla* (one sings as one speaks). *Chi pronuncia bene canta bene* (who enunciates well sings well).

A única questão que ainda necessitava de um maior cuidado por parte do professor seria o apoio respiratório, a postura corporal e a colocação da vogal “i”. Denotavam-se algumas tensões desnecessárias e que por vezes limitavam a amplitude vocal e a capacidade de aguentar frases longas.

O Aluno D apresentava já uma grande facilidade de leitura da partitura, como referido, e o seu estudo era bastante regular e de qualidade.

No último período, devido ao seu curso paralelo e algumas alterações na vida privada, o aluno não conseguiu estudar como nos outros períodos e, por isso, o seu corpo e mente estiveram um pouco aquém daquilo que ele pensava poder atingir. O aluno revelou ser muito exigente consigo próprio e, por vezes, demasiado auto-crítico. Por estar numa fase um pouco

⁷ Como já referido, acontece frequentemente repetir alguns anos por sugestão do professor e do próprio aluno de canto, de modo a transformar os três anos do curso, visivelmente insuficientes para a aprendizagem do canto e técnica vocal, em cinco (máximo devido a questões legais).

⁸ O barítono lírico é um tipo de voz redondo, brilhante e doce, com uma amplitude grande, tendo agudos mais fáceis e menos graves que um barítono dramático.

⁹ Tradução da mestranda para português: Não há uma posição ideal da boca e da mandíbula para falar ou cantar; a vogal, a tessitura e a intensidade determinam as formas do aparato vocal. Quando se canta numa tessitura semelhante à da fala, canta-se como se fala. Aquele que pronuncia bem, canta bem.

instável a nível pessoal decidiu em conversa com o professor não participar na última audição. Este aluno foi essencial para entender como é importante um professor estar preparado para estes altos e baixos dos alunos e saber dar-lhes a confiança necessária para evoluir. Esta questão será aprofundada um pouco mais à frente.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	Ah! Per sempre...	I Puritani	Vincenzo Bellini
1º Período	Questo ardor vergogna mia	Edgar	Giacomo Puccini
1º Período	Ruhe meine Seele	Op. 7 nº1	Richard Strauss
2º Período	The Vagabond The beauty awake Wither must I wonder Bright is the ring of words I have trod the upward and downward slope	Songs of Travel	Vaughan Williams
3º Período	Deh vieni alla finestra	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart
3º Período	La ci darem la mano	Don Giovanni	Wolfgang A. Mozart

Quadro 4 – Repertório Aluno D

2.5 Aluno E – 7º Grau

O Aluno E era do sexo masculino e tinha vinte e quatro anos de idade. Tinha já frequentado um outro conservatório e fez transferência para o Conservatório Nacional. Frequentava em paralelo um curso superior no ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, trabalhava em consultadoria financeira e era intérprete de Fado de Coimbra. A sua voz tinha já alguma maturidade e um timbre muito particular, percebendo-se já que o seu tipo de voz era tenor dramático ou denominado na Alemanha como *heldentenor*¹⁰. Ainda com algumas questões técnicas por resolver ao nível da colocação, dicção, apoio respiratório e tensões, foi

¹⁰ É uma voz rica em harmónicos, escura, redonda e heróica. Foi um tipo de voz muito utilizado na composição da época Romântica da ópera alemã, no século XIX.

um aluno aplicado com boa leitura e estudo regular. As questões mencionadas travavam-lhe a amplitude e a liberdade vocal.

Ao longo do ano foi-se percebendo alguma evolução ao nível da colocação e dicção.

Era um aluno tímido nas relações pessoais, mas bastante aberto para o estudo minucioso e construtivo da voz. Não tinha qualquer bloqueio na emissão da voz que parecesse advir da parte mental, mas sim bloqueios de questões técnicas a resolver.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	Zueignung	Op. 10	Richard Strauss
1º Período	La dolcissima effigie	Adriana Lecouvreur	Francesco Cilea
2º Período	Aus der Jugendzeit	(canção)	Friedrich Nietzsche
2º Período	Che nell'alma infondere amor	Don Carlo	Giuseppe Verdi
3º Período	Mercè, diletta Amici	Ernani	Giuseppe Verdi
3º Período	Amor ti vieta	Fedora	Umberto Giordano

Quadro 5 – Repertório do Aluno E

2.6 Aluno F – 8º Grau

O Aluno F era do sexo masculino e tinha vinte e dois anos de idade. Estava a frequentar o seu quarto ano de canto apesar de oficialmente estar a frequentar o terceiro ano (8º grau) do CSC. Em paralelo era atleta de alta competição, estava a tirar um curso na FCSH – Universidade Nova de Lisboa e trabalhava como *freelancer* em jornalismo desportivo. Esta grande actividade fazia-o ausentar-se alguns dias de Lisboa e, conseqüentemente, faltar às aulas¹¹. O aluno tinha já conhecimentos musicais devido ao facto dos pais serem músicos e ter frequentado o curso básico e secundário de contrabaixo. Isto deu-lhe algumas ferramentas para conseguir enfrentar o último ano de canto e realizar a PAA final.

O seu timbre tinha já alguma maturidade, percebendo-se ser um tenor lírico-ligeiro¹² que iria, com a idade, evoluir para tenor lírico. Atingia os agudos com muita facilidade; no entanto, durante o ano teve de desenvolver a zona média grave, onde a voz não era tão brilhante.

¹¹ Sendo atleta de alta-competição o seu regime de faltas era diferente dos outros alunos.

¹² Voz com grande amplitude, brilhante e leve, mas com mais harmónicos que um tenor ligeiro.

Apesar de se ausentar bastante, sempre que comparecia às aulas trazia o repertório bem preparado e estudado. Corporalmente tinha algumas tensões no apoio respiratório e pescoço, o que lhe fazia perder algum corpo à voz. Tentou-se também trabalhar o espaço oral de forma a conseguir uma voz mais coberta e redonda. Falar-se-á destas questões um pouco mais à frente.

Era um aluno bem-disposto e positivo, o que lhe dava uma grande confiança e empatia ao nível da *performance* em palco. As suas tensões eram visivelmente questões técnicas a serem trabalhadas e sem qualquer bloqueio do âmbito emocional ou mental.

Repertório	Peça	Obra	Compositor
1º Período	La fleur que tu m'avais jetée	Carmen	George Bizet
1º Período	So kommen Sie!...Ich bin eine anständige Frau (dueto)	Die Lustige Witwe (versão portuguesa “A Viúva Alegre”)	Franz Lehár
2º Período	Begli occhi, io non mi pento	Ária Antiga	Antonio Perti
2º Período	Ch'ella mi creda libero	La Fanciulla del West	Giacomo Puccini
2º Período	Che gelida manina	La Bohème	Giacomo Puccini
2º Período	Olhos Negros	Op. 10 nº4	Vianna da Motta
2º Período	A Estrela	Op. 10 nº3	Vianna da Motta
3º Período	Zueignung	Op. 10 nº1	Richard Strauss
3º Período	Morgen	Op. 27 nº4	Richard Strauss
3º Período	Una furtiva lagrima	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti

Quadro 6 – Repertório do Aluno F.

3. Práticas educativas

3.1 Aulas observadas

Dentro das aulas observadas a mestranda assistiu, com a sua colega de estágio, a vários alunos. Dependendo do horário de trabalho e do semestre, a mestranda conseguiu assistir a aulas de todos os alunos e conhecê-los a todos.

As aulas do professor dividiam-se em duas partes. A primeira seria o aquecimento e vocalizos, a qual as mestrandas ajudariam em quase todas as aulas. E a segunda seria a de execução do repertório, tarefa também um pouco repartida, dado o professor incentivar à opinião e apoio das mestrandas.

O professor José Manuel Araújo, apesar de tocar piano e acompanhar de forma profissional os alunos, tinha ao seu dispor durante parte da aula a Professora Ana Luísa Monteiro, pianista acompanhadora.

Passar-se-á, agora, a uma descrição geral das aulas observadas e práticas educativas do professor, com especificação dos exercícios mais importantes e estrutura das aulas dos alunos escolhidos para o presente relatório.

3.1.1. Aluno A

Na primeira aula observada pela mestranda, percebeu-se que a voz da Aluna A tinha muito potencial. Contudo, dado ainda estar numa fase inicial de aprendizagem e com pouco historial de conhecimentos musicais e técnica vocal, a aluna mostrava-se muito tímida e com alguma fragilidade psicológica.

Inicialmente, o facto de estarem duas estagiárias a assistir às suas aulas, sendo uma aluna de primeiro ano, pareceu bastante limitativo para a sua expansão vocal, contudo, esta situação revelou-se positiva um pouco mais à frente. A aluna habituou-se a cantar para outras pessoas e o professor cooperante fê-la perceber que o facto de ter estagiárias presentes seria mais uma ajuda e um apoio e não um factor de bloqueio. A aluna foi melhorando a sua postura na aula e ficando mais solta.

Desde o início que a sua voz tinha uma boa colocação e afinação. Os grandes desafios seriam então melhorar o desempenho do apoio e respiração, a dicção, projecção e claro a cultura vocal e musical para que a bagagem de conhecimento fosse maior e possibilitasse à aluna o uso de mais ferramentas para a sua evolução técnica e artística.

Como já referido no capítulo anterior, a sua voz ainda não era madura o suficiente para atribuir um repertório demasiado específico. Dessa forma a opção do professor foi atribuir um repertório que não saísse muito do registo médio. De acordo com McKinney (1994, p. 107)¹³:

The first essential in singing is to establish good vocal habits within a limited, comfortable range. When techniques of posture, breathing, phonation, resonance and articulation have become established in this comfortable area, the true quality of the voice will emerge and the upper and lower limits of the range can be explored safely. Only then can a tentative classification be arrived at and it may need to be adjusted as the voice continues developing. The first rule of voice classification is: “Don’t be in a hurry”. [...] The second rule of voice classification is: “Assume that a voice is a medium classification until it proves otherwise”.

Desta forma, o repertório e o cuidado com a sua voz foi bem pensado e gerido pelo professor. O objectivo seria manter a pureza da voz e ao mesmo tempo adicionar técnica sem ganhar “tiques”, algo que os cantores tendem a desenvolver de forma a obter um determinado resultado, mas que na maioria dos casos são prejudiciais à emissão e qualidade sonora da voz.

Para evolução técnica natural, o professor pedia a execução de alguns exercícios de respiração à aluna e vários vocalizos em *staccato* e *legato*, com vogal e vogal e consoante para obrigar a articular mais as palavras e ganhar espaço oral.

O professor dialogava bastante com a aluna, porque esta necessitava de algum cuidado com a crítica e a repetição. Era muito sensível e auto-crítica, o que a fazia chorar em muitas aulas quando não conseguia atingir os objectivos. Esta sensibilidade apesar de negativa neste aspecto, era muito positiva na sua musicalidade. A voz tinha uma linha melódica naturalmente doce, agradável e bonita.

Nas audições surpreendeu sempre pela positiva, nunca se deixando bloquear totalmente pela ansiedade e fazendo sempre todas as suas árias e canções do início ao fim, mantendo uma emissão de qualidade. Em duas das audições chegou a cantar bem melhor, por estar mais liberta, do que muitas vezes em contexto de aula. Também se percebeu que quando cantava com alguém, como foi o caso do dueto da ópera *Don Giovanni* de Mozart *La ci darem la mano*, se sentia menos exposta e a voz saía livre e muito mais segura.

¹³ Tradução da mestrandia para português: A primeira questão essencial no canto é estabelecer bons hábitos vocais dentro de uma tessitura limitada e confortável. Quando as técnicas de postura, respiração, fonação, ressonância e articulação são estabelecidas nesta tessitura confortável, a verdadeira qualidade da voz irá emergir e os limites do registo grave e agudo podem ser explorados de forma saudável. Só aí pode chegar-se a uma tentativa de classificação e esta poderá ter de ser adaptada durante a evolução da voz. A primeira regra da classificação das vozes é: “Não tenhas pressa”. [...] A segunda regra da classificação da voz é: “Assume que uma voz é média até que prove o contrário”.

Penso que a sua melhoria na desenvoltura se deveu ao professor querer que as mestrandas estivessem sempre nas aulas e a ajudassem nas questões técnicas, nunca dando uma conotação de problema e sim de algo a melhorar. E o facto de a fazer cantar um dueto, revelou o sentido de espírito e dinâmica de grupo que a música deve dar ao aluno. A Aluna A revelou-se apta para estes desafios, independentemente da sua estrutura mental sensível.

3.1.2. Aluno B

O Aluno B foi um bom exemplo do ensino-aprendizagem de canto e técnica vocal na adolescência. Como já referido, tendo ele quinze anos de idade tinha acabado de sofrer transformações corporais e, conseqüentemente, na voz. O seu corpo cresceu em pouco tempo e a sua voz mudou.

Dado o aluno ter conhecimento de música, de outro instrumento (o violoncelo) e de ter já cantado em coros, penso que a sua adaptação à voz mais grave de um jovem adulto não lhe deu grandes preocupações. Estas adaptações nem sempre são fáceis, mas para ele pareceu ter ultrapassado naturalmente.

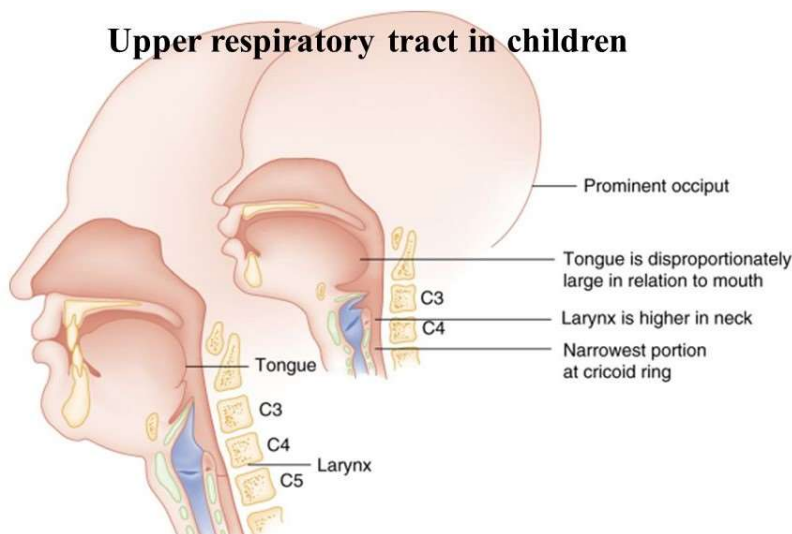


Figura 2 – Diferença de tamanho do aparato vocal adulto e da criança (Retirado de: <http://deborahaloba.com/children-and-the-singing-voice/>).

O professor deu algumas aulas de explicação técnica, falando do funcionamento da laringe e da respiração.

Mais uma vez o professor não quis definir imediatamente o tipo de barítono que poderia ser o Aluno B e assim o repertório foi bastante comedido quanto a agudos e graves.

