

A sonoridade do corpo-voz no canto: Estratégias de ensino para otimização do desempenho técnico de cantores estudantes

Comunicação

Moacyr Silva Costa Filho
EMUS, Universidade Federal da Bahia
moacyrsc@hotmail.com

Resumo: Neste artigo é apresentado um estudo sobre os efeitos, ao longo do tempo, do treino vocal com os materiais elásticos bola Suíça (BS) e faixa elástica (FE) no desempenho técnico de cantores estudantes, nomeadamente no que se refere à fluência fonatória no canto. Participaram do trabalho quatro estudantes de canto (sopranos) voluntárias, saudáveis e matriculadas em curso de graduação em música. As estudantes foram solicitadas a gravar em áudio uma única tarefa vocal que consistiu na execução de três excertos de uma ária de ópera de W. A. Mozart, em dois diferentes momentos: Antes e depois de um Programa de Treinamento Vocal (PTV) criado pelos autores. Durante o PTV, os sujeitos participaram de dez sessões de treinamento e no final do programa, os áudios gravados nas condições antes e depois do PTV foram submetidos à avaliação de um painel internacional de doze professores de canto que realizaram dois testes perceptivo-auditivos. Assim sendo, de acordo com esses especialistas, para a maioria dos sujeitos, o treino vocal aumenta a fluência da fonação no canto e esse achado sugere que os materiais elásticos BS e FE podem vir a ser utilizados como estratégia eficaz de ensino, visando-se à otimização do desempenho técnico e à qualidade vocal do cantor.

Palavras chave: movimento corporal, propriocepção, desempenho técnico (tipos de fonação).

Introdução

O aprendizado do canto lírico implica em adaptações corporais complexas, envolvendo a mobilização de grupos musculares específicos durante a realização de tarefas vocais. Quando alunos iniciantes, ou mesmo avançados, são incentivados a fazer exercícios vocais, é comum identificar-se uma falta de coordenação pneumofonoarticulatória. Possivelmente tal comportamento ocorre devido à inabilidade de ativar de forma coordenada os diversos músculos envolvidos na fonação, que se encontram situados na laringe e nas regiões do tronco, pescoço e cabeça. Por outro lado, o excesso de contratura em regiões específicas do corpo e os hábitos

posturais inadequados também são fatores que podem dificultar a conexão e a sincronia entre o aparato respiratório, fonatório e articulatório. Os jovens cantores aprendem os gestos comuns à produção vocal do canto lírico, mas alguns desses movimentos são executados com esforço muscular além do necessário. (OHRENSTEIN, 1999)

Ao contrário dos instrumentistas, cujo instrumento musical é um objeto externo ao corpo, os cantores têm em seu próprio aparato físico a referência concreta do instrumento musical vivo. Este fato impossibilita-os de ouvir as suas próprias vozes, do mesmo modo como os outros a ouvem, bem como de ter controle direto sobre os mecanismos intrínsecos envolvidos na produção da voz, uma vez que se encontram inacessíveis ao nível sensorial. Logo, a percepção dos movimentos sutis dos músculos respiratórios e da musculatura laríngea se encontra abaixo do limiar de consciência do indivíduo. Com efeito, a voz cantada é produzida a partir da ação integrada entre os músculos da respiração e os músculos da laringe, suas vibrações se propagam por meio da condução óssea e aérea e o seu controle só é possível por meio da propriocepção. (COSTA FILHO, 2015)

Haskell (1987) define a propriocepção ou autopercepção como sendo a experiência física e fisiológica da própria voz do indivíduo que funciona como monitora dos aspectos físicos da produção vocal, refletindo a percepção individual da voz. Na prática pedagógica, os diferentes perfis de estudantes revelam informações cruciais sobre o tipo físico, os traços psicológicos, os hábitos posturais e diversos tipos de tensões deletérias que interferem na qualidade vocal, comprometendo o desempenho técnico. As manobras musculares do canto tendem a ocasionar tensões para além do suficiente à realização do gesto vocal e tal susceptibilidade pode ser decorrente da aprendizagem de novos movimentos, que podem ser inusitados para o indivíduo e por essa razão necessitam de tempo para a adaptação; da tendência ao excesso de esforço físico durante a realização de movimentos; ou do uso de procedimentos técnicos que estimulam a hiperatividade dos músculos. Fato é que os impactos dessas ações sobre a voz cantada são identificáveis nos diversos tipos de fonação dos aprendizes, considerando-se que o aprendizado do canto demanda grande empenho intelectual e físico, sobretudo quando se apresentam ao indivíduo modelos de posturas pneumofonoarticulatórias que lhe são pouco conhecidas ou são difíceis de realizar.

