



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM FONOAUDIOLOGIA**

**ENEIDE FERREIRA**

**INTERFACES ENTRE A FONOAUDIOLOGIA E O CANTO LÍRICO: O QUE É  
PRECISO SABER PARA MELHOR ATUAR?**

Salvador  
2018

**ENEIDE FERREIRA**

**INTERFACES ENTRE A FONOAUDIOLOGIA E O CANTO LÍRICO: O QUE É  
PRECISO SABER PARA MELHOR ATUAR?**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do Curso de Graduação em Fonoaudiologia da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Fonoaudiologia.

Orientadora: Dra. Márcia da Silva Lopes  
Co-orientadora: Ms Lília Maria Gomes Falcão

Salvador  
2018

# INTERFACES ENTRE A FONOAUDIOLOGIA E O CANTO LÍRICO: O QUE É PRECISO SABER PARA MELHOR ATUAR?

## RESUMO

Os professores e cantores líricos, apoiados por sua própria formação acadêmica, objetivam a estética vocal com foco artístico-musical. Por esta razão, a atuação fonoaudiológica com cantores líricos deve estar calcada em conhecimentos básicos, relacionados com a manutenção da saúde vocal, mas também em conhecimentos específicos, tanto da Fonoaudiologia como de outras áreas. Desta forma, o objetivo deste trabalho é fornecer uma linha de base para o aprofundamento do fonoaudiólogo na abordagem vocal com cantores líricos. Para tal, foi realizada uma revisão da literatura pertinente sobre os conhecimentos acerca das bases históricas, a partir das Escolas Nacionais de Canto Erudito, bem como os aspectos diferenciais específicos do canto lírico à luz destas Escolas. Além disso, também foram descritas as contribuições do fonoaudiólogo que atua na área de voz profissional, para o aperfeiçoamento do uso vocal de cantores líricos. A partir da revisão realizada, identificou-se que as principais escolas nacionais são a italiana, a alemã e a francesa, sendo que a escola Italiana, com o *Bel Canto*, é a mais influente tanto no canto propriamente quanto na pedagogia vocal. Cada escola tem características específicas que as diferenciam quanto à respiração, a articulação e a ressonância na execução das composições. Cada um destes parâmetros vai influenciar a identificação do cantor com uma destas escolas, direcionando sua interpretação para uma construção artística coerente com as exigências das obras composicionais. A partir dos elementos abordados nesta revisão é possível compreender a importância da complementaridade de saberes entre fonoaudiólogos e professores de canto na atuação junto a cantores líricos para a área de Voz.

**Palavras-chave:** Fonoaudiologia; Canto Lírico; Voz; Atuação Profissional; Qualidade Vocal.

## ABSTRACT

The lyrical teachers and singers, supported by their own academic formation, aim at vocal aesthetics with an artistic-musical focus. For this reason, speech-language performance with lyrical singers should be based on basic knowledge related to the maintenance of vocal health, but also on specific knowledge, both in Speech Therapy and in other areas. In this way, the objective of this work is to provide a baseline for the deepening of the speech therapist in the vocal approach with lyrical singers. For this, a review of the relevant literature on the knowledge about the historical bases, from the National Schools of Scholar Singing, as well as the specific differential aspects of the lyrical song in the light of these Schools was carried out. In addition, the contributions of the speech therapist working in the area of professional voice were also described, in order to improve the vocal use of lyrical singers. From the review, it was identified that the main national schools are the Italian, the German and the French, and the Italian school, with *Bel Canto*, is the most influential in singing as well as in vocal pedagogy. Each school has specific characteristics that differentiate them regarding the breathing, the articulation and the resonance in the execution of the compositions. Each of these parameters will influence the identification of the singer with one of these schools, directing their interpretation to an artistic construction consistent with the requirements of compositional works. Thus, from the elements discussed in this review, the importance of the complementarity of knowledge between speech therapists and singing teachers emerges in the performance of vocal singers for the Voice area.

**Keywords:** Speech therapy; Song Lyric; Voice; Professional performance; Vocal Quality.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>4</b>  |
| <b>2 BASES TEÓRICAS DO CANTO LÍRICO .....</b>   | <b>5</b>  |
| 2.1 Escolas Nacionais de Canto Lírico e suas Bases Históricas .....                             | 5         |
| 2.2 Compreendendo melhor o canto lírico ou erudito .....  | 8         |
| 2.3 A classificação vocal no canto lírico .....   | 9         |
| <b>3 ASPECTOS RELEVANTES DO CANTO LÍRICO .....</b>  | <b>11</b> |
| 3.1 Parâmetros vocais .....   | 11        |
| 3.1.1 Respiração .....  | 11        |
| 3.1.2 Fonação .....   | 12        |
| 3.1.3 Articulação .....   | 12        |
| 3.1.4 Ressonância Vocal .....   | 13        |
| 3.1.5 Emissão Vocal .....   | 14        |
| 3.1.5.1 A Frequência Fundamental/Harmônicos .....   | 14        |
| 3.1.5.2 Os Formantes de Cantor .....  | 14        |
| 3.1.5.3 O Vibrato .....   | 15        |
| 3.1.5.4 A Afinação .....  | 16        |
| <b>4 CONTRIBUIÇÕES DA FONOAUDIOLOGIA PARA MELHOR<br/>PERFORMANCE DOS CANTORES LÍRICOS .....</b> | <b>16</b> |
| 4.1 Aquecimento Vocal .....   | 17        |
| 4.2 Desaquecimento Vocal .....  | 18        |
| 4.3 Saúde Vocal .....   | 19        |
| <b>5 CONCLUSÃO .....</b>  | <b>20</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b>  |           |

## 1 INTRODUÇÃO

O objeto das atuações profissionais do cantor lírico, do professor de canto e do fonoaudiólogo é a voz humana. A emissão vocal apresenta características próprias do indivíduo e está relacionada a fatores biológicos e genéticos, mas também a aspectos culturais e psicossociais. A personalidade, o estado emocional e a forma de expressar as emoções também interferem na voz. Além disto, a voz humana é o resultado da ação de um conjunto de estruturas do trato vocal que formam um sistema versátil e intrincado para produção de sons, cujas partes mais intimamente associadas à produção são os pulmões, a traqueia, a laringe, a faringe, as cavidades nasais e a cavidade oral. A qualidade vocal é, em nossos dias, considerada o mais completo atributo de um indivíduo, e sua avaliação fornece indícios sobre os parâmetros físicos, psicológicos, sociais e culturais (GOULART, 2002; HORTA; TOMITA, 2001).

Em relação ao canto lírico, este é influenciado por Escolas Nacionais, também chamadas de correntes filosóficas, as quais determinarão diferentes técnicas vocais e interpretativas específicas de cada país. Os aspectos mais relevantes nessa produção vocal envolvem a respiração, a pronúncia e a emissão, cujas características têm o intuito de destacar a expressividade da emissão operística (ABI-ACKEL, 2012; CATAPANO, 2006).

Para ser considerado um cantor lírico, existe uma série de critérios que devem ser seguidos rigorosamente, tais como: conhecimento teórico-musical; técnicas vocais específicas determinadas através de abordagem corporal adequada, da postura, da respiração e da emissão vocal; domínio dos aspectos interpretativos das peças executadas pelo cantor; conhecimento dos aspectos fonoarticulatórios das línguas envolvidas, isto é, das Escolas Nacionais de Canto; fidedignidade interpretativa das intenções composicionais pretendidas pelo autor da obra executada registradas em partitura, dentre outros (CATAPANO, 2006).

O trabalho do fonoaudiólogo junto a cantores líricos pressupõe alguns conhecimentos básicos e outros específicos, tanto da Fonoaudiologia como de outras áreas. Estes pontos específicos são a intersecção entre os saberes fonoaudiológicos e dos profissionais da voz que atuam na área artístico-musical (ABI-ACKEL, 2012).