Fez ao longo das aulas exercícios corporais e musicais que trabalham estas temáticas. Um exercício bastante interessante, foi o de controlar o relaxamento da sua laringe ao espelho enquanto cantava. Deveria tentar mantê-la relaxada e baixa sem grandes movimentações na subida para os agudos (algo essencial à emissão da voz sem tensão). Como o aluno tinha uma cartilagem tiroideia da laringe - chamada Maçã de Adão - bem proeminente, este exercício foi bastante interessante. Era muito fácil verificar o seu funcionamento e conseguir controlar com o espelho a sua posição.

O Aluno B iniciou as aulas de canto com algum desconhecimento em relação ao método de estudo em casa. Entretanto, a pedido do professor por necessidade de ausência, a mestrande leccionou algumas aulas onde explicou aos alunos iniciados como estudar em casa. Repercutiu efeitos, pois a partir do segundo período a evolução foi significativa.

O professor iniciou a execução de um conjunto de vocalizos de modo a aumentar a amplitude vocal, não esquecendo o trabalho de dicção da palavra e do apoio da voz. O professor dava muitos exemplos vocais e bastantes explicações técnicas. Pessoalmente, a mestranda é da opinião que o Aluno B ainda não tinha maturidade para entender algumas das explicações; contudo, alguma informação foi com toda a certeza absorvida. O Aluno B demonstrou desde logo ser bastante maduro para a idade, responsável e trabalhador.

Como já referido, a sua musicalidade era muito interessante e a voz era doce e bonita.

Foi trabalhando a postura e a confiança ao longo do ano, com o apoio do professor. Este foi-lhe dando desafios maiores, sempre sabendo que ele iria ultrapassá-los.

No final do ano lectivo, a sua dicção, projecção e amplitude evoluíram visivelmente. Claro que em tão pouco tempo esta evolução foi à custa de alguma tensão na respiração e na laringe. Isto porque o aluno ainda teria de desenvolver o apoio respiratório e a colocação da voz. Mas, o professor foi bastante calmo e paciente, passando esse espírito aos alunos e demonstrando que as evoluções devem ser graduais e naturais.

A mestranda e o professor concordaram que o Aluno B tem um grande potencial de aprendizagem, artisticidade e de entendimento da técnica vocal. Principalmente, devido à sua tenra idade.

3.1.3 Aluno C

O Aluno C pareceu muito aplicado e ter um grande gosto por cantar desde a primeira aula. Era reservado, contudo simpático e afável. Por este motivo penso que o professor cooperante tinha muita estima por ele e confiava muito no seu desempenho e estudo em casa.

Dava-lhe sempre repertório longo, com interpretação mais profunda e até mesmo tecnicamente mais difícil. Penso que este apelo ao desafio teve um lado muito positivo. Como o repertório era difícil e apelativo notava-se que o Aluno C estava contente e este estado de espírito dava-lhe alguma confiança, algo que se denotava imediatamente na emissão vocal. Contudo, houve um momento menos positivo quando o professor cooperante lhe sugeriu a ária “Avant de quitter ces lieux” de C. Gounod. Era realmente demasiado difícil para o aluno naquela altura da sua aprendizagem e exigia um desenvolvimento corporal que o aluno ainda não era capaz de alcançar. Notou-se que ele sentiu que não conseguia cumprir com o que lhe era pedido naquela ária. Neste momento, o professor cooperante entendeu imediatamente que tinha exagerado na dificuldade e resolveu a questão de forma bem inteligente. Deu-lhe uma nova missão: fazer um ciclo de *lied* completo, para apresentar no ano lectivo seguinte, o *Dichterliebe* de R. Schumann. Explicou-lhe a complexidade do texto poético e da interpretação e conseguiu assim desviar a atenção do aluno para um repertório igualmente exigente, mas que lhe iria pedir mais interpretação e sensibilidade - algo que era um ponto forte do aluno - e menos dificuldade técnica. Ao estudar estes *lieder*, dado estarem numa tessitura mais central e ao mesmo tempo não exigir tanto corpo como uma ária de ópera de Gounod, o aluno iria ter calma e tempo para ir colmatando as suas dificuldades vocais. Foi, na opinião da mestranda, muito bem pensado da parte do professor cooperante, pois conseguiu evitar uma questão que poderia tornar-se um motivo de frustração para o aluno, dando-lhe um outro desafio.

A mestranda percebeu que a partir deste momento o professor cooperante iniciou um trabalho mais minucioso da colocação vocal e desenvolvimento da respiração, contudo, utilizando a interpretação e a dicção da palavra como meios para melhorar. No caso do Aluno C, que é mais musical, sensível e criativo foi sem dúvida o meio mais fácil para atingir o fim. Afinal muitas vezes a interpretação ajuda a técnica.

3.1.4. Aluno D

O Aluno D foi o aluno que mais surpreendeu a mestranda na primeira aula. O seu nível técnico e de maturidade vocal e musical revelavam estar ao nível do ensino superior, sem qualquer dúvida. Contudo, frequentava o sétimo grau, o equivalente ao segundo ano de canto, no entanto, como já referido, este era o seu quarto ano no CSC na EAMCN.

Dado o seu nível de técnica vocal, o professor trabalhava pormenores já avançados, como por exemplo, a colocação da vogal “i” que era a mais difícil para o aluno. Trabalhava questões de dicção e posições do aparato vocal mais minuciosas, que ajudam a melhorar a

qualidade do som a um nível superior. Muitas destas questões já eram estudadas caso a caso, frase a frase e pormenorizadamente na ária ou canção cantadas.

Dado o aluno ser bastante consciente da técnica vocal, também era exigente consigo próprio e muito auto-crítico (como já mencionado no capítulo anterior). Desta forma, por vezes, bloqueava-se a si próprio na sua busca pela perfeição.

Para além de um melhor desempenho do apoio e respiração, a mestranda concluiu que a parte psicológica do aluno foi a que mais teve de ser trabalhada pelo professor.

O Aluno D recusava-se a participar na audição caso o repertório não estivesse perfeito e foi o que aconteceu na última audição, pois o repertório definido pelo professor não estava ao nível desejado pelo aluno. Já, por exemplo, durante os meses de Fevereiro e Março em que o aluno estava numa fase confiante, preparou e participou na audição de classe e numa audição no Museu da Música¹⁴ com bastante dedicação e confiança.

A questão emocional que deflagrou no final do ano foi um pouco mais profunda. Pessoalmente estava com alguns problemas e não conseguia estudar como desejava. Estava numa fase onde a sua estrutura mental, emocional e pessoal não era a melhor.

Aqui a mestranda notou algo que já tinha investigado, mas que neste caso pôde realmente comprovar. A voz não estava tão projectada e colocada como nos outros períodos. O Aluno D estava psicologicamente debilitado e isto afectou-o fisicamente. Estava mais magro e com menos energia e força para aguentar cantar como antes as árias e canções do programa. Citando Jan E. Bickel na obra *Vocal Technique A Physiologic Approach for Voice Class and Studio* (2008, p. 3), a autora refere que “Because you are your instrument, your physical well-being as well as the emotions you feel will affect the vocal sounds you produce. Later on in your vocal studies you will learn to use this fact to your own advantage”¹⁵.

O professor, percebendo que o aluno estava num mau momento, não quis insistir e tentou encaminhá-lo para outro repertório e objectivos. Decidiram, então, concentrar-se apenas numa audição que surgiu para entrada no Coro Gulbenkian. Seria um repertório que ele já tinha estudado e era mais ligeiro do que o que estava destinado à audição. Esta decisão foi um pouco tardia no que toca ao decorrer do 3º período do ano lectivo, pelo que, entretanto, as aulas terminaram. As férias poderão ser positivas para o aluno relaxar.

¹⁴Inserido no Ciclo de Concertos do Conservatório Nacional no Museu Nacional da Música.

¹⁵ Tradução da mestranda para português: Porque tu és o teu instrumento, o teu estado físico, assim como o estado emocional vão afectar os sons vocais que produzires. Mais à frente nos teus estudos vocais, irás aprender a usar este facto para teu próprio proveito.

3.1.5. Aluno E

O Aluno E foi talvez a voz que, como instrumento vocal natural, mais se destacou para a mestrandia. O timbre era raríssimo e ainda menos comum em cantores portugueses. É um timbre típico de tenores com algum potencial físico. Contudo, o Aluno E tinha várias questões técnicas que necessitavam de desenvolvimento.

O professor tinha de conseguir controlar uma voz grande que, no entanto, era bloqueada por tensões corporais e uma colocação não muito definida. Desta forma o professor dedicou-se a fazer exercícios e vocalizos com várias notas e mudanças de consoante ou vogal, de modo a que o aparato vocal do aluno se movimentasse. Assim, ele conseguiria focar um pouco mais a voz na zona da máscara e ganharia leveza e brilho no som.

Um dos exercícios mais interessantes que a mestrandia memorizou foi o que o professor apelidou de “Vocalizo do Tomás de Alcaide”, grande tenor português, com quem o professor cooperante ainda aprendeu e privou. O vocalizo consistia em, numa só respiração que deveria ser profunda, lenta e cheia, fazerem-se cinco escalas ascendentes e descendentes, acrescentado uma nona nota na zona aguda; cada escala com a sua vogal e a voz bem leve e concentrada/focada, sem nunca pesar.

Vocalizo de Tomás Alcaide

The image shows a musical score for a vocal exercise. It is titled "Vocalizo de Tomás Alcaide". The score is written for piano and voice. It consists of three systems, each representing a different vowel: 'a', 'i', and 'u'. Each system shows an ascending scale followed by a descending scale, with a final note in the acute zone. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The tempo is marked as quarter note = 80.

Figura 3 – Transcrição para pauta do vocalizo que Tomás Alcaide fazia no seu aquecimento. *Vocalizo referido verbalmente pelo Prof. Doutor José Manuel Araújo.*

O Aluno E foi respondendo positivamente a este treino e no final do ano lectivo já se notavam grandes avanços, principalmente, mais soltura na tensão da mandíbula e do pescoço, algo que tinha sido muito notório e bloqueador durante o 1º e 2º períodos.

A dicção foi também melhorando com este tipo de exercício, apesar de ser ainda uma das questões a desenvolver. O professor, dada alguma maturidade da voz e mental do Aluno E, já trabalhava pequenos pormenores de dicção mais avançados que lhe permitiam melhorar o som, projecção e colocação. O treino revelou-se importante e o aluno mostrou que o estudo em casa era consciente.

Ainda teria muito para evoluir, mas a resposta aos estímulos por parte do aluno foi bastante positiva, mais ainda pensando que neste ano lectivo tinha mudado de cidade de residência, de conservatório e de professor.

3.1.6. Aluno F

O Aluno F era o único aluno da classe no último ano do CSC e que se iria preparar para realizar a prova final, a PAA.

Como já mencionado, o aluno era um pouco ausente devido ao seu estatuto de atleta de alta competição. Contudo, como também já referido, trazia sempre o material pronto para a aula.

A sua colocação era alta, o que era positivo e tinha uma boa projecção vocal no registo agudo. O seu timbre tinha apenas duas características que demonstravam alguns problemas técnicos: era demasiado nasal, um pouco estridente e a voz descolocava-se nos registos médio grave e grave. Desta forma, o professor teve de realizar alguns exercícios de abertura da cavidade oral e movimentação do aparato vocal, assim como melhorar o apoio respiratório. O aluno iniciou um processo de maior uso do corpo, trabalhando com maior naturalidade os exercícios de simulação de bocejo¹⁶ e treino das posições da língua e do aparato vocal aumentando a cobertura e o arredondamento da voz, fazendo com que o timbre suavizasse.

No final do ano lectivo a mestrandia percebeu, durante uma audição no Museu da Música e na PAA, que a voz realmente evoluiu, tornando-se mais doce, redonda e com a mesma boa colocação alta, projecção e brilho, sem cair na estridência. Talvez ainda precisasse de um pouco

¹⁶ A simulação de bocejo na inspiração permite ao cantor elevar o palato mole, relaxar a laringe e fazer uma respiração mais ampla.

mais de trabalho respiratório e melhor colocação dos graves na zona de ressonância, mas não deixou de fazer uma boa prestação durante a prova.

Peça	Obra	Compositor
Olhos Negros	Op. 10 n°4	Vianna da Motta
A Estrela	Op. 10 n°3	Vianna da Motta
Zueignung	Op. 10 n°1	Richard Strauss
Morgen	Op. 27 n°4	Richard Strauss
La fleur que tu m'avais jetée	Carmen	George Bizet
Ch'ella mi creda libero	La Fanciulla del West	Giacomo Puccini
Una furtiva lagrima	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti

Quadro 7 – Repertório da PAA do Aluno F

Antes da PAA, a mestranda aqueceu e vocalizou o aluno a pedido deste e do professor. Estavam a decorrer, nesse momento, várias provas onde o professor cooperante era júri. Este último era composto por todos os professores de canto e, naquela sessão, foram cinco os alunos que realizaram a prova (alunos provenientes de várias classes de canto e vários professores).

Antes da prova, o Aluno F, que é muito empático, bem disposto, criativo e com uma boa capacidade de regular a ansiedade, combinou com a pianista fazer uma pequena brincadeira a meio da prova: cantou um pouco da música do Salvador Sobral “Amar pelos Dois” em canto lírico. Soou muito bem e o público gostou muito. Alguns professores não gostaram deste desvio ao programa pré-definido. Outros professores não só gostaram, como acharam que foi um momento para desanuviar da tensão da prova, com um pouco de humor e criatividade. Contudo, dado alguns professores não gostarem desta incursão inesperada, o professor cooperante tentou e conseguiu dialogar, pedindo para que não lhe baixassem a nota por causa desta situação.

O Aluno F terminou o CSC da EAMCN com um bom trabalho realizado a nível de técnica vocal, de musicalidade e conhecimento de repertório. Contudo, é importante que continue a ter aulas de canto para melhorar as questões mencionadas. A mestranda, o professor cooperante e até uma outra professora da EAMCN conversaram com o aluno acerca desta questão. A sua voz é muito interessante, de grande amplitude e traria brilho, criatividade, alegria e carisma ao leque de tenores portugueses.

3.2. Aulas leccionadas

Neste capítulo será feito um sumário das práticas educativas que foram utilizadas pela mestranda nas aulas leccionadas. Estas aulas foram praticadas em três modalidades: as aulas que foram assistidas pelo professor orientador, as aulas leccionadas a pedido do professor cooperante e exercícios feitos com os alunos na fase de aquecimento a pedido do professor cooperante em quase todas as aulas observadas.

Para todas as aulas leccionadas que seriam assistidas pelo professor orientador, foi realizada uma preparação anterior e combinado com os alunos o repertório que seria cantado. Deste modo, foi também estudada cada partitura por parte da mestranda, assim como a história e contexto de cada ária ou canção (principalmente do repertório desconhecido). Também foi feita uma pequena leitura do acompanhamento ao piano por parte da mestranda, pois haveria poucas oportunidades da pianista acompanhadora estar na aula no momento exacto em que se iniciaria a fase de execução do repertório com o aluno.