Estudantes iniciantes e mesmo veteranos tendem a não sentir fisicamente o que estão fazendo, sendo necessário ser alertados sobre a ação involuntária de certos segmentos do corpo que se encontram bloqueados por excesso de tensão, ou realizando movimentos que impedem a

fluência da voz. Por outro lado, outras possibilidades surgem quando, durante a execução das tarefas vocais, são adicionados movimentos corporais sincronizados com o canto. Na realidade, esses movimentos são realizados a partir do uso de imagens que sugerem, por exemplo, a “tração de uma fita elástica” ou uma “cavalgada a trote”, havendo apenas a mímica dos movimentos, ou com o uso real de materiais elásticos (bola suíça e faixa elástica), quando os indivíduos têm a oportunidade de experimentar tais ações de forma cinestésica. Deste modo, constata-se que as tensões localizadas tendem a se dispersar, e as vozes soam como se estivessem sendo produzidas independentemente de qualquer comando voluntário, causando-lhes as sensações de segurança, desbloqueio físico e bem-estar. Ademais, as vozes se tornam mais fluentes e adquirem brilho, flexibilidade, volume, extensão e musicalidade. Segundo Ehrenfried (1991):

“[...] É necessário que essas sensações de bem-estar e leveza sejam experimentadas, percebidas e levadas passageiramente até o nível da consciência, para que possamos nos lembrar delas um certo número de vezes, variável de indivíduo para indivíduo. Vemos então que nosso corpo tem uma memória melhor que a nossa para as coisas que lhe são úteis e agradáveis ao mesmo tempo. Ele próprio ‘nos’ solicitará para que repitamos essas experiências de bem-estar, e é assim que ‘nós’ conseguiremos melhorar nosso equilíbrio físico, estar cada vez mais ‘a prumo’ sem ter que pensar nisso. ” (EHRENFRIED, 1991, p. 35)

A constatação crescente de que há uma estreita relação entre movimento corporal, sensação e voz, e o interesse permanente pelo aprimoramento da capacidade proprioceptiva do estudante têm motivado a procura de soluções para os problemas de aprendizagem da técnica do canto. Apesar de existir professores de canto que trabalham informalmente com movimentos corporais, visando a melhoria da performance vocal, observa-se na literatura uma escassez de estudos sistemáticos envolvendo esse tipo de abordagem e os seus efeitos sobre o desempenho técnico de estudantes de canto. Além disto, constata-se que a proprioceptividade no canto tem recebido pouca atenção na investigação em voz, mesmo sendo esta o cerne da produção vocal.

Desse modo, no presente trabalho, procurou-se investigar em que medida o treino vocal com o uso dos materiais elásticos bola Suíça (BS) e faixa elástica (FE) melhora o desempenho técnico do estudante, nomeadamente no que concerne ao aumento da fluência da fonação no canto.

Contextualização Teórica

A pluralidade dos eventos fisiológicos que ocorrem no interior do corpo do cantor lhe é despercebida, por depender estritamente da funcionalidade de estruturas intrínsecas que estão interconectadas, e onde a perceptibilidade dos seus movimentos pode estar abaixo do limiar de consciência do indivíduo. Por outro lado, o confronto com os velhos hábitos e as tentativas de controle sobre ações musculares que podem ou não ser diretamente monitoradas fazem parte do processo de aprendizagem do estudante. Todavia, deve ser considerado que o desempenho pneumofonoarticulatório no canto lírico demanda ajustes complexos e condicionamento físico laborioso. Neste percurso de aprendizado, considera-se de extrema necessidade a lida com os diversos tipos de tensões corporais, para que o aluno as experimente de forma consciente e aprenda por si a discernir e a selecionar, por meio da propriocepção, quais sensações musculares ou vibratórias se coadunam com as sensações de tónus, de apoio e de fluência vocal. Portanto, presumimos que, a partir do estímulo global, o corpo-voz se manifestará de forma holística e as suas estruturas intrínsecas e extrínsecas serão adequadamente ativadas em conexão e sincronia, produzindo um som vocal saudável, fluente e vibrante.