Os fonoaudiólogos, especialistas em voz, conduzem vocalmente seus clientes ou pacientes do ponto de vista da fisiologia, estando aptos a realizar as abordagens vocais que visem manter a saúde vocal do profissional da voz a partir de técnicas vocais específicas de aperfeiçoamento ou reabilitação vocal (BEHLAU, 2005). Já os cantores líricos, entendidos também como professores, trabalham suas vozes e a de seus alunos sob o ponto de vista estético. Assim, técnicas vocais empregadas pelos cantores, reforçadas a partir de sua própria formação acadêmica, objetivam a estética vocal com foco artístico-musical. Segundo SILVA (2013, pp. 4 e 5), os cantores são classificados como profissionais da arte em suas diferentes atuações (erudito, popular, coral, religioso e teatro musical) tais como os atores (teatro, circo, televisão e dubladores). Esta autora ainda categoriza os cantores líricos de acordo com a demanda e alto risco, além da importância na utilização da voz nas atividades profissionais no NÍVEL I, ao lado dos atores, identificados como a elite vocal e os demais profissionais da voz (dos NÍVEIS II ao IV) são apenas categorizados como usuários da voz profissionalmente ou não profissionalmente. Assim, é possível inferir que o cantor lírico, em relação aos demais profissionais da voz, diferencia-se pelo notório rigor estético quanto à utilização de sua voz, o qual é artístico-musical.

Diante deste panorama, torna-se necessário ressaltar a importância da interface entre os saberes do cantor lírico e do fonoaudiólogo, pois o trabalho fonoaudiológico deve

complementar e se articular ao do professor de canto. Desta forma, o objetivo deste trabalho é fornecer uma linha de base para o aprofundamento do fonoaudiólogo quanto às particularidades na abordagem vocal com cantores líricos. Assim, serão descritos conhecimentos sobre as bases históricas, a partir das Escolas Nacionais de Canto Erudito, bem como os aspectos diferenciais específicos do canto lírico à luz destas Escolas e as contribuições do fonoaudiólogo, que atua na área de voz profissional, para o aperfeiçoamento do uso vocal desses cantores.

## 2 BASES TEÓRICAS DO CANTO LÍRICO

### 2.1 Escolas Nacionais de Canto Lírico e suas bases históricas

As três Escolas Nacionais tradicionais e essenciais para o canto lírico, bem como para o surgimento da pedagogia vocal são: a italiana, com suas melodias amplas e atraentes, culminando no que se denomina *Bel Canto*; a francesa, em que há a predominância da elegância e fineza de um estilo, primando pela expressividade; e a alemã, a qual aliada à música filosófica, ressaltou a austeridade da forma e do perfeito equilíbrio das construções musicais. Estas escolas impulsionaram o surgimento das demais escolas de que se tem notícia, a exemplo da espanhola, inglesa, americana e russa, dentre outras (SINNEK, 1955).

As Escolas Nacionais inglesa e espanhola também são consideradas tradicionais do canto lírico. Cada uma dessas escolas trabalha diferentemente os aspectos relacionados a respiração, projeção, apoio, tipos vocais e exercícios (ou técnicas), assim como enfatiza um ou mais desses aspectos em detrimento de outros. A forma como o cantor lírico utiliza sua voz está intimamente relacionada com a nacionalidade da Escola que segue e com suas preferências musicais. Assim, ao executar suas peças musicais, o aluno que estuda canto lírico ou mesmo o profissional já estabelecido, escolherá qual a escola que melhor se identifica (ABI-ACKEL, 2012).

A escola italiana configura-se como a escola nacional de canto mais completa, pois imprime ao cantor lírico naturalidade vocal, já que o idioma italiano, por descender diretamente do latim, não é anasalado. Assim, a emissão em italiano facilita a realização de ornamentos vocais pertinentes às peças. Além disso, o *Bel Canto* italiano foi determinante como precursor das escolas francesa, alemã, inglesa, espanhola, dentre outras (SOUZA et al., 2015).

A escola francesa se destaca por enfatizar a ressonância vocal nos seios paranasais, a chamada voz “na máscara” e é referenciada como “escola do sorriso”, a qual enfatiza a utilização dos músculos faciais sobre a maçã do rosto (músculos zigomáticos). Ocorre que estes músculos, ao serem ativados juntamente com os músculos orbiculares dos lábios, projetam o som vocal na região paranasal, potencializando assim a nasalidade do idioma francês. Cabe citar também a escola alemã, que prioriza o didatismo da consciência e da articulação exata das palavras (SOUZA et al., 2015; PAPAROTTI; LEAL, 2013; SINNEK, 1955).

Para melhor situar como surgiram as Escolas Nacionais de Canto, é necessária a compreensão da História da Música a partir de suas divisões específicas. No Quadro 1, seguem os períodos propostos por BENNET (1986, p. 12) e ORTOLAN (2011, p. 4), com a música vocal realizada em cada um deles.

| Período                                       | Época                             | Música Vocal                                      |
|---|-----------------------------------|---|
| Período Antigo                                | Música Medieval até cerca de 1450 | Cantochão ou Canto Gregoriano                     |
| Período Renascentista                         | Música Renascentista 1450 – 1600  | Ópera ( <i>Bel Canto</i> ); Missa; Hino; Moteto   |
| Período Barroco                               | Música Barroca 1600 – 1750        | Ópera; Oratório; Paixão; Conjunto; Coral; Cantata |
| Período Clássico                              | Música Clássica 1750 – 1810       | Ópera; Balada; Ária                               |
| Período Romântico                             | Música Romântica 1810 – 1910      | Ópera; Música de Câmara                           |
| Música do Século XX (ou Música Contemporânea) | de 1900 em diante                 | Canção Urbana; Coral                              |

Quadro 1. História da Música, descrita a partir dos períodos propostos por Bennet (1986, p. 12) e Ortolan (2011, p. 4), com a música vocal realizada em cada um deles.

Cabe salientar que o período Renascentista merece maior destaque em virtude do advento da ópera. Em Florença, no final do século XVI, o compositor italiano Giulio Caccini (1545-1618) tornou-se um *expert* em compor árias para o estilo chamado *Bel Canto*. Por sua genialidade na arte da composição musical, Caccini passa a ser denominado “Pai do *Bel Canto*”, utilizando como tema, em suas peças musicais, a mitologia greco-romana. Os elementos composicionais privilegiavam em primeiro lugar a dicção (palavra), em segundo o ritmo e em terceiro lugar o som (melodia) (SINNEK, 1955).

A primeira ópera completa de que se tem notícia é “Eurídice”, a qual possui duas versões musicais: a primeira de Jacopo Peri (1561/1633), datada de 1600 e a segunda de Caccini, de 1602, ambas baseadas no *libreto* de Ottavio Rinuccini (1562/1621). Convém esclarecer que *libreto* significa “livrinho” em italiano e é um texto, ou mesmo um poema, no qual o compositor se baseava para criar suas obras operísticas, no qual era resumido o enredo da história cantada. Além de Eurídice, é importante destacar algumas óperas anteriores, como por exemplo “La Dafne”, composta em 1597 com música de Peri e Jacopo Corsi (1561/1602) e o *libreto* de Rinuccini. Infelizmente muitas obras se perderam no tempo, bem como as peças do Período Antigo (ORTOLAN, 2011).

Outro destacado compositor desse período foi o grande Claudio Monteverdi (1567/1643), também italiano. Este estabeleceu as bases para o aprimoramento do gênero musical denominado pelos italianos como “Ópera” que, conceitualmente, se traduz por um drama musicado. As óperas poderiam ser em formato de tragédia ou comédia e surgiram a partir de pequenas encenações teatrais essencialmente do Ocidente. Com as obras musicais e geniais do referido compositor, os fundamentos do *Bel Canto* foram definitivamente solidificados, culminando posteriormente na Antiga Escola Italiana de Canto. Monteverdi privilegiou mais as canções do que os recitativos, ou seja, a melodia sobre as palavras. Na ópera “*La favola d’Orfeo*”, a música é de Monteverdi e o *libreto* de Alessandro Striggio (c1540/1592) (MARQUES, 1997; ORTOLAN, 2011; GURRY, 2014).