Aproveita-se para referir que a pianista e professora Ana Luísa Monteiro foi sempre uma ajuda, não só no acompanhamento ao piano, como de contribuição para as informações destinadas ao relatório de estágio.

Nas aulas que foram leccionadas pela mestranda a pedido do professor cooperante, por motivos de ausência deste (como já referido), a mestranda não teve muito tempo para preparar. Contudo, baseando-se nas aulas observadas e tendo realizado várias vezes o aquecimento dos alunos, não foi difícil preparar rapidamente a aula.

A mestranda leccionou ainda algumas aulas a quatro alunos¹⁷ que não foram escolhidos para este relatório por serem casos semelhantes aos escolhidos em termos de graduação, maturidade vocal, conhecimento musical ou de questões de técnica vocal a desenvolver.

Por último e com grande importância para a mestranda, foram executados exercícios de desenvolvimento da ressonância e articulação durante as aulas. O objectivo seria verificar se realmente estes exercícios poderiam ajudar o aluno na melhoria da sua qualidade sonora, não pondo em risco a sua saúde vocal. Sendo este o tema da investigação levada a cabo pela mestranda durante o ano lectivo, os exercícios foram executados essencialmente para a melhoria da colocação da voz, da projecção e da dicção.

¹⁷ A mestranda leccionou duas aulas no primeiro semestre e uma no segundo semestre a uma aluna que veio de um outro conservatório e era do 6º grau, duas aulas em cada semestre a um aluno do 6º grau que já tinha feito o curso básico de outro instrumento, uma aula a um aluno do 6º grau que entrou pela primeira vez num conservatório e uma aula no segundo semestre a uma aluna que estava a frequentar o seu segundo 6º grau.

3.2.1. Aluno A

A mestranda realizou vários aquecimentos com a aluna A em várias aulas e leccionou uma aula no primeiro semestre e uma no segundo semestre.

Como algumas das dificuldades da Aluna A se centravam na projecção e confiança, executaram-se todos os exercícios em frente ao espelho. Dado ainda ter pouca consciência corporal, a aluna não se apercebia que abria pouco a cavidade oral e que movimentava pouco os articuladores do aparato vocal. Isto dificultava-lhe a projecção e dicção. Também devido à falta de confiança e ao ainda fraco apoio respiratório, a aluna iniciava bem a frase musical, mas a colocação caía ao longo da emissão ou quando passava para a zona média grave. A aluna começou pouco a pouco a perceber as questões a melhorar. Contudo, a mestranda fê-la entender que todas estas dificuldades eram normalíssimas, pois estava no primeiro ano.

A mestranda pediu à aluna para executar vários exercícios de respiração. Assim, relaxaria o corpo de modo a evitar qualquer ansiedade que pudesse afectá-la, por estar realizar uma aula com alguém diferente do seu professor habitual. Ao mesmo tempo, a aluna ia compreendendo melhor os movimentos musculares na inspiração e expiração. Seguidamente, a mestranda executava com a aluna vocalizos em intervalos de terceira e quinta, com a boca fechada (em “mmmm” e em “nnnn” para alterar a posição da língua) e movimentando os lábios em “prrr” (*lip trill*) de modo a desenvolver a zona de colocação alta e mantê-la.

Por fim, durante o aquecimento, a mestranda vocalizava a aluna com várias vogais e consoantes para fazer movimentar o aparato vocal. Sempre em frente ao espelho e em *staccato* e *legato*, para fazê-la trabalhar o apoio muscular e ao mesmo tempo libertar a voz.

A mestranda pediu, por vezes, para realizar os mesmos exercícios adaptados às peças. Durante as aulas leccionadas a aluna cantou “O cessate di piagarmi” de A. Scarlatti e “Vedrai Carino” de W. A. Mozart. Aproveitando algumas frases musicais de alguma dificuldade, a mestranda solicitou à aluna algumas frases das peças em vocalizo. Posteriormente, já com a palavra, pediu para exagerar muito na dicção e, por fim, cantá-las normalmente ao espelho. Assim, ia controlando a caixa torácica e a respiração para não colapsar, assim como o espaço da cavidade oral.

A mestranda teve algum temor de puxar demasiado pela parte mental da aluna pois sabia que esta era um pouco sensível. Contudo, a aluna surpreendeu e sempre respondeu aos estímulos nunca desistindo e repetindo os exercícios sem qualquer paragem. Ainda lhe faltava

alguma confiança para ter um contexto de aula completamente relaxado; no entanto, a evolução observada durante o ano foi grande.

3.2.2. Aluno B

A mestranda realizou com o Aluno B vários aquecimentos, em várias aulas e leccionou duas aulas no primeiro semestre e duas no segundo semestre.

O Aluno B respondeu positivamente aos estímulos solicitados. Por vezes, queria tanto repetir o exercício e melhorar que a mestranda tinha de o fazer parar, respirar com calma, pensar e voltar a fazer. A sua impaciência era normal para um aluno tão novo e ao mesmo tempo dedicado: ele queria sempre superar-se.

Ao longo do ano lectivo, o aluno foi ganhando boa dicção e espaço oral, pelo que o que deveria ser mais trabalhado era a colocação vocal e a respiração.

Como a colocação do aluno era um pouco baixa e demasiado atrás, não tendo na voz o brilho que a máscara ou zona de ressonância dá à emissão vocal, a mestranda decidiu pedir-lhe bastantes exercícios de boca fechada em “mmmm” e em “nnnn”, ou vocalizos a utilizar estas consoantes nasais para o aluno concentrar-se um pouco nessa zona.

Dado a respiração ser pouco trabalhada ainda, naturalmente pela idade do aluno e por estar no primeiro ano, a mestranda realizou vários exercícios de respiração. Um deles consistia na percepção dos vários tipos de respiração que se podem produzir, como: a abdominal e pélvica, torácica e clavicular. Foram executadas todas estas respirações separadamente, de seguida todas juntas numa só inspiração e expiração e, no fim, aquela que é ideal para o cantor: a *balanced breathing* (Miller, 2004). Posteriormente, a mestranda solicitou exercícios de respiração rápida, como se estivesse a cantar uma canção muito ritmada. Assim, o aluno percepcionou no seu próprio corpo que, fazendo uma boa respiração inicial, as seguintes, mesmo que necessariamente rápidas, podem ser equilibradas.

Nas aulas leccionadas o aluno cantou o “Sebben, Crudele” de Antonio Caldara e o “Ein Mädchen oder Weibchen” de W. A. Mozart. Nestas duas árias, a mestranda insistiu muito na procura da colocação alta da voz fazendo o aluno utilizar de forma inteligente as consoantes da própria palavra do poema e dividindo a peça em frases. Por exemplo, na ária de Mozart, foi interessante pedir ao aluno para pronunciar muito bem cada palavra (tanto a falar como a cantar), assim como aproveitar as linhas musicais ritmadas para atentar às zonas de respiração rápida e respiração mais lenta.

O aluno, como já mencionado e independentemente da sua tenra idade, revelou ter uma grande capacidade de absorção e encarou muito seriamente o estudo, sem nunca perder a bela musicalidade da sua voz (algo que pode acontecer quando o aluno começa a tomar consciência do trabalho técnico que tem por realizar).

3.2.3. Aluno C

A mestranda realizou vários aquecimentos com o aluno C, em várias aulas e leccionou uma aula no primeiro semestre e uma no segundo semestre.

O Aluno C revelou-se muito interessado na melhoria da respiração e capacidade torácica. Notava-se que tinha algum interesse por questões ligadas ao Yôga e meditação. Assim, a mestranda, com um diálogo praticamente análogo ao do Aluno B, mostrou-lhe como a respiração do Yôga era semelhante à do canto, tendo de evitar, no caso do canto, chegar à zona clavicular (Bickel, 2008, pp. 43-50).

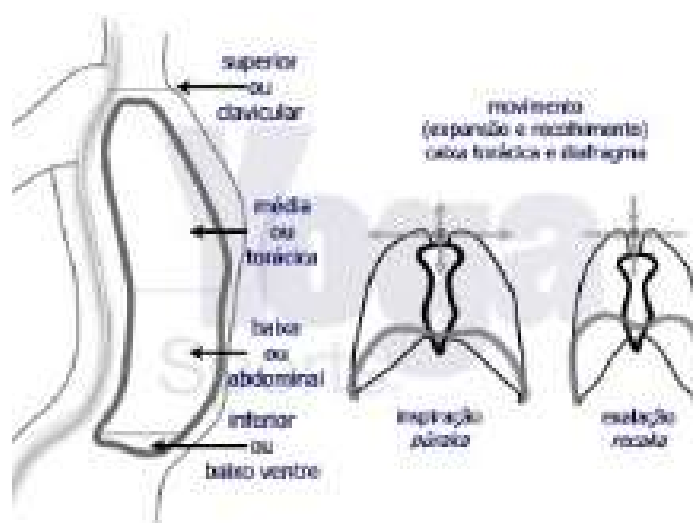


Figura 4 – Respiração desenvolvida no Yôga: respiração completa (Retirado de: <http://yoga-namaskar.blogspot.com/2009/09/respiracao-completa.html>).

A mestranda pediu também exercícios de boca fechada e de colocação na zona alta de ressonância – ou chamada “máscara”. Primeiro em vocalizos e, posteriormente, em várias frases de *Nicht wiedersehen* de G. Mahler. Fez-se um trabalho de dicção exagerado, mesmo com texto falado, aproveitando a língua alemã, mais uma vez semelhante ao Aluno B. Fizeram-se alguns

exercícios de notas prolongadas em *messa di voce*¹⁸, de forma a trabalhar a dinâmica e respiração sem ganhar tensões. A mestranda incentivou o aluno a exercitar em casa estes exercícios para que a voz naturalmente perdesse o som fixo e ganhasse o seu vibrato natural e saudável.

Na aula do segundo semestre, a mestranda pediu-lhe para trazer a ária *Avant de quitter ces lieux* de C. Gounod, pois o professor cooperante tinha acabado de a sugerir e pediu para que o ajudasse a estudar. Como a ária estava numa tessitura média aguda, mesmo sendo na tonalidade mais grave em que pode ser executada (existe a possibilidade de a fazer em duas tonalidades e a do aluno era a mais grave), a mestranda fez exercícios e vocalizos de amplitude e flexibilidade. Começou-se a perceber que a ária tinha frases muito longas e pesadas, exigindo um desenvolvimento corporal muito avançado. Então, a mestranda optou por dividir a ária por frases e nas mais simples trabalhar de forma relaxada a respiração e a colocação. De seguida, a mestranda pediu para ler o texto e interpretá-lo de forma a concentrar mais no estudo da palavra em língua francesa, que é já por si uma tarefa longa e demorada. Passadas duas aulas o aluno iniciou outro repertório. Como já mencionado, o professor cooperante percebeu que aquela ária deveria ser estudada numa fase mais madura do aluno.

3.2.4. Aluno D

A mestranda realizou em várias aulas aquecimentos com o aluno D e leccionou uma aula no segundo semestre.

O Aluno D foi um aluno que, apesar de reservado e com alguns bloqueios corporais e vocais devido à sua auto-crítica demasiado marcada, foi bastante receptivo aos exercícios pedidos pela mestranda.

A sua colocação vocal e zona de ressonância estavam muito bem trabalhadas e com um nível de ensino superior, contudo, o apoio respiratório e postura travavam o desenvolvimento da voz do aluno, como aliás já foi referido. Desta forma, a mestranda decidiu fazer exercícios de respiração e postura em frente ao espelho para o aluno verificar a sua posição. Inicialmente, houve alguma relutância no uso do espelho, todavia o aluno entendeu que aquele seria o instrumento que o ajudaria a melhorar aquilo que lhe faltava.

¹⁸Sustentação de uma só nota, iniciando gradualmente um crescendo e depois finalizando num diminuendo.

Fizeram-se exercícios semelhantes aos relatados no Aluno B e C: respiração calma, percepção dos vários tipos de respiração, respiração balanceada e posteriormente respirações rápidas. O aluno tinha alguma tendência para desequilibrar o corpo para o lado direito, o que também lhe provocava tensão, assim como bloqueio da caixa torácica, zona clavicular e pescoço. Todas estas tensões dificultavam-lhe a libertação da voz, faziam-no sentir cansado corporalmente ao final de algum tempo, assim como o impediam de utilizar totalmente a sua capacidade torácica e amplitude vocal. A mestranda tentou fazer-lhe compreender estas questões em diálogo, algo que dado a sua maturidade, o aluno cooperou e concordou. Aliás, acrescentou que o professor cooperante e outra professora de uma *masterclass* que frequentou lhe tinham dito a mesma coisa.

Desta forma utilizou-se mais tempo de aula para a explicação de exercícios de respiração e postura que o aluno deveria ir fazendo todos os dias, muitos baseados em exercícios integrados na Técnica Alexander¹⁹ (MacDonald & Ness, 2007). Por exemplo, cantar ou vocalizar encostado à parede com o tronco bem alinhado ou deitado no chão com as pernas flectidas, ou então, sentado totalmente encostando às costas da cadeira e mantendo o alinhamento do corpo. Desta forma, para além de o aluno perceber a posição do tronco, pode também perceber o movimento muscular e abertura da caixa torácica. Isto porque, nestes movimentos, a caixa expande-se contra o chão ou contra a parede, o que facilita a percepção sensorial.

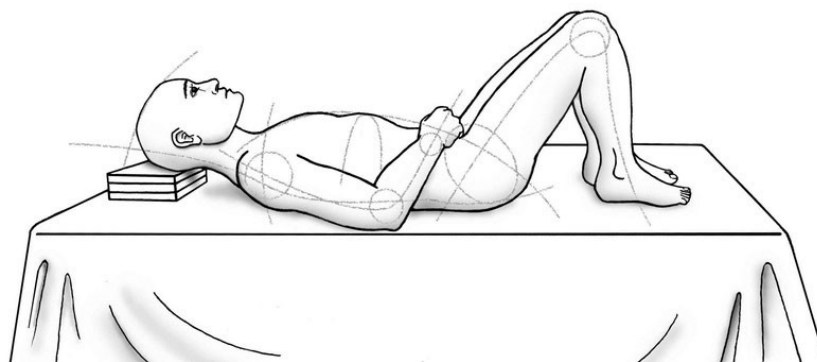


Figura 5 – Exercício de respiração baseado na Técnica Alexander (Retirado de: <https://www.alexander-technique.london/defining-the-alexander-technique/the-lying-down-procedure/>).