Quando se refere à qualidade da fonação no canto, Sundberg (1987) observa que “[...] um fluxo de ar mínimo é muitas vezes considerado um critério de qualidade para o canto eficiente: quanto menor for o consumo de ar, maior será a habilidade do cantor. Isto é verdade, na medida em que o escape constante de ar da glote é um sinal de má técnica vocal” (SUNDBERG, 1987, p. 38). Ou seja, se a glote não for capaz de fechar na totalidade, o ar escapará durante o ciclo vibratório das pregas vocais. Assim, esse tipo de fonação soprosa é uma instância de baixa resistência glotal que resulta de um alto índice de consumo de ar. A resistência da glote é determinada principalmente pelo grau de adução dos músculos laríngeos, de maneira que, se esta adução aumenta, a resistência também aumenta. Certos tipos de fonação conhecidas como pressionada ou tensa são caracterizadas por uma pressão subglótica (P_{sub}) alta e um baixo fluxo aéreo transglotal, que decorre da alta resistência glótica. Segundo o autor, “[...] em tais casos, a voz soa tensa” (SUNDBERG, 1987, p. 39). Por sua vez, no processo de desenvolvimento vocal, as formas de emissão do cantor podem ser determinantes na avaliação da qualidade vocal. Neste quesito, Miller (1996) comenta que um dos aspectos mais difíceis da pedagogia do canto é determinar os níveis adequados de dinâmica, isto é, os diferentes graus de intensidade que os estudantes devem aprender a produzir. Não é incomum se dizer ao aluno: “não empurre a voz!”, expressão usual entre professores de canto que tentam combater os excessos de esforço físico prejudiciais à qualidade da emissão vocal. Conforme Miller (1996), as

formas de “empuxo da voz” ocorrem de duas maneiras: Na primeira, a pressão do ar sobre a glote é tão intensa que a tensão muscular torna o canto impraticável; na segunda, a pressão do ar é de tal maneira fraca que o mecanismo laríngeo tentará manter as demandas de afinação, sustentabilidade e intensidade dos sons, já que nesta situação o apoio é ineficaz. Na opinião do autor, a segunda condição pode ser tão deletéria quanto a primeira.

Em outras circunstâncias observam-se também aqueles momentos em que os alunos fazem extrema resistência no momento da inalação, sobretudo nas regiões peitoral ou abdominal, na expectativa de obterem uma inspiração completa ou profunda. Em tal situação, ocorre um fechamento glotal anormal em resposta às tensões localizadas nas zonas costal e abdominal. O que se percebe, de acordo com Miller (1996), é que os atos expiratório e inspiratório abruptos decorrem do fato de os alunos “[...] não terem aprendido como usar a energia física enquanto se mantêm livres e soltos” (MILLER, 1996, p. 177). Nas tentativas de busca do equilíbrio entre energia e relaxamento, pode haver um excesso de resistência das pregas vocais ao fluxo de ar, ocasionando uma fonação pressionada.

Em sua visão, não é fácil alcançar o equilíbrio adequado entre liberdade e energia, e, na maioria das vezes, há pouca consciência por parte dos cantores sobre o grau de atletismo que é necessário para o bom desempenho das tarefas do canto profissional. Como refere o autor, “[...] a energia é aumentada quando o ar exalado é transformado em som pela vibração das pregas vocais, em perfeita consonância com as exigências da vogal, da tessitura e da intensidade. [...] O cantor habilidoso aprende a aumentar a energia sem aumentar os decibéis” (MILLER 2004, p. 23). Dito de outro modo, o cantor aprende a cantar em altas intensidades sem que seja necessário forçar a ampliação do seu volume ou exceder pressão fonatória.

Os tipos de fonação pressionada e soprosa diferem entre si. Na pressionada, a fase de fechamento das pregas vocais durante o ciclo vibratório é bastante longo, geralmente em resposta ao excesso de pressão subglótica; enquanto que, na soprosa, a fase de abertura é muito longa e o fluxo de ar é mais rápido (MILLER, 1996, p. 81). Como constata Ware (1998) é a força de fechamento das pregas vocais e a duração da adução durante cada ciclo vibratório que determina a qualidade da voz produzida entre os extremos: soprosa e pressionada. Com base em Titze (1992), o autor descreve três tipos de fonação: i) a soprosa (débil) resulta do fluxo de ar variável decorrente da pouca adução das pregas vocais; ii) a pressionada (tensa) é ocasionada pela alta pressão subglótica e pelo excesso de adução das pregas vocais, acompanhado de uma redução do fluxo de ar; iii) a fluente (equilibrada) apresenta níveis mais baixos de pressão

subglótica e de adução das pregas vocais, permitindo a otimização e a manutenção do seu padrão vibratório. Neste tipo de fonação há uma larga amplitude de vibração das pregas vocais acompanhada de um aumento da intensidade e da eficácia no uso da energia vibratória.