No Período Barroco (séculos XV e XVI), destaca-se a utilização dos ornamentos ou floreios, definidos como embelezamentos e decorações dentro da melodia, também chamados de notas melódicas. Os cantores tinham o encargo de improvisarem com suas vozes, pois os compositores escreviam em suas partituras as notas melódicas:

*appoggiaturas*, mordentes, trinados, grupetos e outras, reproduzindo tais notas sobre recursos melódicos, demonstrando, assim, todo o seu virtuosismo vocal. Neste período, havia dupla finalidade na execução desses floreios: afirmar a harmonia e dar cor à pouca sonoridade dos instrumentos e refletiam a capacidade de improvisação do cantor, que culminavam no seu virtuosismo. Porém, nessa época, os compositores não escreviam em partitura as indicações de dinâmica, pois as intenções interpretativas, tanto para os instrumentos quanto para as vozes, ainda não eram indicadas na escrita musical específicas em cada peça musical e isto só foi possível a partir do Período Clássico (BATTAGLIA, 1990).

Uma ópera dessa época é a famosa “Dido e Enéias”, do inglês Henry Purcell (1658-1695). É também nessa época que surgem os ‘*castrati*’, isto é, meninos que eram castrados para continuarem com vozes infantis, sem passarem pela muda vocal e quando atingiam a idade adulta sua qualidade vocal era feminilizada. Destaque para o castrato Farinelli, que viveu no séc. XVII. Esta prática perdurou até o final do século XVIII (BEHLAU, 2005; MARQUES, 1997; ORTOLAN, 2011; GURRY, 2014).

Nos Sécs. XVII e XVIII, designado como Período Clássico ou Classicismo, os compositores determinaram as bases das formas ou notações musicais, desenvolvendo, assim, toda a estrutura de uma orquestra. Ao mesmo tempo, estes compositores se sobressaíam nos instrumentos que tocavam, tornando-se verdadeiros virtuosos passando, então, a serem considerados os clássicos da Música Ocidental. Nesse Período, vale mencionar lendários autores de óperas como Vivaldi, Pergolesi e Haydn. Além destes, cabe salientar a contribuição do austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que, com sua genialidade, escrevia suas óperas na língua italiana, a exemplo de “*Le Nozze di Figaro*” (PRIOLLI, 2005; MARQUES, 1997). No Séc. XIX o Período histórico-musical é denominado Romantismo ou Período Romântico (1810-1910), com maior repercussão de compositores italianos como Rossini, Verdi, Donizetti, Bellini e Mascagni, além dos alemães Schubert, Schumann, Beethoven, Wagner e Weber, dentre outros. A famosa ópera “*Rigoletto*”, de Giuseppe Verdi (1813-1901), é uma emblemática obra desta época (MARQUES, 1997; ORTOLAN, 2011).

Desde o Séc. XX (1910) aos dias atuais, denominado Período Contemporâneo, despontam as composições operísticas do francês Claude Debussy (1862-1918), com “*Peléias e Melisanda*”, além do brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com “*Malazarte*”, dentre outros (MARQUES, 1997).

Em “*Le Nozze di Figaro*” (As Bodas de Fígaro), de Mozart, os personagens Figaro e Suzana são interpretados por tenor e soprano respectivamente. Nesta mesma ópera, o conde Almaviva é interpretado por um baixo. Outros compositores também privilegiavam as vozes mais agudas em suas obras, como Rossini e Puccini. Na obra de Richard Wagner (1813-1883), conhecido por escrever para sopranos pesadas (ou dramáticas), observamos uma das exceções, como nas óperas “*Madame Butterfly*” ou “*As Valquírias*”, dentre outras. Cabe salientar que, em termos de estrutura, uma ópera é subdividida em atos (primeiro, segundo, terceiro...). Além disso, possui cantores solistas, que cantam as árias, outros que fazem parte do coro e os solistas que cantam juntos em duos, trios, quartetos, quintetos ou sextetos, de acordo com o contexto da cena envolvida na trama (MARQUES, 1997).

## 2.2 Compreendendo melhor o canto lírico ou erudito



O canto lírico baseia-se nas relações estabelecidas entre o homem e a sua voz, entre o cantor e o seu público, entre o público e o cantor, entre o cantor e seus colegas compositores, instrumentistas e artistas, assim como entre o mundo da voz cantada e o mundo da multidisciplinaridade. De modo mais abrangente, o canto tem a propriedade de unir grupos de pessoas na troca de experiências de natureza musical e emocional (CHAPMAN, 2012).

Segundo ÁVILA et al. (2010, p. 222), historicamente, a Música Erudita subdivide-se em sacra e profana. A música sacra diz respeito às composições que eram interpretadas nas liturgias religiosas de caráter judaico-cristãs, basicamente restritas às tradições católicas. Já a música profana, de caráter popular, era a manifestação artística cujas composições possuíam temas livres, não vinculados aos cultos religiosos e notabilizaram-se a partir das óperas, já no séc. XVII. Desta forma, o canto lírico é um estilo decorrente do advento da ópera, uma vez que os compositores passaram a se dedicar a escrever suas peças (ou músicas) para esse gênero musical, demonstrando, assim, todo o seu virtuosismo.

Além disto, o canto lírico difere-se dos demais estilos, dentre muitas razões, por conta de seu rigor técnico, uma vez que exige do cantor uma interpretação musical especificada em partitura, bem como emissão vocal característica desse estilo peculiar de canto, além de longo treinamento, domínio da projeção vocal e qualidade rica em harmônicos. Esses ajustes são de complexo desenvolvimento e, quando não são bem realizados, podem desencadear o surgimento de disfonias, causando não apenas desvantagens ao cantor, bem como prejudicando sua qualidade de vida (ÁVILA et al., 2010).

O canto lírico é um estilo vocal rebuscado, abrangendo tanto o lirismo quanto a erudição, que requer a fidedignidade interpretativa, evocada pelo compositor, registrada em partitura. É pertinente salientar que “[...] o cantor lírico é aquele que prima pela pronúncia, a fim de que o lirismo seja percebido, isto é, a poesia seja exaltada em uma emissão operística” (PAPAROTTI; LEAL, 2013).

ARAÚJO et al. (1997) esclarece que o canto operístico:

Exige a descida da laringe, de maneira a executar as notas agudas sem contração exagerada do cricotireoideo. Os cantores líricos tem os seios piriformes muito grandes, devido ao seu treinamento vocal. Quando a laringe fica alta, os seios ficam parcialmente obstruídos, reduzindo a ressonância. Os cantores líricos utilizam o centro da voz e a ressonância apoia-se nas estruturas ósseas (ARAÚJO et al., p. 143).

Por esta razão, alguns compositores passaram a compilar uma série de exercícios vocais registrados em partitura e que se tornaram, então, métodos de estudos voltados para o canto lírico. Como exemplo disto, destaca-se o famoso “Método *Vaccaj*” ou “Método Prático de Canto”, do notável Nicola Vaccaj, compositor italiano de óperas e canções do séc. XVIII, além de professor de canto. Esse Método precedeu os demais e foi escrito, mais precisamente, em 1834 para as quatro vozes: soprano, mezzo-soprano, tenor e barítono. Tecnicamente, tais métodos trabalham, através de exercícios musicais específicos, a agilidade, a respiração, a interpretatividade, os registros vocais, os ornamentos e outros parâmetros vocais, refletindo, assim, todas as possibilidades do desenvolvimento vocal do cantor. Particularmente no “Método *Vaccaj*”, os cantores de vozes médio-graves podiam aumentar ou melhorar a agilidade vocal através dos exercícios com grupetos, *appoggiaturas*, trinados e outros tipos de ornamentos, já indicados na partitura, valorizando, assim, a língua italiana (BATTAGLIA, 1990; GONÇALVES, 2013).