Nos vocalizos, a mestranda escolheu exercícios rápidos e de frases longas que não o deixassem pesar a voz, nem se concentrar demasiado num só som, sendo necessário focar a voz

¹⁹ Técnica de auto-ajuda corporal e auto-domínio mental desenvolvida por Frederik Matthias Alexander. É amplamente reconhecida por profissionais da área de saúde, educação, teatro e música.

bem leve na zona da máscara e ter um controle preciso sobre a respiração. A mestrandu pediu-lhe posteriormente para fazer os mesmos vocalizos com diferentes vogais e consoantes para simular palavras de um texto poético. Posteriormente, o aluno realizou alguns vocalizos em *staccato* com o mesmo intuito: soltar o apoio respiratório e colocar a musculatura do apoio em funcionamento, sempre corrigindo a sua postura em frente ao espelho.

Como já referido, a mestrandu achou que, dado o aluno já ter bastante maturidade técnica e musical, seria mais importante a concentração nestes exercícios, os quais o aluno deveria reproduzir em casa. Além disso, dada a duração das aulas serem de quarenta e cinco minutos, o aluno e a mestrandu acabaram por não ter tempo de chegar à fase de cantar repertório em nenhuma das aulas leccionadas. Contudo, houve ainda um diálogo acerca de como se apresentar numa audição dado o aluno querer candidatar-se ao Coro Gulbenkian. Falou-se no tipo de repertório que poderia interessar para o estilo de coro - no caso do Coro Gulbenkian, é sempre importante cantar repertório barroco. Falou-se da importância de executar árias não muito extensas que, no entanto, mostrem a capacidade de coloratura e amplitude vocal, e que, no caso do barítono, é importante dar ênfase aos graves. Também deveria ter atenção à apresentação física, cuidar da postura e levar uma roupa clássica, além de ser simpático com o júri, cumprimentar e agradecer. Dado o aluno provavelmente não ter ensaio prévio com o pianista acompanhador, a mestrandu frisou que o cantor deve tentar sempre manter a pulsação pretendida, mesmo que saia da pulsação da introdução instrumental que normalmente todas as árias têm. Também é muito importante aquecer a voz e o corpo muito bem antes da audição, tanto em casa, antes de sair, como no local da audição, um pouco antes do início desta. Por fim e o mais difícil, seria não pensar que está a ser avaliado por um júri e se este estará ou não a gostar e sim pensar na música que está a cantar e em como transmiti-la da forma mais emocionante possível.

3.2.5. Aluno E

A mestrandu realizou vários aquecimentos com o aluno E, em várias aulas e leccionou duas aulas no segundo semestre.

Nas aulas leccionadas ao Aluno E, a mestrandu tentou concentrar-se nos exercícios de foco da voz na zona da máscara e de dicção. Todavia, em pequenas partes da aula conseguiu fazer alguns exercícios de respiração, semelhantes aos descritos nos alunos anteriores, assim como de relaxamento da laringe e pescoço. Estes últimos foram realizados a partir da inspiração com simulação de um bocejo interno. Ou seja, de boca fechada e narinas abertas, como se

cheirasse um perfume ou uma flor (McKinney, 1994, pp. 48, 49), pedindo ao aluno para que fosse uma inspiração ampla e relaxada.

Quanto aos exercícios de colocação e foco da voz, foi pedido ao aluno que fizesse vocalizos em boca fechada com “mmm” e “nnn”, assim como exercícios em “zzz”. Posteriormente, a mestrandia pediu para que o aluno fizesse um som bem fininho em “i” como uma sirene, fazendo sons ascendentes e descendentes procurando a sensação da voz na zona de ressonância (a Secção II destina-se a uma explicação mais técnica e científica destes exercícios). Estes exercícios para uma voz encorpada, como a do Aluno E, não eram fáceis, mas ele conseguiu realizá-los, tendo até mesmo usado um pouco do seu falsete - algo positivo para a percepção da colocação alta.

Tal como durante as aulas com o professor cooperante, foram executados vários vocalizos em escalas e arpejos rápidos e frases longas de notas rápidas, para impedir que o aluno pesasse a voz e ganhasse tensões.

Durante as aulas foi cantada a ária “Mercè, dilletti amici” de G. Verdi. As suas dificuldades, já referidas, faziam com que o aluno perdesse a zona de ressonância e com que a voz projectasse atrás, em vez de ganhar brilho e se dirigisse para a frente. Foram aproveitadas várias frases da ária, onde a dicção do aluno era quase imperceptível, pedindo ao aluno para exagerar a pronúncia de cada palavra. Em algumas frases, principalmente as de maior fôlego e ascendentes que terminavam num agudo, a mestrandia pediu para cantar em pianíssimo e repetir depois em crescendo. Foram realizadas repetições de muitas frases da ária em crescendo, diminuendo e notas agudas em *messa di voce*. Tudo isto para que o aluno fosse impossibilitado de pesar a voz. Esta variação de dinâmicas pretendia possibilitar a gestão do esforço, tornar a emissão de som mais criativa e tornar a voz mais focada e leve.

Por fim, ainda dentro do trabalho da dicção, foram feitos alguns exercícios em frente ao espelho para manutenção da posição da língua. A pronúncia da palavra do poema e o próprio som do aluno era muitas vezes bloqueado pela contracção da língua para trás, o qual tornava menor o espaço da cavidade oral e gerava uma grande tensão em todo o aparato vocal e pescoço. A mestrandia explicou ao aluno que a língua é um músculo poderosíssimo e que, sem consciência do seu movimento e posição em cada vogal ou consoante, o cantor perde na qualidade do som e a percepção da palavra (Bickel, 2008).

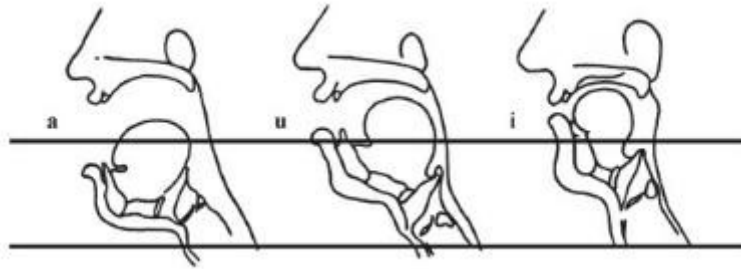


Figura 6 – Posição da língua e do aparato vocal nas vogais a, u e i. (Retirado de: <http://www.ebah.pt/content/ABAAAgY54AB/moderna-gramatica-portuguesa-bechar?part=7>)

No final do ano lectivo, o aluno mencionou ter apreciado imenso estas novas aulas no Conservatório Nacional (relembra-se que este tinha pedido transferência de um outro conservatório) e o facto de o professor cooperante ser tão dedicado à sua voz e também receptivo à ajuda das mestrandas estagiárias. Referiu que aprendeu muito com todos e que entendeu o que deveria trabalhar vocalmente no futuro.

3.2.6. Aluno F

A mestranda realizou vários aquecimentos com o aluno F e leccionou duas aulas no segundo semestre.

O Aluno F, como já referido, tinha uma boa colocação da voz, ou seja, na zona que possibilitava maior capacidade de ressonância (zona alta ou máscara). Tinha também uma boa projecção. Contudo, precisava de trabalhar a abertura e uso da cavidade oral e o apoio respiratório, para a voz se tornar mais redonda, agradável e com mais corpo.

Para tal, a mestranda pediu para o aluno realizar exercícios de boca fechada, mas logo percebeu que estes eram, neste caso específico, ineficazes para a resolução do seu problema. Então, foi pedido para que o aluno vocalizasse em “a”, vogal que precisa de um maior espaço na cavidade oral e sempre com uma inspiração com simulação de bocejo interno. Isto fê-lo respirar de forma mais ampla e menos tensa que o usual.

Foi-lhe pedido para utilizar o espelho de modo a controlar-se; todavia, houve alguma relutância. O aluno, sempre que se distraía, deixava de olhar. Contudo, fê-lo entender como o espaço da cavidade oral poderia ser mais explorado e como a sua postura era tensa e, semelhante ao Aluno D, pendendo para o lado direito, desequilibrando o corpo e a capacidade de abertura da caixa torácica.

Posteriormente, a mestranda insistiu um pouco em vocalizos na zona média grave da voz, a qual o aluno tinha muita dificuldade em colocar na zona alta de ressonância (algo natural em tenores de timbre mais agudo, como é o caso). O som do médio grave foi melhorando ao longo das aulas, mas não foi totalmente resolvido.

Entretanto, devido à sua facilidade na amplitude aguda e necessidade de desenvolvimento da respiração, foram realizados exercícios de soltura vocal nas zonas de passagem e nos vários registos, utilizando arpejos com oitava, rápidos, primeiro em *staccato* e depois em *legato*. O aluno revelava uma amplitude fora do comum e a facilidade com que o fazia, sem nunca usar o falsete até ao ré sustenido 5, era realmente impressionante. A mestranda observou que, com mais trabalho, o aluno poderia chegar mais agudo em voz pura e sem falsete.

Nas aulas a mestranda pediu ao aluno para cantar “A Estrela” de Vianna da Motta devido ao salto descendente do médio agudo para o médio grave que existe na peça. Assim, o aluno percebeu porque teria de trabalhar aquela zona da voz, pois precisava dela em grande parte do repertório camerístico.

The image shows a musical score for the song "A Estrela" by Vianna da Motta. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line features a descending eighth-note arpeggio pattern. The lyrics are: "bem! In-da bem! Que não a vê mais nín - bem! Que inda bem! não a vê mais nín - guém que não a vê mais nín - guém. quem que não a vê mais nín - guém." The piano accompaniment consists of chords and arpeggios. A dynamic marking 'p' is present in the vocal line and the piano accompaniment.

Figura 7 – Extracto da partitura de “A Estrela” de Vianna da Motta (salto de oitava de zona aguda, para zona grave).

A mestranda também pediu para ouvir a ária “Una Furtiva Lagrima” de Donizetti concentrando-se na cadência final. Esta tem uma frase em coloratura que vagueia pelo registo grave e agudo, assim como frases melódicas que necessitam de um bom desempenho respiratório, tanto ao nível técnico como artístico e teatral. Foi muito interessante perceber-se como a concepção desta cadência evoluiu e na PAA viu-se como o aluno a fez de forma madura e profissional. Este trabalho foi também muito incentivado pelo professor cooperante.

3.3. Actividades desenvolvidas

As actividades desenvolvidas ao longo do ano foram: preparação dos alunos para as audições curriculares, preparação do programa para a audição curricular (Anexo II), preparação de aulas leccionadas e que seriam assistidas pelo professor orientador, ouvinte em audições²⁰, preparação do Aluno D para um concerto no Museu Nacional da Música e audição de entrada no Coro Gulbenkian e preparação do Aluno F para audição no Museu Nacional da Música e para a PAA.

Durante o ano lectivo, em algumas horas destinadas às tutorias e apoios, o professor cooperante explicou à mestranda questões como a estruturação dos cursos, avaliações, o papel do tutor, o sistema informático utilizado internamente pelos docentes e os passos para marcações de audições. A professora Ana Luísa Monteiro, pianista acompanhadora, foi também bastante importante nestas informações, tendo sido incansável na ajuda à mestranda. Os próprios alunos foram sempre solícitos e responderam sempre às questões da mestranda permitindo ter uma ideia mais aprofundada dos seus conhecimentos musicais anteriores, das suas perspectivas em relação ao canto lírico e à sua caracterização em termos de idade e percurso escolar.

Durante o ano lectivo existiram três audições da classe do Prof. José Manuel Araújo, com o objectivo de realizar-se uma por período. Contudo, devido a alguma indisponibilidade de datas e salas os alunos acabaram por cantar em duas audições no segundo período e uma no terceiro.

²⁰ Audições de classes de canto de outros professores, audição de música de câmara, concerto do coro geral da EAMCN na Igreja de São Roque apresentando “Petite Messe Solennelle” de Gioachino Rossini, apresentação do Atelier de Ópera com a ópera de câmara de Nuno Côrte-Real intitulada “O Rapaz de Bronze” e a apresentação de alguns alunos finalistas no Ciclo de Concertos do Conservatório Nacional no Museu Nacional da Música.

Mês	Actividade	Alunos envolvidos
Novembro/Janeiro	Aulas leccionadas e aulas assistidas pelo professor orientador	A, B e C (e mais três alunos não utilizados para o relatório de estágio)
Janeiro	Preparação para a audição	A, B, C, D, E e F
Janeiro	Audição	A, B, C, E e F (o aluno D não pode comparecer à audição devido a um exame na faculdade)
Fevereiro/Março	Preparação para a audição no Museu Nacional da Música (a mestranda não conseguiu estar presente na audição)	D
Março	Preparação para a audição e do seu programa	A, B, C, D, E e F
Março	Audição	A, B, C, D, E e F
Maio	Ouvinte em audições	
Maio	Preparação para a audição final e do seu programa	A, B, C, D, E e F
Abril/Maio/Junho	Aulas leccionadas e aulas assistidas pelo professor orientador	A, B, C, D, E e F (e mais três alunos não utilizados para o relatório de estágio)
Junho	Ouvinte em audições	
Junho	Audição	A, B e E (o aluno C não compareceu por sobreposição de um exame na faculdade, o aluno D não compareceu por achar que não estava preparado e o F estava a preparar-se para a audição no Museu da Música e a PAA)
Junho	Preparação para audição do Coro Gulbenkian	D
Junho	Preparação para a PAA e audição no Museu Nacional da Música	F
Junho	PAA	F

Quadro 8 – Actividades desenvolvidas ao longo dos meses da PES

4. Análise crítica da actividade docente

4.1. Aulas observadas

4.1.1. Aspectos positivos

Durante as aulas observadas a mestranda soube estabelecer comunicação com o professor cooperante e, principalmente, com o aluno observado. Desta forma, o ambiente da aula foi sempre positivo, evitando que o aluno se retraísse a cantar, não só por se sentir observado ou criticado, mas principalmente pelo facto de serem duas estagiárias mestradas a frequentar a PES e esta ter regulamentado um grande número de horas dedicadas a aulas observadas e leccionadas. A mestranda, prevendo estas problemáticas, estabeleceu logo ligação com os alunos para se dar a conhecer e para os conhecer. Assim, não só seria possível realizar a caracterização do aluno no relatório, como também proporcionaria um ambiente mais relaxado e de boa disposição para o aluno.

A mestranda tentou sempre estar atenta ao aluno e ao professor cooperante, ouvindo atentamente os exercícios e aquilo que era abordado durante a aula.

Ao perceber nas primeiras aulas que, começando a escrever no caderno, os alunos reagiam imediatamente (nas suas mentes talvez divagassem sobre o que a mestranda estaria a escrever), a mestranda começou a diminuir a escrita e a aumentar a concentração e atenção na própria aula. Deste modo absorveu a aula de forma mais pura, percebendo melhor a voz de cada um e observando como o corpo reage. Foi uma forma de observar mais empírica e menos exhaustiva. A mestranda acredita que escrevendo apenas o essencial da aula e os sumários, melhorou também relação com os alunos. Estes começaram inclusivamente a dialogar com a mestranda com menos bloqueio e timidez. A mestranda passou a ser uma professora atenta que estava lá para os ajudar e não uma pessoa que escrevia relatórios e observava de fora. Seria muito negativo que em todas as aulas observadas, que foram quase todas as aulas dos alunos, eles não se sentissem à vontade com a mestranda ou que ela os intimidasse de alguma forma.