Sundberg (1987) acredita que é provável que, na fonação fluente, o efeito *Bernoulli* desempenhe um papel importante na fase fechada da glote, e que a atividade de adução glótica seja aumentada na fonação pressionada. Além de tudo,

“[...] nós observamos também que a fonação pressionada é pouco produtiva em termos de economia vocal, implicando no dispêndio de alta pressão subglótica e de elevada força de adução, sem qualquer ganho na intensidade vocal. Desse ponto de vista, é preferível a fonação fluente; uma pressão subglótica mais baixa e uma força de adução moderada produzirão um resultado acústico inalterado ou melhorado.” (SUNDBERG, 1987, pp. 80–81)

As fonações soprosa e pressionada constituem os extremos de uma mesma dimensão fonatória. Assim, se a fonação soprosa for modificada ao longo dessa dimensão, não significa necessariamente que esta se tornará pressionada. Na verdade, isso quer dizer que a fonação se tornou menos soprosa. Rubin, Cal, & Vennard (1967) afirmam que entre os extremos soprosa e pressionada, existe uma vasta gama de relações entre fluxo e pressão, apresentando uma variedade de combinações que podem ser teoricamente infinitas. Assim sendo e em síntese, Sundberg (1987) considera que: na fonação pressionada, a fase fechada da glote é longa, a pressão subglótica é alta, a intensidade vocal é baixa e a área glotal é pequena; na fonação normal (fala), a fase fechada da glote é curta, a pressão subglótica é mais baixa, a intensidade vocal é mais alta e a área glotal é mais ampla; na fonação fluente, a fase fechada da glote é longa, a pressão subglótica é moderada, a intensidade vocal é alta e a área glotal é ampla; na fonação soprosa, a glote nunca fecha, a pressão subglótica e a intensidade vocal são baixas e a área glotal é muito ampla.

Tal como Miller (2004), Sundberg (1987) afirma que “[...] quando a intensidade é elevada, o hábito de mudar de fonação para o extremo ‘pressionada’ pode ser aceitável em cantores profissionais que devem estar aptos a cantar com alta intensidade, sem necessariamente mudar o tipo de fonação” (SUNDBERG., 1987, p. 86). Em termos pedagógicos, o autor crê que é possível haver fonação volumosa em uma região vocal cômoda, e que, “[...] se isto estiver correto, pode ser de interesse pedagógico. Seria uma boa ideia iniciar uma fonação nesta região não pressionada e pedir ao indivíduo que mude a frequência fundamental [a altura da nota] sem alterar o tipo de fonação” (SUNDBERG., 1987, p. 87).

Titze (2000) comenta que os especialistas em voz estão familiarizados com expressões imagéticas como “suavize o som com o ar” ou “deixe que a voz flutue sobre o ar”. A seu ver, tais sugestões induzem a uma produção vocal menos pressionada. “[...] Como acontece com a maioria das imagens no treino vocal, aquelas relacionadas ao fluxo de ar só assumem valor especial quando uma sensação corporal é descoberta e experienciada diversas vezes, e pode ser descrita nesses termos” (TITZE, 2000, p. 83). O processo de descoberta envolve tentativas e erros, com o professor de canto sempre reforçando a atitude correta. Para Titze (2000), as imagens que contêm uma ampla quantidade de palavras usuais com significados claros ajudam na descoberta de processos que aperfeiçoam a produção vocal. Portanto, a principal finalidade do ensino será obter uma conexão entre as sensações do fluxo de ar laríngeo, faríngeo ou oral e a percepção auditiva do som produzido. Sendo assim,

“[...] sugere-se, então, que a imagem da respiração no canto ou na fala seja utilizada para ajustar a média de resistência do fluxo glotal por meio da (1) conversão total da energia aerodinâmica em energia acústica e da (2) diminuição dos distúrbios nos padrões de vibração natural das pregas vocais. As sensações vibratórias (na traqueia, próxima ao esterno e na região facial) são evidências de que a energia aerodinâmica foi convertida em energia acústica. Ademais, a sensação de fluência do fluxo de ar através da glote sugere que as pregas vocais estão livres de interferências e que o sistema [vocal] não está sendo prejudicado.” (TITZE, 2000, p. 84)

Objetivo e Metodologia

Com o intento de se verificar os impactos do uso da BS e da faixa elástica FE ao longo do tempo, foram avaliados os efeitos de um treino vocal com o uso desses materiais elásticos sobre o desempenho técnico de cantores estudantes, nomeadamente no que se refere à fluência da fonação no canto. Participaram da pesquisa quatro estudantes de canto (sopranos) voluntárias: AV (19 anos), MH (25 anos), MP (20 anos) e TC (25 anos), todas saudáveis, sendo alunas do curso de licenciatura em canto do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, em Portugal. As estudantes foram gravadas, em áudio, durante a produção de uma única tarefa vocal que consistiu na execução da ária *Deh vieni non tardar* da ópera *Le Nozze di Figaro* de W. A. Mozart, em dois diferentes momentos: Antes e depois de um Programa de Treinamento Vocal (PTV) criado pelos autores. Durante o PTV, os sujeitos participaram de dez sessões de treinamento.