Convém esclarecer que existem outros métodos para canto, baseados na pedagogia vocal dos próprios cantores, tais como: “Método Francesco Lamperti”- séc. XIX, mais voltado para os aspectos artísticos; “Método Manuel Garcia” II- séc. XIX, direcionado para os aspectos científicos; “Método Mathilde Marchesi”-séc. XIX, influenciada por Garcia II, seu professor de canto, “Método Giuseppe Concone”-séc.XIX, com suas lições de canto, dentre outros. Desta forma, surgiu a pedagogia vocal possibilitando o aperfeiçoamento técnico/interpretativo, bem como o virtuosismo dos cantores líricos exigidos pelos compositores. Tal pedagogia possui tanto uma natureza estética quanto científica (GURRY, 2014; GONÇALVES, 2013).

Neste contexto, cabe destacar as contribuições de Manuel Garcia II através de seus estudos em laringologia indireta, os quais foram fundamentais para o entendimento da anatomofisiologia vocal. Em 1841 este professor de canto publicou a primeira parte de um tratado sobre a fisiologia do canto, sendo este um marco para a estruturação dos métodos de pedagogia vocal (MARIZ, 2013).

Cabe salientar que na abordagem do ensino sejam respeitadas as singularidades do cantor, a fim de desenvolver uma técnica vocal adequada e que atenda a todas as exigências apresentadas na partitura a ser executada, com fidedignidade às características do período histórico em que a mesma foi composta. Atualmente a pedagogia do canto pode se utilizar da mescla de elementos oriundos das diferentes escolas, sem obrigatoriamente se restringir à uma delas. Desta forma, o cantor lírico necessita estar em constante pesquisa para que se torne um bom intérprete e profundo conhecedor de estilos e tendências (SOUZA et al., 2015; PAPAROTTI; LEAL, 2013).

### **2.3 A classificação vocal no canto lírico**

No canto lírico as composições vocais são escritas para determinado cantor, de acordo com o naipe específico no qual o mesmo está classificado. O naipe, em sentido musical, é o nome dado a um mesmo grupo vocal ou instrumental. Em relação às vozes, o naipe agrupa-se conforme a especificidade da qualidade vocal, a partir de diferentes ajustes laríngeos e do trato vocal. Quando se refere às vozes masculinas e femininas os napes podem ser classificados em tenor, barítono e baixo, e soprano, mezzo-soprano e contralto, respectivamente. Vozes classificadas como sopranos e tenores presumem uma harmonia musical composicional de caráter mais leve, enquanto que contraltos, mezzo-sopranos, baixos ou barítonos prescindem um caráter mais pesado na estética da interpretação da partitura (LIMA et al., 2016; MARQUES, 1997).

Cabe salientar a necessidade da classificação vocal cantada da voz humana, que compreende tanto a extensão, que é a emissão vocal cantada da nota mais grave à mais aguda, quanto a tessitura, que é quem define a região de conforto para o cantor, ou seja, é a característica vocal cantada emitida sem desconforto ou prejuízo ao cantor. Além disso, é onde a voz se torna mais plena e rica em harmônicos, com mais brilho e projeção vocal, com mais facilidade de emissão. Em relação à altura (ou *pitch*), temos vozes de sopranos e tenores caracterizadas como agudas, como vozes médias, mezzo-soprano e barítono e, por fim, como vozes graves, contralto e baixo. Os napes femininos, de acordo com o âmbito vocal de Dó 3 a Dó 5 são classificados como soprano. Os mezzo-sopranos estão compreendidos entre Lá 2 e Lá 4 e os contraltos de Mi 2 e Sol 4. Os napes masculinos de Dó 2 a Dó 4 são classificados como tenores, de Lá 1 a Lá 3 como barítonos e de Mi 1 a Mi 3 como baixos. Todos os

naipes cantam nos três registros: peito, médio e cabeça (PAPAROTTI; LEAL, 2013). Na figura 1 é possível identificar, a partir de um esquema gráfico, os diferentes tipos de vozes. Para cada classificação estão descritas as notas mínimas e máximas alcançadas vocalmente pelo cantor, que representa a extensão e em amarelo, a tessitura, que sua região de conforto e brilho.

O timbre também compõe as características do cantor, a partir de sua classificação vocal. Em virtude disto, existem expressões relativas aos aspectos tímbricos vocais, que muitas vezes representam antagonismo: “leve”, “pesada”, “clara”, “escura”, “na frente”, “recuada”, “límpida”, “brilhante”, “áspera”, “com ponta”, “com corpo”, dentre outros. Porém, um timbre vocal pode possuir combinação de características, como ser recuada e com limpidez, ou ser clara e ter aspereza. Isto também serve para diferenciar timbres dentro de um mesmo naipe, como entre os naipe de soprano e tenor: dramático, timbre mais pesado e escuro; e o ligeiro, que é mais leve e claro. E as características tímbricas de um cantor representam um fator muito importante para que ele interprete determinados personagens, pois isto culmina em uma subcategorização vocal (ALMEIDA, 2012; GURRY, 2014; SCHÜNEMANN, 2005).

As vozes ditas leves estão associadas ao *pitch* agudo, próprio de pregas vocais mais delgadas, e as vozes pesadas correspondem ao *pitch* grave, cujas pregas vocais apresentam maior massa. Porém, tanto as vozes leves quanto as pesadas podem apresentar *loudness* aumentada, isto é, forte intensidade. Assim, personagens interpretados por tenores e sopranos mais agudos eram, geralmente, os personagens principais e passavam a ideia de pureza e maior jovialidade. Por outro lado, barítonos, baixos, mezzo-sopranos ou, até mesmo, sopranos menos agudos interpretavam papéis mais sérios nas óperas, como condes, mães, pais e outros personagens menos centrais (BEHLAU, 2005; SINNEK, 1955).

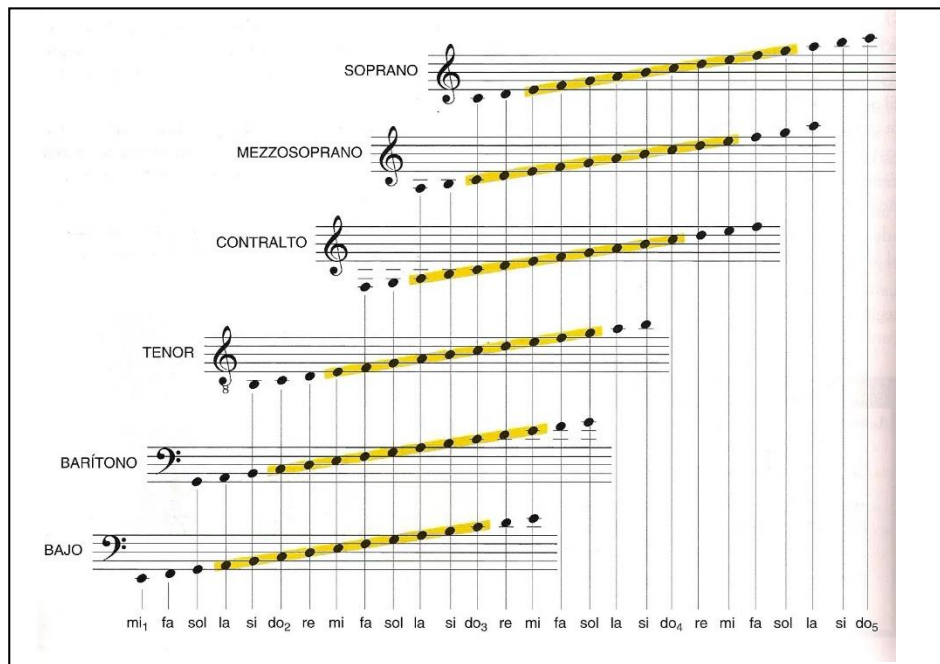


Figura 1: Caracterização da extensão e tessitura vocal  
Fonte: Zoé Patraca, (Site: cantalirico.org, acessado em mai/2018)

Existe ainda uma sub-classificação vocal no canto lírico, segundo SCHÜNEMANN (2005, p. 1), descrevendo subdivisões dentro de cada naipe, de acordo com o timbre das vozes, das mais agudas às mais graves.

| NAIPE         | SUB-CLASSIFICAÇÃO VOCAL  |
|---------------|--|
| Soprano/Tenor | Dramático<br><i>Spinto</i> (ou de Meio Caráter)<br>Lírico<br>Ligeiro (ou <i>Leggiero</i> ) |
| Mezzo-soprano | <i>Dugazon</i><br><i>Falcon</i>  |
| Contralto     | Não possui subclassificação  |
| Barítono      | Grave<br>Agudo<br>Cantante<br>Cômico   |
| Baixo         | Profundo (ou Nobre)<br>Cantante<br>Cômico (ou Bufo)  |

Quadro 2: Subclassificação vocal proposta por Schünemann (2005, p. 1), de acordo com o timbre, do mais grave ao mais agudo.