Outro aspecto positivo foi a relação com o professor cooperante. A mestranda tentou sempre absorver e entender os seus conselhos, a sua forma de encarar o canto, a técnica vocal e o ensino. Obviamente, cada um tem o seu contexto de vida, época e estilo. Neste caso, a mestranda teve uma boa percepção daquilo que realmente seria importante e que poderia aprender com o professor cooperante, não tendo obrigatoriamente que concordar com todas as análises, mas conseguindo sempre equilibrar as duas visões.

É determinante entender que um professor com anos de experiência e com um contexto diferente do nosso, por ter vivido a sua aprendizagem numa outra época, poderá ter decisões diferentes das suas. A mestranda tentou sempre aprender com a grande experiência do professor e conseguir absorver o máximo de conhecimento, para depois decidir o que pretendia utilizar para a sua carreira ou dispensar aquilo que pensava não se encaixar no seu perfil. Afinal, aprende-se muito mais quando se alarga o espectro de ideias e visão. Mesmo ao não partilhar uma ou outra forma de abordagem do ensino-aprendizagem do professor cooperante, a mestranda tentou sempre pôr-se do lado do professor e entender porque este abordaria a questão daquela forma.

4.1.2. Aspectos que poderiam ter sido melhorados

Penso que nalguns momentos a mestranda poderia ter sido mais opinativa e ter tido um pouco mais de iniciativa. Em muitos momentos das aulas observadas foi pedida a opinião por parte do professor cooperante, de modo a ajudar na resolução de questões em contexto de aula. A mestranda mostrou sempre saber reflectir sobre uma questão e mostrar soluções. Contudo, sentia que só o devia fazer quando o professor solicitava. Agora, com alguma distância temporal, a mestranda concluiu que poderia ter sido um pouco mais pró-activa e ter tido a iniciativa de intervir quando achasse oportuno. Por vezes, a mestranda poderia ter ajudado mais o aluno e o professor e não o fez por esperar sempre que o professor cooperante tomasse a iniciativa de solicitar esse apoio.

4.2. Aulas leccionadas

4.2.1. Aspectos positivos

Durante as aulas leccionadas, a mestranda acredita ter feito uma boa preparação das aulas e um bom estudo artístico e técnico centrado nas especificidades de cada aluno. Recorreu a vários exercícios, ensinou como estudar em casa, mostrou imagens e vídeos ligados ao funcionamento do aparato vocal e respiratório, tirou dúvidas, deu alguns conselhos ligados à declamação do poema e à expressividade da palavra e tentou mostrar a importância de saber a história por trás daquela partitura, peça e ária de ópera.

Algo que a mestranda pensou ser determinante, foi fazer o aluno entender o quanto a sensação corporal é única, daí ser muito importante ele se conhecer a si próprio e adaptar as linhas guia que são dadas pelo professor ao seu próprio corpo e à sua mente. Por exemplo, a

mestranda como cantora prefere pensar na inspiração como se estivesse a sentir um perfume e pensar no ar que flutua por entre a cavidade oral e as narinas. Contudo, existem pessoas que inspiram em simulação de bocejo e depois elevam os músculos faciais, pensando em sentir as vibrações na zona das bochechas e nariz. O resultado é o mesmo, no entanto, a percepção da pessoa que está a emitir o som é diferente. A mestranda tentou incutir a cada aluno esta curiosidade de descoberta de si próprio e mostrou que só o próprio tem o poder de realmente entender o que funciona para si ou não. Obviamente, o aluno precisa do ouvido treinado e atento do professor para o guiar.

Outro aspecto positivo que a mestranda tentou implementar nas suas aulas foi a importância do aquecimento, mesmo quando já se é detentor de um óptimo conhecimento corporal e de como os músculos interagem para cantar. É como um atleta, mesmo sabendo como fazer um salto mortal, este não o pode fazer sem aquecer, pois poderá comprometer a sua saúde e mesmo a qualidade do movimento muscular. Os músculos necessitam de estar aquecidos para realizar um movimento de alta precisão.

Outro factor positivo da mestranda é a sua paciência e capacidade de diálogo que lhe permitem concentrar em frases pequenas das árias e canções e dar uma panóplia de exercícios que o aluno pode utilizar e escolher para resolver uma questão específica. A mestranda insistiu em não passar ao lado das dificuldades e enfrentá-las, reforçando as várias formas de as resolver relaxadamente. Tentou mostrar que esta é a beleza do canto lírico e um dos desafios da sua aprendizagem é realmente necessitar deste treino meticuloso e paciente.

4.2.2. Aspectos que podem ser melhorados

A mestranda sentiu que ao longo do ano deveria melhorar dois aspectos. Um tinha que ver com a demonstração vocal ao aluno. Apesar do professor cooperante utilizar muito esta técnica de ensino e a própria mestranda também, comentando com a professora orientadora, chegou-se à conclusão que estas demonstrações podem não ser totalmente didácticas. A questão prende-se com o facto de todos termos timbres bastante diferentes e o aluno poder cair num falso pressuposto de que deve soar como o professor. Assim, a mestranda tentou diminuir estas demonstrações e aumentar a concentração no momento em que o aluno fez bem o exercício ou cantou bem a frase melódica. Ou seja, insistir para o aluno parar e absorver o que fez corporalmente no dado momento em que o som foi alto, brilhante, projectado e bonito.

A outra questão a melhorar relaciona-se com o trato para com o aluno. A mestranda deixou-se, por vezes, influenciar pelo carácter do aluno. Notou, por exemplo, que com um aluno

que era mais reservado o tom da fala era demasiado calmo. A mestranda neste caso deveria contrariar a tendência do aluno de modo a incutir mais vivacidade e extroversão, algo tão necessário a um músico e ainda mais a um cantor. Com outro aluno, por exemplo, que era mais divertido e relaxado, a mestranda pensou que perdeu um pouco do distanciamento que deve haver entre um professor e aluno, tendo receio de perder a sua capacidade de incutir disciplina de estudo e seriedade.

Conclusão

Esta primeira secção do relatório permitiu à mestranda reflectir acerca da PES e perceber que enfrentou grandes desafios. Isto porque, sendo trabalhadora-estudante, teve de adaptar os seus horários aos do professor cooperante e tentar conciliar horário com alunos, professora orientadora e, ainda, com a outra mestranda que necessitava também de completar as suas horas de aulas leccionadas regulamentadas na PES.

Outro grande desafio centrou-se com a dinâmica desta classe de canto. Nunca antes a mestranda tinha lidado com alunos de canto lírico do sexo masculino e esta classe era maioritariamente masculina. Este aspecto acabou por se tornar uma grande vantagem. A mestranda adquiriu novas competências a ensinar outros timbres com outras estruturas corporais e a observar aulas de um professor cooperante masculino e aluno masculino. Foi sem dúvida uma grande aprendizagem neste campo.

Esta experiência revelou-se ainda muito enriquecedora por ser observadora de uma classe tão grande, com tantos timbres, caracteres e corpos diferentes, tanto femininos, como masculinos. Até ali, a mestranda tinha sido professora de canto lírico de apenas quatro alunas. Esta diversidade possibilitada pela PES no EAMCN foi muito construtiva.

Foi, ainda, bastante compensador ouvir os ensinamentos do professor cooperante e da professora orientadora, pessoas de grande cultura geral, musical e vocal. A mestranda percebeu que o seu nível de consciência e reflexão de técnica vocal, repertório, cultura geral e musical lhe permite ter confiança e soluções para dar aulas a futuros cantores. Esta dúvida de capacidade para leccionar sempre lhe assaltava a mente e com a PES percebeu que tem capacidades e, principalmente, vontade de evoluir nesta grande área de ensino-aprendizagem.

Uma outra questão de grande relevo, e que seria impossível não mencionar, foi a boa ligação de cooperação e camaradagem com a outra mestranda.

Houve uma grande absorção de nova informação e novas perspectivas e a crença de que a PES consegue dar novos caminhos aos futuros professores de música.

Secção II – Exercícios potencializadores da saúde e qualidade vocais

Introdução

Nesta secção serão enumerados, com apoio de referências bibliográficas, alguns exercícios que são muitas vezes efectuados em aulas de canto e sessões de terapia da fala. Muitos deles foram adaptados pela mestrande, tendo sempre por base várias obras de referência da técnica vocal, tanto relacionadas com o Canto Lírico, como com a Terapia da Fala. Esta última, tem sido uma área que tem evoluído em Portugal nos últimos anos, havendo uma maior sensibilização por parte das instituições educativas e da área da saúde.

A escolha deste tema para a pesquisa e investigação teve origem numa aluna da própria mestrande. A voz da aluna era um pouco rouca e com alguma saída de ar involuntária. Desta forma, a mestrande, como sua professora de canto, sugeriu a ida da aluna ao otorrinolaringologista. Tendo-se confirmado uma patologia vocal, esta aluna foi encaminhada para tratamento em Terapia da Fala. Na aula seguinte, a mestrande e professora tentou perceber se seria saudável realizar a aula de canto. A aluna garantiu que sim e que a terapeuta da fala e o otorrinolaringologista lhe aconselharam fazer o máximo de terapia possível, assim como aulas de canto.

Como tal, a mestrande decidiu fazer apenas exercícios leves, de relaxamento e aquecimento. Então, questionou a aluna acerca dos exercícios executados na terapia da fala e foi aí que o tema surgiu. Muitos exercícios da terapia da fala eram semelhantes aos realizados em contexto de aula de canto. Este facto comprovou a utilidade dos exercícios que costumavam ser sugeridos na aula de canto: promover a saúde vocal e ao mesmo tempo a melhoria da qualidade sonora do cantor.

Outro momento decisivo para confirmar o tema do trabalho, teve origem nas primeiras aulas observadas na PES. O professor cooperante recebeu uma aluna com um caso de patologia vocal. Esta tinha sido impedida pela sua professora de canto de continuar as aulas, estava numa situação emocional muito instável e, o professor cooperante em combinação com a professora da aluna, prontificou-se a ajudar. Iria, durante algumas aulas de apoio que tivesse livres, executar alguns vocalizos e verificar se a patologia e a voz da aluna melhorariam. A aluna estava ao mesmo tempo a realizar um tratamento em Terapia da Fala e o terapeuta tinha-a incentivado a continuar as aulas de canto, desde que com alguns cuidados.

O professor cooperante realizou alguns dos exercícios que se seguem. A mestranda fez ainda um trabalho de investigação e alguns contactos com pacientes de terapia de fala e terapeutas, de modo a entender os exercícios realizados por profissionais das duas áreas.

Para este trabalho foram escolhidos exercícios ligados ao aperfeiçoamento da ressonância e articulação na voz cantada, que por sua vez são utilizados na terapia da fala para promover a saúde da voz falada em termos de colocação e dicção das palavras. Ao treinar estas questões, um cantor ou um paciente de terapia da fala melhora a sua qualidade sonora e evita patologias vocais provocadas pela má utilização técnica da voz.

Os exercícios sonoros estarão exemplificados auditivamente no CD que estará em anexo (Anexo V).

1. Exercícios para melhoria da ressonância vocal

1 - Inspiração pelo nariz, seguida de expiração com boca fechada em [m] e posteriormente abrir para [e] ou para [o], voltando a fechar para [m] - adaptado do exercício chamado “Om” do Yôga (Guimarães, 2007, p. 218; McKinney, 1994, p. 86) [Anexo V – CD Faixa 1].

2 - Inspiração em bocejo e expiração em [i] e em [u]²¹ ou em [e] e [ẽ]²², passando por vários registos do agudo para o grave e vice-versa (Guimarães, 2007, pp. 216, 229, 230, 234; Bickel, 2008, pp. 87-102) [Anexo V – CD Faixa 2].

3 – Inspiração pelo nariz e expiração em “tsss”. Posteriormente variar as dinâmicas (forte, piano, crescendo, diminuendo) e terminando com [a] fazendo o som “tssssaaa” - adaptado de exercícios de aquecimento de voz para teatro falado (Guimarães, 2007, p. 222; Bickel, 2008, p. 49) [Anexo V – CD Faixa 3].

4 – Inspiração em bocejo e expiração em suspiro num registo agudo dizendo “Ai!” e “Ui!” (Guimarães, 2007, pp. 216, 229, 230, 234; Bickel, 2008, pp. 63,64) [Anexo V – CD Faixa 4].

5 - Inspiração em bocejo e expiração em *lip trill*, passando por vários registos do agudo para o grave e vice-versa (Martins, 2017; Guimarães, 2007, p. 215) [Anexo V – CD Faixa 5].

6 – Sons com consoantes nasais²³ dizendo “Na, ne, ni, no, nu”, “Ma, me, mi, mo, mu”, “Nha, nhe, nhi, nho e nhu” (Guimarães, 2007, p. 218; Bickel, 2008, pp. 87-102) [Anexo V – CD Faixa 6].

7 - Imitar choro de bebé procurando um “uuueee” de colocação alta e nasal, de acordo com a articulação dos fonemas [u] e [ẽ] (alguma semelhança com os exercícios 2 e 4) [Anexo V –

²¹ De acordo com a classificação articulatória nas vogais do português europeu, a articulação das vogais com os fonemas [i] e [u] são de posição alta (Anexo III).

²² De acordo com a classificação articulatória nas vogais do português europeu, as vogais com os fonemas [e] e [ẽ] são nasais e de posição de articulação na cavidade nasal média (Anexo III).

²³ As consoantes nasais, como [n] , [m] e [ɲ], são emitidas com ar expirado e ressoando na cavidade nasal (Anexo IV).

CD Faixa 7].

8 - Simular a mastigação com emissão de voz em “nham nham” (Guimarães, 2007, p. 217) [Anexo V – CD Faixa 8].

9 - Simular uma gargalhada em “ha ha há” com ajuda e concentração no apoio respiratório - adaptado de exercícios de aquecimento comuns tanto de teatro falado como de canto (Guimarães, 2007, p. 230; McKinney, 1994, p. 84) [Anexo V – CD Faixa 9].

10 – Recitar um texto com um lápis nos dentes (Oneda, 2016). Este exercício é útil para o trabalho de colocação e ressonância alta da voz [Anexo V – CD Faixa 10].

11 - Vocalizar em consoantes fricativas e sibilantes²⁴ (Rios, 2011), como [z] e [v] contínuo. Seguidamente em “Zá!” ou “Vá!” em cada nota do vocalizo - adaptação da mestranda de exercícios de terapia da fala ao vocalizo (Guimarães, 2007, p. 222) [Anexo V – CD Faixa 11].

²⁴As consoantes fricativas, como [v], são produzidas pela passagem de ar por um canal estreito, formado por dois articuladores que se aproximam (lábios, dentes, palato e língua). Dentro deste grupo existe também o sub-grupo das sibilantes, como [z], que acrescentam a este canal estreito a curvatura da língua. Desta forma, eleva o ar expirado lançando-o sobre a ponta dos dentes (Anexo IV).