Nas gravações dos áudios, os indivíduos encontravam-se em frente a um microfone electret omnidirecional Behringer ECM 8000 localizado a 30 cm de distância dos lábios, conectado a um computador portátil com uma interface de áudio Edirol USB Audio Capture UA-25, e fizeram uso de auscultadores com transdutor dinâmico aberto Sennheiser HD 600 Avantgarde na audição de um playback, com a gravação do acompanhamento de piano da ária que serviu de apoio durante a execução. O sinal acústico foi gravado com o programa Adobe Audition 3.0, a 16bits, e com uma frequência de amostragem de 48kHz. As gravações decorreram no Laboratório de Fala, Linguagem e Audição (SLHlab) da Universidade de Aveiro, numa cabine ABS-AUD.45.1, produzida por Absorsor, Portugal, com uma atenuação de 45dB. O processamento digital dos áudios foi realizado com recurso ao Audacity 2.0.1, onde foram seleccionados três excertos da ária considerados tecnicamente difíceis, tendo sido os escolhidos para o teste perceptivo-auditivo. Este teste consistiu de um total de seis áudios contendo três excertos gravados antes e três gravados depois do PTV, por cada uma das quatro estudantes. Assim, em uma primeira avaliação (Teste 1), de modo a não se distinguir as gravações realizadas antes ou depois do PTV e aferir o grau de consistência nas respostas, os seis excertos de cada estudante foram randomizados, totalizando vinte e quatro trechos musicais que foram submetidos à apreciação de um painel internacional de doze professores de canto de reconhecida competência profissional: LB, MB e SS (Portugal); PM e SW (Reino Unido); JC (Austrália); AH e DR (EUA); e AK, EF, EL e LM (Brasil).

O mesmo procedimento foi repetido em uma segunda avaliação (Teste 2), quando buscou-se avaliar o quão consistente poderiam ser as respostas dos professores na reavaliação dos mesmos excertos. Desse modo, ocorreram dois testes (Teste 1 e Teste 2) e, portanto, duas randomizações. Nesses testes, houve apenas uma questão onde os professores deveriam responder em uma escala visual analógica (EVA), o quão soprosa ou pressionada eram as fonações das estudantes de canto. Assim sendo, o extremo esquerdo da linha dizia respeito à *fonação muito soprosa*, o direito à *fonação muito pressionada*, e o ponto médio entre ambos ficou subentendido à *fonação fluente*.

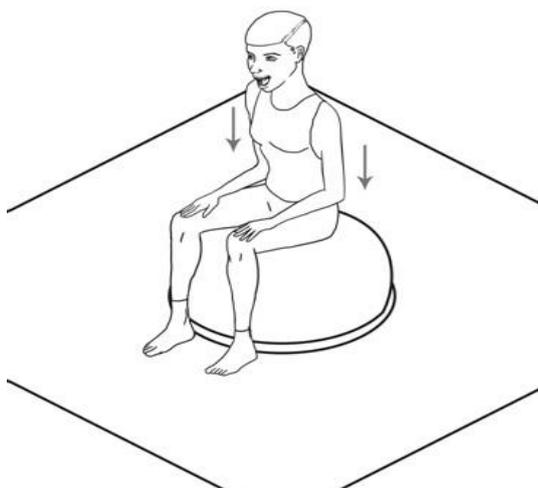
Para a realização do estudo, foram escolhidos dois movimentos corporais: Um com a BS (Figura 1) e um com a FE (Figura 2), que são materiais flexíveis, visando-se o aumento das sensações musculares e vibratórias, o relaxamento das tensões resultantes dos excessos de esforço físico e o aumento da fluência fonatória no canto.



XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME
Educação musical latino-americana: tecendo identidades e fortalecendo interações
Natal, 08 a 11 de agosto de 2017

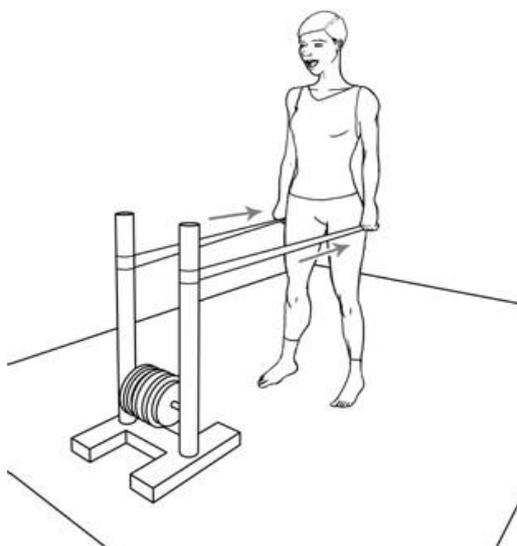


Figura 1: Movimento de salto sobre a Bola Suíça.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 320.