A classificação vocal visa orientar o cantor na escolha do repertório compatível, respeitando suas possibilidades vocais anatomofisiológicas, a partir dos critérios relacionados ao som fundamental da fala, ao timbre, às dimensões das pregas vocais (tensão, massa e comprimento), à forma e volume dos ressonadores e à extensão e quebra da voz (que são as notas de passagem). Porém, convém salientar que tais parâmetros de classificação vocal cantada são bastante controversos, uma vez que outros autores se baseiam até mesmo pelo tipo facial, extensão do trato vocal, dentre outros (PAPAROTTI; LEAL, 2013).

Desse modo, é importante que o cantor execute as peças musicais compatíveis com a sua classificação vocal, a fim de evitar disfonias (a partir de fendas, nódulos, cistos epidermóides, dentre outras desordens vocais, isto é, por praticar mau uso ou abuso vocal) e, até mesmo, evitar o fim de sua carreira artística, por interpretar canções fora de sua tessitura (PAPAROTTI; LEAL, 2013; BEHLAU, 2005).

### 3 ASPECTOS RELEVANTES DO CANTO LÍRICO

#### 3.1 Parâmetros vocais

Nas técnicas vocais, são realizados exercícios específicos que compõem os seguintes parâmetros: respiração, fonação, articulação, ressonância e emissão, culminando nos vocalises, que, como o nome já pressupõe, são exercícios vocais utilizando apenas vogais e são executados em escalas musicais ascendentes e descendentes. “Vocalizar é iniciar o processo do canto. Para tal façanha, o cantor deverá munir-se de vários conhecimentos: fisiológicos, acústicos, artísticos e práticos” (PAPAROTTI; LEAL, 2013).

##### 3.1.1 Respiração

De um modo geral, a base do canto é a respiração. E a lendária professora Matilde Marchesi, em seu “Método para o Canto”, já afirmava: “*Chi sa respirare, sa cantare*”, isto é, “quem sabe respirar, sabe cantar”. Especificamente em relação à respiração, no canto lírico preconiza-se a forma costo-diafragmática-abdominal, uma vez que a fonação (canto) ocorre na expiração, caracterizada por ser uma fase passiva em que o ar sai dos pulmões e ocorre o relaxamento diafragmático; já a inspiração, fase ativa em que o ar entra pelos pulmões e ocorre a contração diafragmática, deve ser a buco-nasal. E daí decorre o apoio e a sustentação, que é a força empregada na cinta abdominal, cruciais para o canto (PAPAROTTI; LEAL, 2013).

Em relação à respiração, o músculo diafragma tem grande importância no sentido de determinar a técnica escolhida pelo cantor lírico e de acordo com a Escola Nacional de Canto que melhor se identifica, uma vez que o objetivo no canto é o máximo de prolongamento possível das frases na expiração. Assim, são reconhecidas duas técnicas principais de respiração, a partir do apoio para o canto: uma delas mantém a “barriga para dentro” e a outra “barriga para fora” respectivamente denominadas “*belly in*” e “*belly out*” (BEHLAU; MADÁZIO, 2015). Neste sentido, PAPAROTTI E LEAL (2013) esclarecem:

Expiração com pressão abdominal para dentro: o diafragma volta à posição de repouso, as vísceras se acomodam e o tórax entra em colapso; Expiração com pressão abdominal para fora: o diafragma e o tórax mantem-se em tonicidade e a laringe se contrai (PAPAROTTI; LEAL, 2013, p. 37).

### 3.1.2 Fonação

A fonação deve prescindir de um ataque vocal suave, sem golpear a glote e possibilitar um *staccato* ou um *legato* (som destacado ou ligado, respectivamente), indicados na partitura. A fonação subdivide-se em três partes: fonte sonora, filtro e radiação, em que as pregas vocais vibram (fonte) e produzem o som na laringe, sendo filtrado pelo trato vocal (filtro) e passa a ser projetado (radiação). Este fato contribui para o timbre vocal do cantor, que está associado à sua classificação vocal (PAPAROTTI; LEAL, 2013; ALMEIDA, 2012).

### 3.1.3 Articulação

A articulação merece especial destaque, pois torna-se necessário que o cantor pelo menos conheça a dinâmica da língua em que está cantando, isto é, se é anasalada ou não, além de outros aspectos, tais como enfoque dos aspectos fonético e articulatorio, a partir dos órgãos que interferem na correta emissão vocal no canto lírico. Existe uma união no estudo da voz: a voz cantada (que prescinde da linguagem donde se realiza um tratamento instrumental da voz “como um sopro”), potencializando-se mais seus efeitos sonoros, tímbricos e rítmicos, uma vez que a voz cantada se apoia e se projeta a partir das vogais e a voz falada (que preconiza a adequada articulação das consoantes). Para isto, é necessário que seja homogênea, clara e compacta, através de técnica vocal eficaz que iguale os timbres dos registros que se refletem na emissão das vogais (PAPAROTTI; LEAL, 2013; JULIÁN, 2008).

A vogal /i/ destaca-se em relação às demais. No canto, há Escolas que consideram que todas as vogais devem igualar-se a ela, pois a mesma é a mais timbrada e sonora, por possuir ponto de articulação anterior e alto, com mais harmônicos nos agudos, sendo denominada “Técnica do ‘i’”. Também é considerada a vogal mais estável e presente em todas as línguas. Trata-se de uma vogal central (JULIÁN, 2008; PAPAROTTI; LEAL, 2013).

PAPAROTTI e LEAL (2013, p. 78) afirmam, ainda, que “o sistema articulatorio é responsável pela articulação do som supraglótico” e é composto pelos seguintes

escultores sonoros: língua, lábios, dentes e palato, variando em comprimento, volume e forma das cavidades de ressonância.

Além disto, a voz cantada se serve da linguagem como meio de expressão artística, pois a literatura musical vocal baseia-se nos textos. Neste sentido, os fonemas se tornaram o modo pelo qual o cantor projeta sua voz, interpreta e expressa sua capacidade vocal. É neste lugar que o canto e a fonética aparecem vinculados, uma vez que o cantor deverá emitir todos os fonemas em todos os registros (peito, médio e cabeça), mantendo a igualdade tímbrica em todos eles, por mais difícil que seja, isto é, sem perder a clareza e a naturalidade interpretativas (JULIÁN, 2008).

### 3.1.4 Ressonância Vocal

Dentre os parâmetros vocais anteriormente mencionados, a ressonância também merece especial destaque. PAPANOTTI E LEAL (2013, p. 63) afirmam que é ela quem define o estilo a ser executado pelo cantor, isto é, o *Gospel*, o lírico, o popular ou mesmo o *Belting*, dentre outros. Assim sendo, o cantor pode interpretar qualquer estilo, ainda que preferencialmente escolha apenas um deles para a sua carreira profissional. E esclarecem que são consideradas cavidades de ressonância: laringe, cavidade oral (palatal ou lingual), orofaringe, rinofaringe, hipofaringe, fossas nasais e o espaço labiodental superior. Também denominam ressonadores as cavidades supraglóticas em que o som laríngeo atravessa antes de chegar ao ar livre. Além disto, o ar expirado, ao passar pelas pregas vocais em posição de fonação, ou seja, com as pregas aproximadas, transforma-se em som.