Exercício Consoantes Fricativas

♩ = 100

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as ♩ = 100. The key signature has one sharp (F#).

- System 1:** Four measures of vocalization with the syllable "Ze...". The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.
- System 2:** Four measures of vocalization. The first three measures use "Ve...", and the fourth measure uses "Vá vá vá vá vá".
- System 3:** Five measures of vocalization with the syllable "Vá". The piano accompaniment is minimal, with a single chord in the left hand.
- System 4:** Four measures of vocalization with the syllable "Zá". The piano accompaniment is similar to the first system.

Figura 8 – Exemplo de exercício em vocalizo utilizando consoantes fricativas.

12 - Vocalizar de boca fechada em [m] ou em [n] - exercício recorrente em aulas de canto (Guimarães, 2007, p. 218; Bickel, 2008, p. 59; McKinney, 1994, p. 134) [Anexo V – CD Faixa 12].

2. Exercícios para melhoria da articulação vocal

1 – Massajar o aparato vocal para potenciar o seu relaxamento: laringe e bochechas, com boca fechada e aberta (Guimarães, 2007, pp. 211, 212, 213, 214, 218, 219; McKinney, 1994, p. 92).

2 - Realizar expressões faciais abrindo e fechando olhos e boca, tentando movimentar os músculos faciais - exercício recorrente no aquecimento corporal de cantores.

3 – Executar a contagem de números (1, 2, 3, ...) após uma profunda inspiração. Numa só respiração tentar articular correctamente, com som projectado e o máximo possível de números (Martins, 2017; Guimarães, 2007, p. 230) [Anexo V – CD Faixa 13].

4 – Simular que se está a mastigar, abrindo e fechando de forma exagerada a cavidade oral (Guimarães, 2007, p. 217).

5 – Simular o bocejo, elevando o palato e relaxando a laringe – exercício também utilizado para o ponto anterior relacionado com a ressonância, devido ao espaço formado na cavidade oral (Guimarães, 2007, p. 216; McKinney, 1994, p. 49).

6 – Exercitar a língua movimentando-a para fora e para dentro – exercício também utilizado para o ponto anterior relacionado com a ressonância, devido à importância da posição da língua para o melhoramento desta (Guimarães, 2007, p. 215, 235).

7 – Ler sílabas de forma exagerada, como por exemplo [Anexo V – CD Faixa 14]:

Bar	Dar	Lar	Mar
Ter	Ler	Ver	Vir
Quer	Der	Cor [o]	Mor
Cor [o]	Dor	For	Por

Quadro 9 – Palavras monossilábicas, com “r” rolado no final. Proposta de articulação exagerada, lendo de quatro em quatro palavras (Oneda, 2016).

8 - Ler um texto com respirações previamente marcadas e pausadamente. Repetir o texto aumentando a velocidade de leitura e de respiração (Guimarães, 2007, pp. 222, 223, 227, 228).

9 – Ler trava línguas, primeiro pausadamente e, posteriormente, aumentando a velocidade. Por exemplo: “Sófocles soluçante ciciou no Senado suaves censuras sobre a insensatez de seus filhos insensíveis. Suave viração do Sueste passa sussurante sobre sensitivas silenciosas.” (Oneda, 2016; Guimarães, 2007, pp. 222, 223, 227, 228) [Anexo V – CD Faixa 15].

10 - Vocalizar frases melódicas longas e com alguma amplitude, como escalas, em “pata”, “qua”, “dadi”, “bibó” (tentar que a dicção dos fonemas [d] e [b] se aproxime do Italiano, pois tem uma sonoridade mais marcada). Tentar utilizar consoantes oclusivas²⁵, para o movimento variado dos articuladores (Rios, 2011; Guimarães, 2007, pp. 222, 223, 227, 228; Bickel, 2008, pp. 87-102) [Anexo V – CD Faixa 16].

11 - Vocalizar com palavras que movimentem os articuladores - adaptação da mestranda de exercícios de terapia da fala ao vocalizo. Baseado, ainda, em exercícios da Professora Liliana Bizineche (Guimarães, 2007, pp. 222, 223, 227, 228). Neste exercício podemos utilizar palavras como “Babilónia” ou “Patagónia” (tentar que a dicção do fonema [i] seja mais próximo do Italiano, de forma a ser executado com maior precisão da língua; tentar que o ditongo final “ia” prolongue a vogal [i] para a vogal [a] de modo a manter a colocação alta na descida para a última nota²⁶) [Anexo V – CD Faixa 17].

²⁵ Consoantes, com fonemas como [t], [p], [d] e [b], onde o ar da expiração é travado por um articulador (lábio, língua ou glote). Posteriormente, dada a pressão feita por este bloqueio, o ar é libertado com força para o exterior (Anexo IV).

²⁶ É importante ter noção que, na dicção do Português cantado, esta deve ser mais exagerada e ampla na sua articulação. O português falado é mais fechado e menos amplo, ao contrário, por exemplo, da dicção generalizada do Italiano, onde a articulação no canto é muito próxima da voz falada.

Exercício Palavras para Articulação de Consoantes Oclusivas e Nasais

$\text{♩} = 70$

Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a

4 Ba-bi-ló-ni-a
Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Ba-bi-ló-ni-a Pa-ta-gó-ni-a Pa-ta-gó-ni-a

7 Pa-ta-gó-ni-a
Pa-ta-gó-ni-a Pa-ta-gó-ni-a Pa-ta-gó-ni-a

9
Pa-ta-gó-ni-a Pa-ta-gó-ni-a Pa-ta-gó-ni-a

Figura 9 – Exercício em vocalizo utilizando palavras com consoantes oclusivas e nasais, ideais para a melhoria da articulação vocal.

12 - Vocalizar com frases - adaptação da mestrandia de exercícios de terapia da fala ao vocalizo (Guimarães, 2007, pp. 222, 223, 227, 228) [Anexo V – CD Faixa 18].

Exercício Frases para Articulação

usando Trava-Línguas

$\text{♩} = 55$

Só-fo-cles so-lu-çan-te ci-ci-ou no Se-na do O ra-to-ro-eu a ro-lha da gar-ra-fa do Rei da

4

Rússia Ao lon-ge u - lu-lam Cães lu - gu-bre - men -t'à Lua

7

O tem - po per - gu - un - tou ao tem - po quan - to tem - po'o tem - po tem!

Figura 10 – Exercício em vocalizo e frase melódica longa, utilizando trava-línguas para melhoria da articulação vocal.

Conclusão

Estes exercícios vocais de relaxamento, respiratórios e com emissão de voz foram o mote para o tema deste relatório pela importância da sua realização em contexto de aula, com vista a melhorar o desempenho do aluno. Foram, como já mencionado, adaptados pela mestrandia, baseando-se na leitura de obras relacionadas tanto com o Canto, como com a Terapia da Fala.

Ao longo deste ano lectivo e da PES a mestrandia foi colocando em prática estes exercícios e verificando, a um nível mais empírico, a sua utilidade e relevância.

Nota-se que o aluno ao treinar de forma mais precisa e técnica, utilizando este tipo de exercícios, foca-se de uma forma totalmente diferente sobre a questão a trabalhar. Se estivesse a executar trechos musicais complexos, directamente ligados a uma partitura, não estaria tão predisposto a solucionar problemas. A percepção muscular é mais fácil nestas pequenas tarefas, sendo, posteriormente, optimizada na prática das obras musicais. Ao mesmo tempo, a mestrandia sabe que está a sugerir e realizar exercícios benéficos para a saúde, protegendo as cordas vocais do seu aluno.

Secção III – Investigação – Questionário

Introdução

O objecto de estudo nesta investigação é a opinião de profissionais de saúde, profissionais da voz e alunos de canto acerca da ligação entre terapia da fala e aulas de canto e se esta fará sentido num contexto de patologia vocal ou até apenas na melhoria do uso do aparato vocal.

A motivação para este objecto de estudo adveio da pretensão de validação profissional e científica de exercícios utilizados nas aulas de canto pela mestrandia (Secção II). As questões do questionário não contêm exercícios específicos, contudo, solicitam opiniões sobre a ligação das duas áreas já mencionadas.

Como já referido, durante as aulas leccionadas e observadas, a mestrandia denotou o aparecimento de alunos com patologia vocal e, posteriormente, tomou conhecimento da semelhança entre alguns dos exercícios realizados em aulas de canto e sessões de terapia da fala. A partir desta fase, a mestrandia teve uma enorme curiosidade em conhecer a opinião de profissionais destas áreas.

Existem, desde os anos 60 do século XX, várias publicações que mencionam a técnica vocal de forma mais científica, explicando o funcionamento da voz falada e cantada de forma bastante detalhada, socorrendo-se de investigações fidedignas. Já no século XIX existiam algumas investigações e teorias, todavia, os meios científicos e tecnológicos eram ainda escassos e primitivos. Muitas das investigações mais modernas já foram executadas numa vertente artístico-terapêutica, envolvendo otorrinolaringologistas, terapeutas da fala e investigadores da área da voz cantada e falada. Foram consultadas publicações de estudiosos da voz cantada, como: Richard Miller, Johan Sundberg, James McKinney, José Oliveira Lopes, José Manuel Araújo, Antonio Juvarra e Jan E. Bickel. Assim como publicações de médicos otorrinolaringologistas e terapeutas da fala como Ana Mendes, David Guerreiro, Marina Simões, Miriam Moreira, Isabel Guimarães, Catarina Rios, Diana Martins e Edmar Oneda. Contudo, estas obras não mencionavam ligações directas entre exercícios de terapia da fala e a área académica do canto.

Assim, por não haver uma ligação descrita e documentada que a mestrandia tenha conseguido encontrar, mas contudo ela existir constatando a semelhança dos exercícios desenvolvidos, realizou-se este questionário perguntando a opinião de profissionais e alunos.

Este questionário tem, então, os seguintes objectivos:

- Perceber se existe conhecimento e sensibilidade por parte dos terapeutas da fala para o trabalho de técnica vocal executado nas aulas de canto.
- Verificar se os professores de canto costumam identificar problemas vocais durante as aulas e encaminhar os seus alunos para profissionais de saúde.
- Perceber em que casos patológicos os terapeutas da fala poderão encaminhar pacientes para aulas de canto.
- Entender se os professores de canto poderão ou não ajudar ao nível terapêutico o seu aluno, em caso de patologia vocal.
- Verificar a incidência de patologias vocais em cantores e alunos de canto.

1. Metodologia

Este é um estudo descritivo, do tipo quantitativo.

1.1. Participantes

Este estudo foi realizado com uma amostra de conveniência composta por três grupos: alunos de canto [GRUPO 1 – ALUNOS]; cantores profissionais e/ou professores de canto [GRUPO 2 – CANTORES]; e terapeutas da fala [GRUPO 3 – TERAPEUTAS]. Foi critério de exclusão a pertença simultânea ao grupo de terapeutas da fala e a qualquer um dos outros dois grupos, dado o número reduzido de inquiridos nestas condições. Foi também critério de exclusão os profissionais de saúde da área de otorrinolaringologia, pelo número reduzido de respostas ($n = 2$), assim como aqueles que se declararam apenas pacientes de terapia da fala ($n = 4$). Os participantes que indicaram simultaneamente ser alunos de canto e cantores profissionais ou professores de canto foram considerados apenas neste último grupo. Devido ao reduzido número de participantes que indicaram ser cantores profissionais, mas não professores de canto ($n = 13$) e ao facto de a maioria destes ter respondido às questões destinadas aos professores de canto, a análise neste grupo não foi dividida em sub-grupos.

1.2. Instrumentos

A recolha de dados foi realizada entre os dias 1 e 18 de Agosto de 2018. Foi utilizado um questionário de administração directa, construído através da aplicação Google Forms e disseminado através de redes sociais, nomeadamente Facebook, dentro de grupos portugueses e especializados: Canto Portugal e Terapia da Fala. Foram garantidos o anonimato e a confidencialidade das respostas. Analisaram-se dados de 48 alunos de canto, 88 cantores e 70 terapeutas da fala.

A análise estatística, que consistiu no cálculo de frequências absolutas (n) e relativas (%), foi efetuada no programa IBM SPSS versão 25.0 para Windows.

1.3. Procedimentos

Na primeira secção do questionário, destinado a todos os participantes, eram colocadas três questões [possibilidades de resposta entre parêntesis rectos]:

- **Considera que aulas de canto podem ser benéficas para pacientes de terapia da fala?** [Sim / Não / Não sei];
- **Considera que uma articulação entre professores de canto e terapeutas da fala poderia ser benéfica para alunos de canto com problemas/patologias vocais?** [Sim / Não / Não sei];
- **Na sua opinião, quando um aluno revela ter uma patologia vocal as aulas de canto devem:** [Continuar desde que fazendo apenas exercícios ligados à terapia da fala / Continuar normalmente desde que com alguns cuidados e exercícios ligados à terapia da fala / Dependendo do tipo de patologia vocal, nalguns casos poderão continuar em articulação com o profissional de saúde, noutros devem parar imediatamente / Ser suspensas até ao final do tratamento / Ser suspensas até expressa autorização do otorrinolaringologista ou terapeuta da fala / Não tenho opinião].

A segunda secção destinava-se apenas a terapeutas da fala e incluía as questões:

- **Como terapeuta da fala já alguma vez aconselhou aulas de canto a pacientes?** [Sim / Não];
- **Se sim, em que circunstâncias e/ou patologias?** [resposta aberta].

A terceira secção destinava-se a professores de canto, tendo-se considerado conjuntamente as respostas por cantores profissionais (considerando o ensino numa perspectiva mais lata):

- **Como professor de canto já alguma vez aconselhou um aluno a marcar consulta num otorrinolaringologista desconfiando que o aluno poderia ter uma patologia?** [Sim / Não];
- **Se sim, a sua suspeita confirmou-se?** [Sim / Não / Não sei];

- **Como professor de canto, tendo um aluno com patologia(s) vocal(ais), alguma vez entrou em contacto com o terapeuta da fala/otorrinolaringologista?** [Não / Sim, directamente / Sim, tendo o aluno/encarregado de educação como mediador].

A última secção do questionário foi respondida por alunos, cantores e professores de canto, incluindo as seguintes questões:

- **Como aluno de canto ou cantor profissional, alguma vez lhe foi diagnosticada alguma patologia nas pregas vocais?** [Sim / Não];
- **Se sim, qual?** [resposta aberta];
- **Como aluno de canto ou cantor profissional, já alguma vez lhe foram vetadas aulas de canto devido a ter patologia(s) vocal(ais)?** [Não / Sim, pelo professor de canto / Sim, pelo profissional de saúde vocal (otorrinolaringologista e/ou terapeuta da fala) / Sim, pelo professor de canto e pelo profissional de saúde vocal].

2. Resultados

Nos quadros 1, 2 e 3 apresentam-se as respostas dadas pelos participantes de cada grupo às três questões que compunham a primeira secção do questionário.