Figura 2: Movimento de tração da Faixa Elástica.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 321.

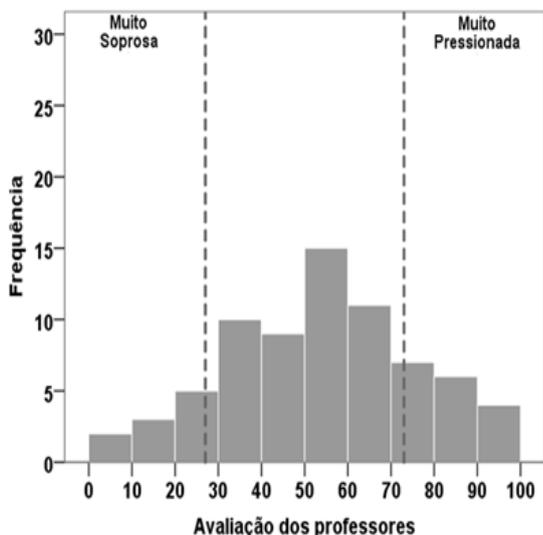
Resultados

Análise dos Testes Perceptivo-auditivos

Estudante AV

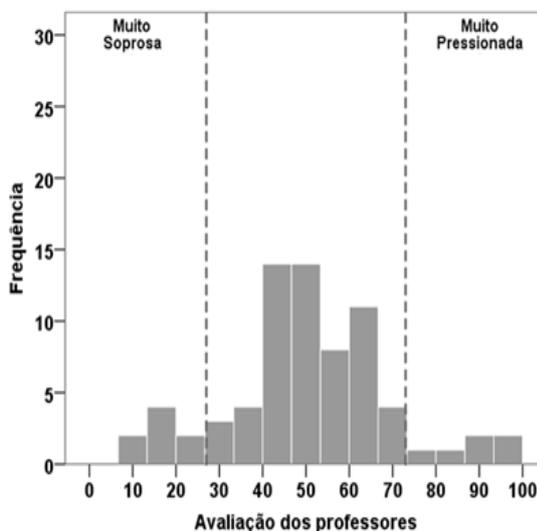
Na Figura 3, os resultados sugerem que, na condição antes do PTV, embora o tipo de fonação da estudante AV seja predominantemente *fluente*, a mesma apresenta uma tendência à fonação *muito pressionada*, que é menor na fonação *muito soprosa*.

Figura 3: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante AV, antes do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 466.

Figura 4: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante AV, depois do PTV.



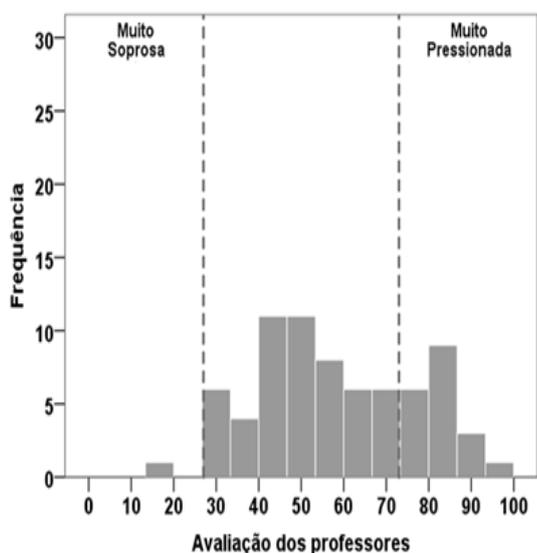
Fonte: Costa Filho, 2015, p. 467.

Na condição depois do PTV (Figura 4), de modo geral, os resultados sugerem que, na opinião dos professores, a estudante AV apresenta uma fonação mais *fluente* no desempenho vocal das tarefas, embora ainda com uma leve tendência à fonação *muito soprosa* ou *muito pressionada*.