...A partir da passagem glótica, o som trafega pelo trato vocal podendo sofrer efeito de amplificação ou *damping* (amortecimento), modificando originalmente os harmônicos produzidos pela fonte glótica em formantes. O modo como este sinal laríngeo é modificado chamamos de efeito de ressonância ou filtro. O foco ressonantal é o lugar onde esta amplificação será realizada: na cavidade nasal, faríngea, faringo-laríngea, etc. Esta localização da ressonância utilizada produzirá timbres diversificados, ou seja, uma nova 'forma de som' (PAPANOTTI; LEAL, 2013; PINHO, 1998, p. 63).

PAPANOTTI E LEAL (2013, p. 89) conceituam trato vocal como a denominação genérica dada à região compreendida entre os lábios e a glote, em que também participam as cavidades laríngea, faríngea, oral e nasal. Também esclarecem que o ataque vocal deve ser suave ou sincrônico, pois faz com que o fluxo aéreo, a abertura e o fechamento das pregas vocais ocorram simultaneamente. Isto promove um perfeito sincronismo entre a expiração e a adução das pregas vocais no início do ciclo glótico. Além disto, a projeção afunilada dos lábios possibilita um prolongamento do tubo sonoro. O espaço existente entre os dentes e os lábios ajuda a projetar o som como se fosse a campana da flauta ou outro instrumento de sopro.

Segundo GURRY (2014, p. 88), a ressonância acontece na região da faringe, uma vez que a mesma tem a capacidade de assumir diversos formatos, por ser ajustável. Isto ocorre, em virtude de comandos cerebrais, associados às imagens que o cantor constrói, culminando na expressividade vocal a qual pretende demonstrar (ou na interpretatividade vocal a qual pretende expressar), visando produzir as várias qualidades tímbricas vocais possíveis. Este autor afirma, ainda, que para o cantor saber como cantar, é necessário que o mesmo desenvolva uma consciência a respeito de sua audição, a fim de ser capaz de determinar padrões internos de monitoramento e avaliação estética. Pois o cantor é quem primeiramente escuta os sons que ele mesmo emite, mas o equilíbrio desses sons depende de uma postura específica,

chamada “postura áudio-vocal”. É nessa postura física e mental que ele está prestes a transmitir toda a sua expressão artística e intelectual.

A partir deste princípio, a voz possui uma qualidade específica de reforçar os harmônicos, ou seja, pode mudar a característica do timbre, a cor do som. Assim, a ressonância vocal é o processo que permite que o produto sonoro formado no nível das pregas vocais seja ampliado, enriquecido e modelado de acordo com a facilidade técnica, musical e expressiva do cantor (GURRY, 2014).

### **3.1.5 Emissão Vocal**

A emissão da voz, também denominada projeção vocal por muitos autores, representa o conjunto dos parâmetros vocais que já foram anteriormente analisados. Desta forma, no canto lírico, é necessário que a voz possua uma projeção adequada para ser considerada funcional. Pois há uma relação direta de dependência entre os parâmetros acústicos do som produzido (timbre, intensidade e altura) com a pressão infraglótica, massa e tensão das pregas vocais (SOUZA; ANDRADA E SILVA, 2016; PAPANOTTI; LEAL, 2013).

GUSMÃO (2010, p. 44) também esclarece que a emissão vocal possui, dentro do espectro sonoro, a frequência fundamental, os harmônicos e os formantes. Aqui serão abordados os formantes de cantor, bem como o vibrato e a afinação.

#### **3.1.5.1 A Frequência Fundamental/Harmônicos**

A frequência fundamental ( $F_0$ ) é definida como a velocidade na qual uma forma de onda se repete por unidade de tempo e também é o resultado natural do comprimento das pregas vocais. E o sinal sonoro ou a voz, que é produzida na laringe, é muito complexo, pois é composto por uma frequência fundamental determinada pelo tamanho das pregas vocais, pela velocidade de vibração e por diversas frequências parciais, que são múltiplos integrais da frequência fundamental. Essas frequências parciais são conhecidas como harmônicos da frequência fundamental.

Dessa forma, pode-se entender que se a frequência fundamental de um indivíduo é de 100 Hz, ou seja, as pregas vocais vibram 100 vezes por segundo, a laringe inclui componentes que são múltiplos integrais de 100, sendo encontrados componentes de 100, 200, 300 Hz no som laríngeo.

Alguns destes harmônicos, ao chegar às cavidades de ressonância, possuem compatibilidade com a frequência do trato vocal. Dessa forma, estes sons que foram transferidos mais facilmente pelo trato vocal são amplificados e transformados em formantes, sendo este o agrupamento de harmônicos (GUSMÃO, 2010; BEHLAU, 2005).

#### **3.1.5.2 Os Formantes de Cantor**

Os formantes são expressos, geralmente, através de seu valor médio em Hertz (Hz), ou ciclos por segundo, e denominados como  $F_1$ ,  $F_2$ ,  $F_3$ ...  $F_n$ , de maneira progressiva. São representados “pelas frequências de ressonância do trato vocal, especificamente na posição articulatória da vogal falada”. Na voz cantada, os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor, a partir dos ajustes realizados entre os lábios e as cavidades de ressonância, que estão identificados como uma zona reforçada, possibilitando maior brilho (BEHLAU, 2001; PAPANOTTI; LEAL, 2013).

O formante de cantor, encontrado geralmente em vozes treinadas no canto lírico, é determinado pela amplificação sonora das frequências de 2.000, 3.000 e 4.000 Hz e no espectro acústico é demonstrado através da união do terceiro, quarto e quinto

formantes, em virtude da sua localização na região aguda e ao elevado pico de amplitude. E GUSMÃO et al. (2010) afirmam que:

A técnica lírica é utilizada pelos cantores de ópera, por isso suas vozes apresentam um pico espectral intenso e largo em torno de 3.000 Hz. É este pico que proporciona aos harmônicos uma maior amplitude e o agrupamento destes harmônicos – os formantes – cria a possibilidade de a voz destacar-se sobre o som da orquestra...Para se obter qualquer formante, é necessária a produção de harmônicos gerados pela mucosa das pregas vocais. Assim, os harmônicos só serão amplificados se as pregas vocais produzirem os harmônicos correspondentes à sua faixa de frequência...Com isso, é possível afirmar que a produção de qualquer formante depende da integridade da mucosa das pregas vocais, e que patologias que levam à diminuição na produção destes harmônicos dificultam a produção dos formantes (GUSMÃO et al., 2010, p. 46).

### 3.1.5.3 O Vibrato

Uma característica vocal importante em vozes líricas é o vibrato. Está relacionado não só às questões fisiológicas, mas também aos aspectos psicológicos e estéticos. O vibrato fisiológico adequado é aquele que se encontra entre 5,5 a 7,5 ciclos por segundo e não há nenhuma relação entre esta medida de frequência e a classificação vocal do indivíduo, uma vez que “cada cantor tem sua periodicidade fixa e constante do vibrato”. Porém, o mesmo pode ser medido através de um exame laringoscópico ou através de espectrografia (PAPAROTTI; LEAL, 2013; MERZERO et al., 2015).

O vibrato imprime ao cantor o lirismo necessário que as peças musicais exigem. No jargão dos professores de canto, a ausência do mesmo é denominada “voz branca” (MARIZ, 2013).

Desta forma, ele pode ser definido como pulsação da frequência fundamental proporcionalmente equilibrada, acompanhada de pulsações sincrônicas da intensidade e do timbre com uma extensão e frequência, que produzem ao som uma agradável sensação de flexibilidade, ternura e riqueza tonais. Porém, não é qualquer tipo de vibrato que caracteriza e dá nome ao *Bel Canto*, pois só com o emprego de parâmetros e condições específicas se criará um vibrato vocal adequado, a partir de três parâmetros básicos: frequência, extensão e amplitude.