Tabela 1. Considera que aulas de canto podem ser benéficas para pacientes de terapia da fala?

	GRUPO 1 ALUNOS	GRUPO 2 CANTORES	GRUPO 3 TERAPEUTAS
Sim	42 (87,5)	83 (94,3)	55 (78,6)
Não	2 (4,2)	0 (0,0)	9 (12,9)
Não sei	4 (8,3)	5 (5,7)	6 (8,6)

Resultados expressos em n (%); percentagens calculadas em função de cada grupo.

O grupo de terapeutas da fala é o que indica em menor proporção concordar com o potencial benefício de aulas de canto para pacientes de terapia da fala.

Tabela 2. Considera que uma articulação entre professores de canto e terapeutas da fala poderia ser benéfica para alunos de canto com problemas/patologias vocais?

	GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3
	ALUNOS	CANTORES	TERAPEUTAS
Sim	46 (95,8)	84 (95,5)	70 (100,0)
Não	0 (0,0)	2 (2,3)	0 (1,0)
Não sei	2 (4,2)	2 (2,3)	0 (0,0)

Resultados expressos em n (%); percentagens calculadas em função de cada grupo.

A quase totalidade de participantes dos três grupos considera a articulação entre os dois grupos profissionais benéfica para alunos com problemas/patologias vocais.

Tabela 3. Na sua opinião, quando um aluno revela ter uma patologia vocal as aulas de canto devem:

	GRUPO 1 ALUNOS	GRUPO 2 CANTORES	GRUPO 3 TERAPEUTAS
Continuar desde que fazendo apenas exercícios ligados à terapia da fala	0 (0,0)	1 (1,1)	2 (2,9)
Continuar normalmente desde que com alguns cuidados e exercícios ligados à terapia da fala	9 (18,8)	7 (8,0)	1 (1,4)
Dependendo do tipo de patologia vocal, nalguns casos poderão continuar em articulação com o profissional de saúde, noutros devem parar imediatamente	29 (60,4)	70 (79,5)	62 (88,6)
Ser suspensas até ao final do tratamento	0 (0,0)	5 (5,7)	0 (0,0)
Ser suspensas até expressa autorização do otorrinolaringologista ou terapeuta da fala	4 (8,3)	4 (4,5)	5 (7,1)
Não tenho opinião	6 (12,5)	1 (1,1)	0 (0,0)

Resultados expressos em n (%); percentagens calculadas em função de cada grupo.

As diferenças mais expressivas verificam-se entre o grupo de alunos e os outros dois. Os alunos de canto consideram em maior proporção que face a uma patologia vocal as aulas de canto devem continuar normalmente desde que com cuidados e exercícios. Por outro lado este grupo é o que indica em menor proporção (cerca de 6 em cada 10) que a atitude a tomar depende do tipo de patologia (resposta dada por cerca de 8 em cada 10 cantores e 9 em cada 10 terapeutas da fala). Salienta-se também que apenas cantores/professores indicaram que em caso de patologia vocal as aulas devem ser suspensas até ao final do tratamento.

Mais de três quartos (n = 55; 78,6%) dos terapeutas da fala referiram nunca ter aconselhado aulas de canto a pacientes. Aqueles que o fizeram, aconselharam nas seguintes patologias vocais (Guimarães, 2007, pp. 70-79):

- Nódulos: protrusões ou lesões de massa benigna nas cordas vocais, geralmente bilaterais e simétricas (*kissing nodules*) ou não simétricas.
- Pólipos: protrusões ou lesões de massa benigna nas cordas vocais, unilaterais e podendo alcançar maior dimensão que os nódulos.
- Edema: acumulação de líquido ou gel nas cordas vocais, aumentando o volume destas, alterando a qualidade da voz e dificultando a respiração. No Edema de Reinke a acumulação de líquido pode ser dispersa.
- Disfluência: gaguez.
- Dificuldades na emissão da voz provocadas pela doença de Parkinson.
- Dificuldades fono-respiratórias: alterações ao nível da projecção, articulação e coordenação respiratória.

Tabela 4. Respostas dos terapeutas da fala.

Cantores com patologia vocal (com nódulos vocais ou alterações ao nível da projecção vocal e coordenação fono respiratória)
Casos de disfonias associada a tensão, de pouca capacidade respiratória. E também casos de precisão articulatória.
Disfluência, doença de Parkinson
Disfonias funcionais por mau uso e abuso vocal e disfonias organico-funcionais tais como nódulos vocais.
Nódulos e edema vocal
Nódulos vocais
O paciente era cantor e estava com nódulos em decorrência do abuso vocal e técnica inadequada
Patologia Benigna, pós-operatórios (dependendo do caso)
Pessoas que gostariam de cantar melhor...
Quando o paciente mostrava interesse em canto ou é ou quer ser um profissional da voz
Recomendo a todo e qualquer paciente que cante
Recuperação total de kissing nodules
Sugeri aulas de canto para cantores que nunca as frequentaram.
Treino de colocação de voz

Alguns dos terapeutas da fala referiram apenas aconselhar aulas de canto a cantores ou pacientes que gostem de cantar e que apresentem deficiências na sua técnica vocal.

Nas questões dirigidas aos professores de canto, a maioria (69,3%; n = 61) reportou já ter aconselhado um aluno a marcar consulta num otorrinolaringologista, desconfiando que este poderia ter uma patologia. Destes, 53 (86,9%) referem que a sua suspeita se confirmou, 2 (3,3%) referem que não e 6 (9,8%) desconhecem o resultado da avaliação elaborada pelo otorrinolaringologista.

A maioria dos professores já entrou em contacto com o terapeuta da fala ou otorrinolaringologista de um aluno com patologia vocal, sendo que a maior proporção fê-lo tendo o próprio aluno ou respectivo encarregado de educação como mediador (n = 31; 35,2%). A menor proporção fê-lo directamente com o profissional de saúde (n = 18; 20,5%).

Os Quadros 5, 6 e 7 apresentam os resultados às questões dirigidas aos grupos de alunos de canto e cantores profissionais, por grupo.

Tabela 5. Como aluno de canto ou cantor profissional, alguma vez lhe foi diagnosticada alguma patologia nas pregas vocais?

	GRUPO 1 ALUNOS	GRUPO 2 CANTORES
Não	38 (79,2%)	68 (77,3%)
Sim	10 (20,8%)	20 (22,7%)

Resultados expressos em n (%); percentagens calculadas em função de cada grupo.

Tabela 6. Se sim, qual?

	Aluno	Cantor
Afastamento das cordas vocais	0	1
	0,0%	1,1%
Afonia	0	1
	0,0%	1,1%
Disfonia	1	0
	2,1%	0,0%
Edema	0	1
	0,0%	1,1%
Edema de reinke por refluxo agudo	0	1
	0,0%	1,1%
Edema na corda vocal esquerda	0	1
	0,0%	1,1%
Espessamento e formação de pólipos numa das cordas vocais	0	1
	0,0%	1,1%
Fenda	1	0
	2,1%	0,0%
Indícios de origem de nódulos nas pregas vocais	0	1
	0,0%	1,1%
Kissing nodules	0	3
	0,0%	3,4%
Misdiagnosed kissing nodules	1	0
	2,1%	0,0%
Nódulo, espessamento da corda vocal e inflamação devido a refluxo gástrico	0	1
	0,0%	1,1%
Nódulos	0	1
	0,0%	1,1%
Nódulos	2	5
	4,2%	4,5%
Nódulos e escape glótico	0	1
	0,0%	1,1%
Nódulos nas cordas vocais	2	1
	4,2%	1,1%
Pólipos	1	0
	2,1%	0,0%
Quisto numa corda vocal	1	0
	2,1%	0,0%

Às patologias já mencionadas pelos terapeutas da fala, os cantores profissionais ou alunos de canto, aos quais foram diagnosticadas patologias vocais, acrescentaram as seguintes (Guimarães, 2007, pp. 70-79):

- Disfonia e Afonia: disfonia é a alteração da qualidade da voz, enquanto, a afonia é a ausência da voz. As causas podem ser variadas, inclusive, patologias já descritas.
- Espessamento da corda vocal: segundo as fontes usadas o espessamento relaciona-se com nódulos, edemas e/ou inflamações.
- Quisto: protrusões das cordas vocais (sacos com líquido), geralmente unilaterais. Normalmente, assim como o pólipó só poderão ser retirados com cirurgia.
- Fenda, escape glótico ou afastamento das cordas vocais: podendo ter várias causas, inclusive patologias já descritas, as cordas vocais deixam um espaço ou fenda ao realizarem a vibração para a emissão de voz.

A maioria dos alunos e dos cantores referem nunca lhes ter sido diagnosticada qualquer patologia nas pregas vocais.

Tabela 7. Como aluno de canto ou cantor profissional, já alguma vez lhe foram vetadas aulas de canto devido a ter patologia(s) vocal(ais)?

	GRUPO 1 ALUNOS	GRUPO 2 CANTORES
Não	41 (85,4)	71 (80,7)
Sim, pelo professor de canto	2 (4,2)	6 (6,8)
Sim, pelo profissional de saúde vocal (otorrinolaringologista e/ou terapeuta da fala)	2 (4,2)	4 (4,5)
Sim, pelo professor de canto e pelo profissional de saúde vocal	3 (6,3)	7 (8,0)

Resultados expressos em n (%); percentagens calculadas em função de cada grupo.

A maioria dos alunos e dos cantores profissionais refere nunca lhes terem sido vetadas aulas de canto por patologias vocais. Nos casos em que tal ocorreu, não se verifica tendência relevante quanto ao grupo profissional que mais tomou essa decisão (professor de canto e/ou profissional de saúde vocal).

3. Discussão

Ao analisar os resultados deste questionário, entende-se que a maioria dos profissionais de saúde vocal e de voz cantada, assim como alunos de canto, pensam que uma relação entre a terapia da fala e as aulas de canto, aquando de uma patologia ou dificuldade no uso correcto da voz, é positiva.

Pelos resultados, na opinião da mestranda, percebe-se que nem todos os terapeutas da fala estão sensibilizados para diagnósticos relacionados com cantores, contudo, no momento em que são questionados acerca desta relação da área terapêutica e da área artística da voz, nota-se que concordam com uma interligação. É interessante perceber que alguns terapeutas aconselharam aulas de canto tanto a pacientes que cantavam e não tinham noção de técnica vocal, como a pacientes que tinham sido diagnosticadas patologias benignas que, geralmente, surgem após uso incorrecto do aparato e abuso vocais. Desta forma, compreende-se a similitude dos exercícios executados, tanto em sessões terapêuticas, como em contexto de aula de canto.

Contudo, a mestranda, entende que, a partir das respostas dadas pelos terapeutas e até profissionais de canto (cantores e professores), deve existir uma maior comunicação entre o professor de canto e o terapeuta da fala ou otorrinolaringologista, pois em várias situações as aulas só podem ser continuadas em condições específicas ou após o tratamento.

É muito positivo compreender-se, a partir destes resultados, que os cantores profissionais e professores de canto têm uma grande sensibilidade para detectar patologias em si próprio ou num aluno. Saber como agir num momento de crise, que pode afectar o aluno tanto a nível físico como mental, é de extrema importância. Ter a clara noção de quando incentivar o aluno a pedir ajuda médica é também uma grande virtude, mesmo que isso signifique que o aluno não possa frequentar as aulas durante algum tempo. Conseguir fazer o mesmo consigo próprio é determinante para a manutenção da sua carreira, como professor ou cantor. Não são decisões fáceis, contudo, são acertadas e o aluno, mesmo que

inicialmente em choque com todo o diagnóstico, irá sem dúvida ganhar na saúde e na qualidade vocal a longo prazo.

A mestrandanda ficou bastante curiosa com algumas situações específicas, que poderão no futuro ter algum interesse na área de investigação.

Aconselhem aulas de canto em casos de disfluência/gaguez era já conhecido da mestrandanda, pois tinha um colega na licenciatura que tinha enveredado pelo canto lírico exactamente por lhe ter sido diagnosticado gaguez e ter sido alvo de tratamento e aconselhamento. Todavia, ainda não tinha sido mencionado em nenhuma bibliografia profissional durante a sua pesquisa. A mestrandanda também já tinha tido um aluno que tinha frequentado as suas aulas, exactamente por padecer d gaguez e querer melhorar a respiração e dicção.

Outra questão que a mestrandanda achou curiosa relaciona-se com respostas de terapeutas de fala que trataram cantores que não tinham tido aulas de canto. Obviamente, depreende-se que seriam cantores de canto ligeiro e não lírico, de qualquer forma, é algo que os professores devem estar atentos. É necessário sensibilizar profissionais da voz para o risco que correm ao não treinarem e/ou não terem conhecimento de técnica vocal.

Por último, a questão que a mestrandanda nunca tinha tido contacto em nenhum momento da sua pesquisa, vida profissional e académica: um terapeuta da fala que aconselha aulas de canto a doentes com Parkinson. A mestrandanda não tem nenhum conhecimento de estudos nesta área, pois foi a primeira vez que se deparou com a questão, todavia, pensa ser um óptimo tema de investigação no futuro.

Conclusão

Em suma, a mestranda conseguiu, através deste questionário, perceber qual a posição de um professor de canto no ensino da técnica vocal e na terapêutica de patologias vocais. Compreende-se que o professor de canto nunca vai substituir um terapeuta da fala no caso de patologias vocais, contudo, pode ser um grande aliado. Seria interessante no futuro existir uma cooperação institucional dentro das duas áreas, incluindo a terapia da fala como apoio ao nível académico e curricular na área do canto.

É curioso entender que nem todos os terapeutas da fala pensam no canto como modo de manutenção da qualidade e saúde vocais, contudo, através do questionário percebeu-se que alguns destes já abrem os seus horizontes para esta área artística da voz, encarando-a como uma possibilidade de manutenção terapêutica, após tratamento médico.

Também foi bastante enriquecedor perceber a sensibilidade dos professores de canto e dos alunos para a importância da técnica vocal nas aulas, mas também a atenção à sua saúde vocal, algo determinante para a qualidade sonora da sua voz cantada.

As respostas dadas, essencialmente pelos terapeutas da fala, acabaram por confirmar a convicção da mestranda de que a técnica vocal leccionada em contexto de aula está dentro de parâmetros saudáveis, trabalhando a emissão de modo a transformá-la no som mais bonito e projectado possível. O correcto uso da técnica vocal é imperativo para evitar patologias vocais.

Por fim, a mestranda ficou com alguma curiosidade em relação a novos temas que surgiram nas respostas do grupo dos terapeutas da fala: o aconselhamento de aulas de canto em casos de gaguez e Parkinson e a importância da sensibilização dos profissionais de voz cantada para a frequência de aulas de canto e técnica vocal, com professores habilitados.

Reflexão Final

A admissão no Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora revelou-se uma nova e produtiva etapa da formação da mestranda. Apesar de já exercer a carreira de docente na área da música, percebeu quão importante é a aquisição de noções teóricas ligadas ao ensino-aprendizagem. Sem dúvida, durante todo o mestrado, a reflexão sobre estes temas foi determinante para resolução de casos concretos na actividade prática.