Estudante MH

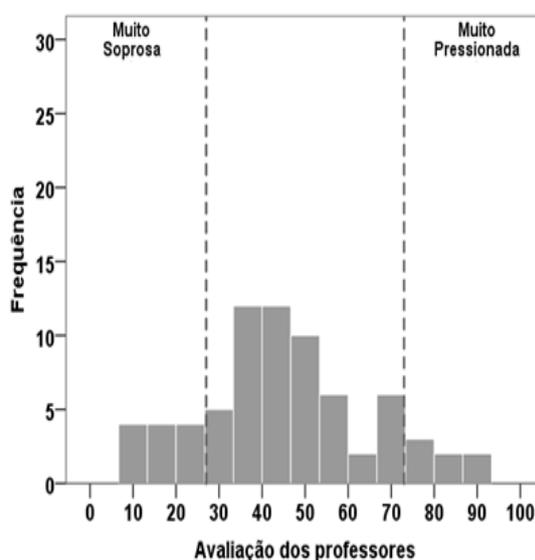
Os resultados da Figura 5 sugerem que, na condição antes do PTV, a estudante MH apresenta uma fonação *fluente*, embora com tendência à fonação *muito pressionada*.

Figura 5: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante MH, antes do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 468.

Figura 6: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante MH, depois do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 468.

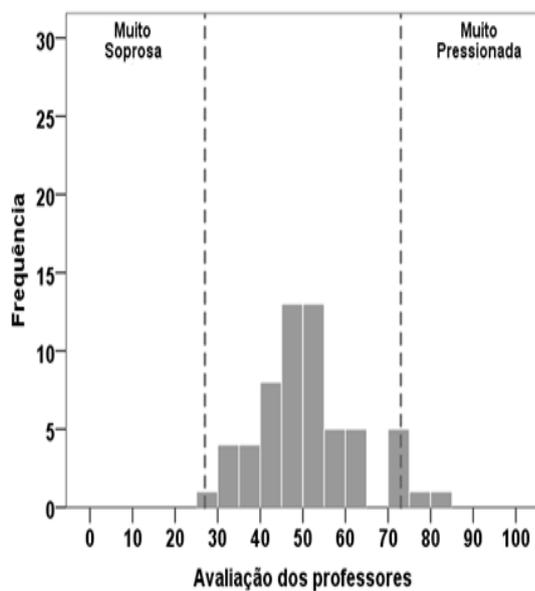
Na Figura 6, os resultados indicam que, na opinião dos professores, a estudante MH apresenta uma fonação mais *fluente*, na condição depois do PTV. No entanto, houve também um aumento nos registros da região *soprosa* onde havia muito pouco antes do PTV.

Estudante MP

Os resultados da Figura 7 sugerem que, na condição antes do PTV, a estudante MP apresenta um tipo de fonação que é predominantemente *fluente*.

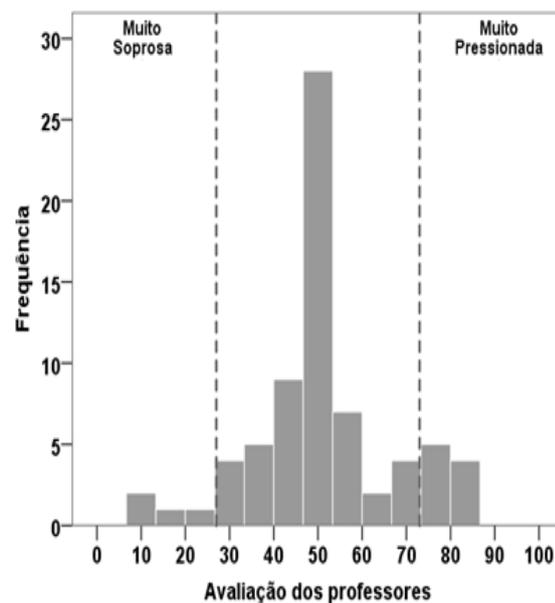
Na condição depois do PTV (Figura 8) apesar de MP ter obtido um tipo de fonação ainda mais *fluente*, houve registros nas regiões *muito soprosa* e *muito pressionada*.

Figura 7: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante MP, antes do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 470.

Figura 8: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante MP, depois do PTV.

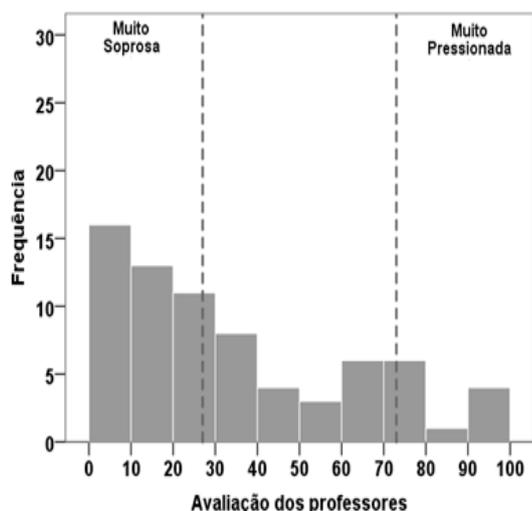


Fonte: Costa Filho, 2015, p. 470.