No canto erudito, segundo os aspectos físicos do vibrato, o aceitável é: em relação à frequência-em torno de 5,5 a 7,5 ciclos/seg ou Hz; extensão-entre um e dois semitons; amplitude-estável, pois as flutuações entre si e a frequência podem estar associadas às oscilações do sistema respiratório, na laringe e na musculatura do sistema articulatório. O vibrato tem sido tradicionalmente compreendido como uma série de impulsos neurologicamente estimulados, combinados com ajustes respiratórios que se caracterizam principalmente por aumentos e reduções rápidas, responsável por tensionar as pregas vocais, aumentando, então, a amplitude sonora (MERZERO et al., 2015).

O vibrato ideal é percebido em cantores com boa técnica vocal, isto é, o mesmo é controlado e regular, em que ocorre um natural acoplamento entre a laringe e o trato vocal. O oposto disto é um vibrato aperiódico, geralmente resultado de ausência de apoio respiratório ou da utilização de uma voz forçada, ocasionando, assim, o surgimento de tensão nervosa. Desta forma, os vibratos abaixo de 5,5 Hz são considerados muito “lentos” e acima de 7,5 são considerados “nervosos”. Portanto, incompatíveis com o ideal para o canto lírico (BEHLAU, 2005; ALMEIDA, 2012).

Assim, para que o aluno de canto possa tornar-se um exímio cantor lírico, é necessário que o mesmo possa desenvolver o vibrato de modo adequado e isto varia de métodos de professor para professor. Uma das formas mais eficazes é manter a emissão vocal



em nota única e em andamento lento (ou velocidade lenta). Também “para corrigir o vibrato fora dos padrões estéticos, devemos fazer exercícios com notas longas” (PAPAROTTI; LEAL, 2013).

### 3.1.5.4 A Afinação

A afinação ocupa uma posição crucial dentro de qualquer estilo de canto, pois quando uma pessoa emite as notas escritas em partitura ou não, o que primeiro se percebe é se ela está dentro do tom pertinente de determinada música. Desta forma, “a afinação vocal implica na reprodução de alturas de notas isoladas e pode seguir critérios de avaliação e comparação, desde que se considere o contexto e a cultura em questão”; também é “a capacidade de produção de um som, do ponto de vista da frequência fundamental” (MORETI et al., 2012; ALMEIDA, 2012). Segundo PAPAROTTI E LEAL (2013):

...ser afinado corresponde a executar um som numa altura (*pitch*) convencional. Diz-se de uma pessoa que canta afinadamente, que a voz apresenta eufonia, é harmoniosamente sonora, soa bem...A precisão tonal exige duas condições: aptidão auditiva (capacidade de memorizar com exatidão os intervalos fixados)... autocontrole da emissão vocal (é necessário que o som mental memorizado seja transformado em som real com alta fidelidade pelo aparelho vocal (PAPAROTTI; LEAL, 2013, pp. 135 e 137).

## 4 CONTRIBUIÇÕES DA FONOAUDIOLOGIA PARA MELHOR PERFORMANCE DOS CANTORES LÍRICOS

O trabalho do fonoaudiólogo junto a cantores líricos pressupõe alguns conhecimentos básicos e outros específicos tanto da Fonoaudiologia como de outras áreas, tais como psicoacústica, expressão corporal, dentre outras. Este parece ser um ponto comum no campo da Fonoaudiologia que pretende conhecer, reabilitar e pesquisar os chamados profissionais da voz (ABI-ACKEL, 2012).

Igualmente importante é a necessidade da prática do solfejo, piano ou mesmo coral por parte dos fonoaudiólogos, além dos conhecimentos teóricos básicos nas áreas de anatomia e fisiologia da laringe, bem como da avaliação dos exames complementares a estas áreas relacionados. Desta forma, o fonoaudiólogo passa a lidar com alguns termos artisticamente estabelecidos, que caracterizam aspectos estéticos da voz, como “apoio”, “vibrato”, “passagem”, “falsete”, “voz de peito”, “voz timbrada”, “ar na voz”, e assim por diante (ABI-ACKEL, 2012; CAMPIOTTO, 2012).

Assim, torna-se necessário que os profissionais atuantes com cantores líricos estejam familiarizados com o universo dessa categoria de cantores, uma vez que os mesmos possuem características vocais específicas, harmonizadas com a questão estilística que melhor se identificam. Embora estas características vocais sejam consideradas um dom ou vocação, cabe salientar que estas são aprimoradas a partir do rigor técnico a que estes são submetidos, sendo, prioritariamente, fruto do empenho e longo treinamento a que se dedicam (BEHLAU, 2005).

PEDROSO (1997, p. 12) esclarece que “as técnicas vocais são um conjunto de procedimentos facilitadores da voz”, uma vez que a voz cantada utiliza as mesmas estruturas empregadas na voz falada, apenas diferenciando-se nos ajustes em virtude das necessidades próprias do canto. A referida autora afirma, ainda, que:

A natureza artística depende de certas habilidades de relacionamento humano do clínico, tais como companheirismo, compreensão, aconselhamento, credibilidade,

habilidade de ser bom ouvinte e motivação como essenciais a um terapeuta bem sucedido e a uma terapia de evolução satisfatória (PEDROSO, 1997, p. 14).

A atuação do fonoaudiólogo envolve o conhecimento de inúmeras áreas de pesquisa, sendo as principais a fisiologia e fisiopatologia da voz, o conhecimento das disfonias, os estudos de acústica e aerodinâmica, com relatos etiológicos das alterações vocais, comportamentos vocais de diferentes distúrbios e correlatos de estados emocionais e condições neurológicas. Assim, o fonoaudiólogo “é um artista científico”, que alia uma atuação artística às bases científicas para identificar o problema e planejar sua conduta terapêutica (PEDROSO, 1997).

Segundo BEHLAU (2005, p. 388), em relação às técnicas vocais realizadas no domínio do canto, isto é, mais precisamente no que diz respeito ao aquecimento/desaquecimento vocal, é importante que o fonoaudiólogo esteja convicto a respeito das ministrações feitas pelo professor de canto ou mesmo por um maestro coral e não interfira nas questões pertinentes à competência exclusiva do âmbito musical. Porém, é igualmente importante a troca de informações ou a complementaridade de saberes em ambas as áreas de atuação em voz, em relação à análise da conduta vocal ministrada por ambos profissionais, especialmente nos casos em que o cantor lírico apresentar alguma disфония. Por exemplo: ambos profissionais devem verificar se o cantor está sendo fiel à classificação vocal a que pertence, a partir das peças executadas em seu repertório, para que o mesmo não desenvolva disfonias, dentre outras situações cotidianas relacionadas à voz desse cantor. Isto é imprescindível para a evolução positiva relacionada à *performance* do mesmo. Assim, o fonoaudiólogo poderá ministrar orientações específicas e adequadas para cada caso em questão, daqueles cantores que lhe solicitarem atuação profissional.

De um modo geral, a conduta terapêutica do fonoaudiólogo junto ao cantor lírico, ao lado do professor de canto, é essencial também para a preservação da saúde vocal falada, tanto através da reabilitação (tratamento) quanto através do aperfeiçoamento (estética), de acordo com suas técnicas vocais específicas. Mais precisamente, na prevenção de disfonias. E entende-se por disфония, a dificuldade na emissão da voz com suas características naturais. Desta forma, só uma voz limpa, colocada e sem ruídos patológicos está em condições favoráveis de enfrentar atividades profissionais intensas ou aulas de canto com regularidade (PEDROSO, 1997; PINHO, 2003; BEHLAU, 2005).