A frequência da PES foi mais um momento chave nesta fase de aprendizagem. Como a mestranda tinha frequentado um outro conservatório, não tinha um grande conhecimento acerca do funcionamento e do nível dos alunos da EAMCN. Ter observado e leccionado aulas aos alunos deste conservatório foi bastante inspirador e a mestranda pôde reflectir sobre as suas práticas educativas e a sua adequação.

A investigação e pesquisa que foram levadas a cabo durante todo o ano lectivo, permitiram a obtenção de novos conhecimentos, inclusivé fora do âmbito da temática central deste relatório. A aquisição de novos livros referentes à técnica vocal, a consulta nas bibliotecas de outras obras ligadas à terapia da fala e a pesquisa de artigos e outras publicações na internet, permitiram informar-se e reflectir sobre muitas matérias que estavam sabidas ou eram conhecidas, mas talvez não consolidadas. A necessidade de explanar um texto ou de explicar a um aluno uma dada questão, permite ao docente organizar-se mentalmente. Permite ainda receber novos contributos e novas opiniões, de modo a abrir horizontes e aumentar soluções.

Ao realizar uma investigação em forma de questionário, fora do âmbito da mera pesquisa e revisão de literatura, permitiu à mestranda enveredar por uma reflexão e leitura mais científica e académica. A mestranda inquiriu profissionais e alunos e tratou os resultados da forma mais precisa e imparcial que conseguiu, tentando que as suas opiniões iniciais sobre o tema e os objectivos não interferissem nas conclusões finais.

Foi bastante gratificante para a mestranda perceber que conseguiu atingir um nível de conhecimentos práticos e teóricos de qualidade, tanto ao nível de psicologia da educação como ao nível da técnica vocal e de cultura musical. Reflectindo sobre a sua actuação, a mestranda sente-se preparada para ser docente da área de Música, com especialização em Canto. Com a conclusão deste curso, através da apresentação deste relatório final em prova de mestrado, fará parte do grupo de Docentes do Ensino Artístico Especializado, tendo o código M26 como grupo de recrutamento atribuído pelo Ministério da Educação.

Este é o momento para terminar mais uma fase de formação e preparar o futuro. A profissão de professor centra-se também ela na noção de ensino-aprendizagem, onde a actividade profissional do ensino terá o seu fim, mas a aprendizagem será perpétua!

Referências bibliográficas

Araújo, José M., (2013). *O cantor, a voz e emoção*. Lisboa: Edições Vieira da Silva

Bickel, Jan E. (2008). *Vocal Technique: A Physiological Approach for Voice Class and Studio*. Plural Publishing

Cruz, M. I. (1992) *O Teatro Nacional de São Carlos*. Porto: Lello & Irmão Editores

Guimarães, I.(2007). *A Ciência e a Arte da Voz Humana*. Alcabideche: Escola Superior de Saúde de Alcoitão

Juvarra, A. (2006). *I Segreti del Belcanto*. Milão: Edizioni Curci

Lopes, J. O. (2006). *Emissão, Articulação e Percepção de Voz Cantada*. (Tese de doutoramento). Porto: Universidade do Porto

McKinney, J. (1994), *The diagnosis and correction of vocal faults*. Broadman Press

Mendes, A. (2012). *Fisiologia da Técnica Vocal*. Loures: Lusociência

Miller, R. (2004). *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Nova Iorque: Oxford University Press

Sundberg, J. (1987). *Science of the Singing Voice*. Dekalb: Northern Illinois University Press

Recursos disponíveis na internet

Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional (s/d). *Cursos do Ensino Artístico Especializado – Música*. Consultado em:

<http://www.anqep.gov.pt/aaaDefault.aspx?f=1&back=1&codigono=562258815914A>
[AAAAAAAAAAAA](#). Último acesso em Maio de 2018.

Borges, M. J..Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (s/d). *História*. Consultado em: <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>. Último acesso em Julho de 2018.

Cruz, Duarte I. (2017). E-Cultura. *Os 150 anos do Trindade II – A Companhia Portuguesa de Ópera*. Consultado em: http://www.e-cultura.sapo.pt/patrimonio_item/13982. Último acesso em Julho de 2018.

Diário de Notícias (2018). *O Conservatório Nacional vai crescer*. Consultado em: <https://www.dn.pt/portugal/interior/conservatorio-nacional-vai-crescer-e-ter-mais-salas-mais-estudios-e-nova-cantina-9415168.html> Último acesso em Julho de 2018.

Fundação Inatel (s/d). *História: O Teatro de Lisboa*. Consultado em: <http://www.inatel.pt/Fundacao/o-que-fazer/tti/O-Teatro/Historia/Historia.aspx>. Último acesso em Julho de 2018.

Instituto Camões (2006). *A Pronúncia do Português Europeu*. Consultado em: http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acesibilidade/capitulo2_1.html. Último acesso em Maio de 2018.

José Manuel Araújo Tenor (s/d). *Curriculum*. Consultado em: <http://www.josemanuelaraujo.pt/curriculum.htm>. Último acesso em Julho de 2018.

Martins, D. (s/d). *Caderno Exercícios Voz*. Consultado em: <https://pt.scribd.com/doc/21544065/Caderno-Exercicios-Voz> . Último acesso em Maio de 2018.

Oneda, E. (2016). *11 Exercícios de Fonoaudiologia e Dicção para a Voz*. Consultado em: <http://www.administradores.com.br/artigos/carreira/11-exercicios-de-fonoaudiologia-e-diccao-para-a-voz/93721/>. Último acesso em Maio de 2018.

Português Comunicativo (s/d). *Trava-Línguas para Leitura Mecânica em Voz Alta*. Consultado em: <http://teiaportuguesa.tripod.com/manual/travalinguas.htm> . Último acesso em Julho de 2018.

Wikipedia (2017). *Conservatório Nacional de Lisboa*. Consultado em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_Nacional_de_Lisboa Último acesso em Julho de 2018.

Referências das Figuras

- Alexander Technique London (1999). *The lying down procedure*. Retirado de: <https://www.alexander-technique.london/defining-the-alexander-technique/the-lying-down-procedure/>
- Aloba, D. (s/d). *Children and the singing voice*. Retirado de: <http://deborahaloba.com/children-and-the-singing-voice/>
- Bechara, E. (2006). *Moderna Gramática Portuguesa*. Retirado de: <http://www.ebah.pt/content/ABAAAg54AB/moderna-gramatica-portuguesa-bechar?part=7>
- Motta, V. (s/d). *A Estrela*. Cinco Canções Portuguesas Op. 10 n°3
- Wikipedia. (2017) *Conservatório Nacional de Lisboa*. Retirado de: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conservat%C3%B3rio_Nacional_de_Lisboa#/media/Ficheiro:Diario_do_governo_1836_1_gr.jpg
- Yoga Namaskar (2009). *Respiração Completa*. Retirado de <http://yoga-namaskar.blogspot.com/2009/09/respiracao-completa.html>

Anexos

Anexo I – Horário lectivo de 2017/2018 do Prof. José Manuel Araújo na EAMCN.

	3a	4a	6a
10:05-10:50	Não lectiva (N)		
10:50-11:35	216 6º grau		
11:45-12:30	216 6º grau		
12:30-13:15	216 Apoio (A)		
13:30-14:15			
14:15-15:00	216 Apoio (A)		
15:15-16:00	216 7º grau	215 6º grau	Não lectiva (N)
16:00-16:45	214 6º grau	215 6º grau	226 Apoio (A)
16:55-17:40	Tutoria (T)	215 6º grau	216 7º grau
17:40-18:25		215 6º grau	216 7º grau
18:30-19:15		215 6º grau	216 6º grau
19:20-20:05		Tutoria	216 8º grau

Anexo II – Programas produzidos para as audições da Classe de Canto de 2017/2018 do Prof. José Manuel Araújo.

AUDIÇÃO DE CANTO

CLASSE DO PROFESSOR JOSÉ MANUEL ARAÚJO
17 de Janeiro de 2018 | 18:00H | Sala 201














Ao Piano: Professora Ana Luísa Monteiro

[REDACTED]	Tu lo sai	Giuseppe Torelli
[REDACTED]	Amarilli	Alessandro Scarlatti
[REDACTED]	O cessate di piagarmi	Antonio Caldara
[REDACTED]	Sebben, crudele	Giulio Caccini
[REDACTED]	Tanto sospirerò	Pietro P. Bencini
[REDACTED]	Zwei Venetianische Lieder I	Robert Schumann
[REDACTED]	Lachen und Weinen	Franz Schubert
[REDACTED]	Zueignung	Richard Strauss
[REDACTED]	Nicht wiedersehen!	Gustav Mahler
[REDACTED]	I Know that my Redeemer liveth (Messiah)	Georg F. Händel
[REDACTED]	La dolcissima effigie (Adriana Lecouvreur)	Francesco Cilea
[REDACTED]	La fleur que tu m'avais jetée (Carmen)	Georges Bizet
[REDACTED]	O rendetemi la speme (I Puritani)	Vincenzo Bellini

AUDIÇÃO PROF. JOSÉ MANUEL ARAÚJO

14 MARÇO 2018 / 16h30 / SALÃO NOBRE

PIANISTA: PROF. ANA LUÍSA MONTEIRO

VINCENZO BELLINI (1801 - 1835)		Dolente Immagine
ARCANGELO DEL LIUTO (1615 - 1679)		Dimmi, Amor
FRANZ SCHUBERT (1797 - 1828)		Shäfers Klage Lied
FRANZ SCHUBERT (1797 - 1828)		An die Musik
JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)		Das Mädchen Spricht
ROBERT SCHUMANN (1810 - 1856)		Du bist wie eine Blume
CLARA SCHUMANN (1819 - 1896)		Liebst du um Schönheit
JOHANNES BRAHMS (1833 - 1897)		Vergebliches Ständchen
ANTÓNIO FRAGOSO (1897 - 1918)		Manhã de Serração
VIANNA DA MOTTA (1868 - 1948)		Olhos Negros
FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 - 1900)		Verwelkt
FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 - 1900)		Aus der Jungenzeit
VAUGHAN WILLIAMS (1872 - 1958)		(do Ciclo Songs of Travel)
		The Vagabond The Beauty Awake Wither must I wander Bright is the Ring of Words I have trod the upward and downward slope

CONSERVATORIO NACIONAL ESCOLA ARTÍSTICA DE MÚSICA

WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)

Ach. Ich Fühf's
(ária de Pamina, da ópera "Die Zauberflöte")

CHARLES GOUNOD (1818 - 1893)

Avant de quitter ces lieux
(ária de Valentin, da ópera "Faust")

GIACOMO PUCCINI (1858 - 1924)

Che gelida manina
(ária da ópera "La Bohème")

AUDIÇÃO PROF. JOSÉ MANUEL ARAÚJO

1 JUNHO 2018 / 17H00 / BIBLIOTECA

PIANISTA: PROF. ANA LUÍSA MONTEIRO

JOHN DOWLAND (1563 - 1626)	[REDACTED], 6º grau	Flow, my tears
VINCENZO BELLINI (1801 - 1835)	[REDACTED], 6º grau	Vaga luna
WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)	[REDACTED], 6º grau	Der Vogelfänger bin ich ja (ária de Papageno, da ópera "Die Zauberflöte")
WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)	[REDACTED], 6º grau	Ein Mädchen oder Weibchen (ária de Papageno, da ópera "Die Zauberflöte")
WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)	[REDACTED], 6º grau	Bei Männern welche Liebe fühlen (dueto de Pamina e Papageno, da ópera "Die Zauberflöte")
WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)	[REDACTED], 6º grau	Vedrai, carino (ária de Zerlina, da ópera "Don Giovanni")
WOLFGANG A. MOZART (1756 - 1791)	[REDACTED], 6º grau	Là ci darem la mano (dueto de Don Giovanni e Zerlina, da ópera "Don Giovanni")
GAETANO DONIZETTI (1797 - 1848)	[REDACTED], 6º grau	Quanto è bella, quanto è cara (ária de Nemorino, da ópera "L'Elisir d'Amore")
GIUSEPPE VERDI (1813 - 1901)	[REDACTED], 7º grau	Mercè, diletti amici (ária de Ernani, da ópera "Ernani")
GIACOMO PUCCINI (1858 - 1924)	[REDACTED], 6º grau	Sì, mi chiamano Mimi (ária de Mimi, da ópera "La Bohème")



UMBERTO GIORDANO (1867 - 1948)

Amor ti vieta
(ária de Conde Loris Ipanov, da ópera "Fedora")

LEONARD BERNSTEIN (1918 - 1990)

[REDACTED], 7º grau

Glitter and be gay
(ária de Cunégonde, da ópera "Candide")

[REDACTED], 6º grau

Anexo III – Conjunto de sons da norma-padrão do Português Europeu e a sua representação com os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional: vogais orais e vogais nasais. (Rios, 2011; Retirado de: http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acessibilidade/capitulo2_1.html).

Vogais Orais

☒	[i]	vi	['vi]
☒	[e]	vê	['ve]
☒	[ɛ]	pé	['pɛ]
☒	[a]	pá	['pa]
☒	[ɐ]	para	[pɐrɐ]
☒	[ɐ]	de	[dɐ]
☒	[ɔ]	sol	['sɔ]
☒	[o]	pôr, sou	['por, 'so]
☒	[u]	tu	['tu]

Vogais Nasais

☒	[ĩ]	sim	['sĩ]
☒	[ẽ]	pente	['pẽtɐ]
☒	[ɐ̃]	romã, banco	[ʀu'mɐ̃, 'bɛ̃ku]
☒	[õ]	põe, ponte	['põ, 'põtɐ]
☒	[ũ]	atum	[ɐ'tũ]

Anexo IV - Conjunto de sons da norma-padrão do Português Europeu e a sua representação com os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional: consoantes nasais, consoantes fricativas e consoantes oclusivas (Rios, 2011; Retirado de: http://cvc.instituto-camoes.pt/cpp/acessibilidade/capitulo2_1.html).

Consoantes Nasais

☒	[m]	mão	['mɐw̃]
☒	[n]	não	['nɐw̃]
☒	[ɲ]	venho	['veɲu]

Consoantes Fricativas

☒	[f]	fé	['fɛ]
☒	[v]	vê	['vɛ]
☒	[s]	sabe, passo, caça	['sabi, 'pasu, 'kase]
☒	[z]	casa, azar	['kaze, e'zar]
☒	[ʃ]	chave	['ʃavɨ]
☒	[ʒ]	já	['ʒa]

Consoantes Oclusivas

☒	[p]	pá	['pa]
☒	[b]	bem	['bɛ]
☒	[t]	tu	['tu]
☒	[d]	dou	['do]
☒	[k]	cacto	['katu]
☒	[g]	gato	['gatu]

Anexo V – CD com os exercícios sonoros da Secção II.