Estudante TC

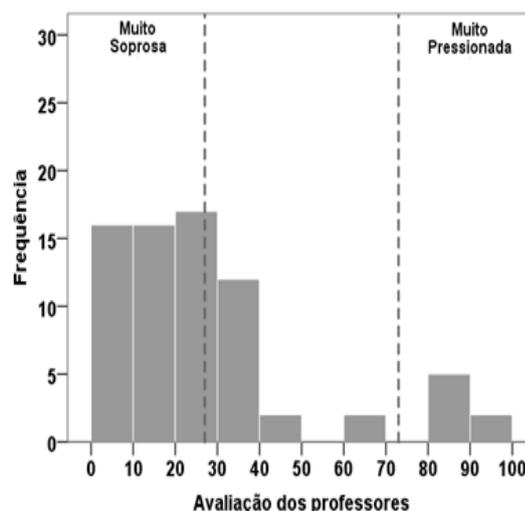
Na Figura 9, os resultados sugerem que na condição antes do PTV, embora a estudante TC apresente registros na região *fluente* da escala, a fonação *muito soprosa* é prevalente e há uma leve tendência à fonação *muito pressionada*. Por outro lado, na condição depois do PTV, TC manteve a fonação *muito soprosa* e a tendência à fonação *muito pressionada* (Figura 10).

Figura 9: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante TC, antes do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 471.

Figura 10: Histograma mostra as frequências das classificações atribuídas pelos professores de canto no teste perceptivo-auditivo para a estudante TC, depois do PTV.



Fonte: Costa Filho, 2015, p. 472.

Conclusões e Perspectivas Futuras

De modo geral, quando se investiga se o treino vocal com uso da BS e da FE aumenta a fluência da fonação no canto, conclui-se, com base na análise dos testes perceptivo-auditivos, que o treinamento com o uso desses materiais elásticos torna a voz mais fluente. No entanto, tal constatação só se verifica nas estudantes AV, MH e MP. Na opinião dos professores de canto, a estudante TC não obteve fluência na sua fonação após o treino vocal. Ademais, foi igualmente constatado que houve consistência por parte dos professores de canto na avaliação dos dois testes perceptivo-auditivos realizados nesse estudo e que a BS e a FE podem vir a ser ferramentas utilizadas como estratégia eficaz no ensino do canto.

Assim sendo e em conformidade com o pensamento de teóricos citados no presente trabalho, a fonação fluente é a mais desejável no ensino e na performance do canto lírico. Contudo, recomenda-se que, em futuras investigações, a avaliação subjetiva dos tipos de fonação seja acrescida da avaliação objetiva dos parâmetros fisiológicos, acústicos e aerodinâmicos da voz cantada.

Agradecimentos

Esse trabalho teve o apoio financeiro da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. This work was partially funded by National Funds through FCT - Foundation for Science and Technology, in the context of the project UID/CEC/00127/2013.

Referências

- COSTA FILHO, MOACYR SILVA. *A Pedagogia do Canto através do Movimento Corporal: O uso da Bola Suíça e da Faixa Elástica no Treino Vocal de Estudantes de Canto*. 2015. Vocal Pedagogy [Using Body Movements: The use of Swiss Balls and Elastic Bands in Classical Singing Training. Ph.D. Thesis, University of Aveiro, Portugal, 2015].
- EHRENFRIED, L. *Da Educação do Corpo ao Equilíbrio do Espírito*. São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1991.
- HASKELL, J. A. Vocal Self-Perception: The Other Side of the Equation. *Journal of Voice*, v. 1, n. 2, p. 172-179, 1987.
- MILLER, R. *The Structure of Singing*. New York (S. Books, Ed.), 1996.
- MILLER, R. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.
- OHRENSTEIN, D. Physical Tension, Awareness Techniques, and Singing. *Journal of Singing*, v. 56, n. 1, p. 23-26, 1999.
- SUNDBERG, J. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- TITZE, I. R. *Principles of Voice Production*. Iowa: National Center for Voice and Speech, 2000.
- TITZE, I. Voice Quality. *Journal of Singing*, v. 48 n. 5, p. 21, 45, 1992.
- WARE, C. *Basics of vocal pedagogy: the foundations and process of singing*. New York: McGraw-Hill, 1998.