#### **4.1 Aquecimento Vocal**

Antes de o cantor iniciar uma série específica de exercícios vocais, é importante que o mesmo realize um aquecimento vocal, a partir de uma abordagem corporal (facial, cervical, clavicular, costal e postural). Consiste numa sequência de exercícios de relaxamento, a fim de aliviar tensões musculares, corrigir postura e, até mesmo, aliviar questões psicológicas, que oferecem flexibilidade aos músculos responsáveis pela produção da voz, preparando a emissão para o canto. Tal conduta também deve ser aplicada antes de qualquer apresentação artística, de acordo com suas necessidades, principalmente em relação aos músculos ligados à respiração superior: ECOM (esternocleidomastóideos), intercostais internos e externos e os escalenos, uma vez que as áreas que mais comumente são passíveis de serem tensionadas no cantor são: a mandíbula, a nuca, o pescoço e os ombros (PAPAROTTI; LEAL, 2013; QUINTELA et al., 2008).

O aquecimento vocal é a reunião de exercícios que precedem um desempenho ou uma atuação vocal, falada ou cantada. O ideal é que o cantor realize tais exercícios

tanto em nível laríngeo quanto cervical. De forma alguma o cantor deverá emitir uma escala forte aleatoriamente, isto é, indo do grave ao hiperagudo. O aquecimento deve ser executado gradativamente, aproximadamente em dez minutos, com vocalises em *humming* (ou *Bocca Chiusa*), após a emissão de vogais. Convém ser seguido de bocejos, flexões e extensões de músculos da região cervical. É aconselhável que o cantor respeite o descanso necessário entre a realização de um exercício e outro. Assim, uma vez iniciados os vocalises em si, também é importante que se trabalhe o centro da voz, adicionando-se, gradualmente, os mecanismos dos registros de peito, médio e cabeça, de acordo com cada naipe. Em seguida, procede-se aos mecanismos de ajustes dos mencionados registros, que possibilitará um resultado vocal homogêneo. Desta forma, para que esse cantor possa desempenhar adequadamente sua *performance* vocal nas apresentações, é necessário que antes realize as técnicas vocais, que devem ser pertinentes ao caráter das peças que serão executadas, além de serem fidedignas aos períodos históricos em que foram escritas, respeitando a intenção do compositor na partitura (PAPAROTTI; LEAL, 2013; ABITBOL, 2005; CATAPANO, 2006).

Cabe salientar que o conjunto de parâmetros acima mencionados deve ser devidamente combinado para que o cantor lírico alcance uma boa projeção vocal, uma vez que o mesmo não utiliza microfone (BEHLAU, 2005).

Historicamente, a preocupação, bem como o emprego das técnicas vocais no aquecimento vocal tem início a partir do advento da ópera, no final do Séc. XVI, como já anteriormente mencionado. Isto redundou em técnicas vocais específicas para o canto, influenciando cantores líricos, professores de canto e fonoaudiólogos na pedagogia vocal atualmente e possibilitando variações de abordagens teóricas e práticas de aquecimento vocal essencialmente de cunho estético (ARAÚJO et al., 2014).

Seguem algumas sugestões de estratégias de aquecimento propostas por SCARPEL (1999, pp. 19 e 20), com duração média de 15 minutos:

1. Exercícios corporais: alinhamento postural: para alongar e aquecer os tecidos. Ex: Enquanto expira, deixar o corpo cair. Exercícios para relaxamento cervical e boca (abrir e fechar a boca; colocar a língua para fora e bocejar);
2. Massagem facial: massagear face e pescoço, juntamente com os músculos da base da língua, além dos músculos da cabeça;
3. Exercícios respiratórios: que visem a prática de respiração abdominal.
4. Vocais: Exercícios para aquecer e estirar os tecidos musculares, reduzindo a tensão vocal. É igualmente importante a técnica de bocejo-suspiro, *humming* (com variação de 5 notas, em escala ascendente), utilizando vocalises com /u/ (em escala ascendente de terças).

## 4.2 Desaquecimento Vocal

Tão importante quanto o aquecimento vocal é o desaquecimento. Pois os exercícios de desaquecimento vocal fisiológico visam principalmente o retorno vocal do indivíduo ao ajuste fono-respiratório da voz coloquial, a fim de se evitar possíveis abusos realizados pelo cantor durante suas apresentações. Além disto, as taxas de adrenalina e noradrenalina no sangue aumentam-se rapidamente diante de grande esforço físico ou mesmo de estresse psíquico. Desta forma, o desaquecimento ativo auxilia na diminuição dos níveis desses hormônios, ajudando o corpo a recuperar-se mais depressa (BEHLAU, 2005; PAPAROTTI; LEAL, 2013).

O desaquecimento reduz as tensões musculares, pois favorece o alongamento dos músculos envolvidos no processo do canto e diminui, assim, o risco de possíveis

lesões nas pregas vocais. O ideal é associar os exercícios vocais aos corporais (PAPAROTTI; LEAL, 2013; BEHLAU, 2005).

O Programa de Aquecimento e Desaquecimento (PAD), também conhecido como Programa Mínimo de Aquecimento e Desaquecimento Vocal, é específico para profissionais da voz cantada e tem o objetivo de promover a saúde vocal. Do ponto de vista fonoaudiológico, tem proporcionado a melhora dos parâmetros vocais dos cantores, especialmente naqueles que apresentam disfonias. A aplicação desse programa também resultou na melhora da percepção auditiva, consciência vocal, afinação, projeção e homogeneidade sonora. Além disto, é aconselhável o silêncio de, no mínimo, 5 minutos após uma apresentação, uma vez que a voz desaquecida é mais grave e menos intensa que a voz aquecida. Isto é variável, mas uma boa regra é, aproximadamente, metade do tempo do aquecimento realizado anteriormente às apresentações (BEHLAU, 2005; QUINTELA et al., 2008).

Seguem algumas sugestões de estratégias de desaquecimento preconizadas pelo PAD:

- \*Relaxamento facial; rotação de cabeça com vogais escuras; sons nasais e/ou sons vibrantes associados a *glissandos* descendentes;
- \*Voz salmodiada com estrofes de trava-línguas, frases ou sequências automáticas;
- \*Fala espontânea, para a discriminação dos dois ajustes fonatórios – do canto e da fala” (QUINTELA et al., 2008).

### 4.3 Saúde Vocal

Segundo PAPAROTTI e LEAL (2013, p. 145), os cuidados com a voz são essências para a manutenção da saúde vocal de um cantor e isto pode ser determinante para a sua longevidade profissional. Desta forma, seguem algumas orientações de higiene vocal:

- \*Hidratoterapia: ingestão diária de 2 litros de água, vaporização ou nebulização; Ingestão de alimentação balanceada: frutas, legumes, verduras.
- \*Condicionamento físico de baixo impacto: alongamento, caminhadas, andar de bicicleta, etc;
- \*Repouso vocal: economia da voz em dias de apresentações, falar pouco ao telefone; dormir bem, evitar falar em locais ruidosos, etc; Evitar os inimigos da voz: álcool, fumo e drogas, bem como moderar o consumo de café, chá verde, refrigerantes tipo ‘cola’ e energéticos, pois possuem alto teor de cafeína; Evitar: tossir com esforço, pigarrear, bem como automedicar-se; cantar ou falar abusivamente em período menstrual; cantar por longo tempo após ingerir medicação à base de ácido acetilsalicílico, dentre outros (BEHLAU, 2005; PAPAROTTI; LEAL, 2013).
- \*Cuidados com a voz voltados para antes e depois do canto: praticar o aquecimento e desaquecimento vocal antes e depois das apresentações, respectivamente; ensaiar o tempo suficiente para ter maior segurança em relação ao texto, à melodia e ao controle da voz. Além disto, convém não ensaiar por mais de uma hora, sem repouso vocal; nunca cantar enquanto não estiver em boas condições de saúde, uma vez que cantar demanda grande esforço, bem como gasto de energia; monitorar a própria voz durante os ensaios e apresentações, aprendendo a ouvir a qualidade vocal e reconhecer as características fundamentais de uma boa emissão; Em sua preparação vocal e antes de qualquer apresentação, é importante o cantor recitar o texto antes de cantar, uma vez que a música se inicia com o som das palavras. Desta forma, quando estiver cantando, é bom recitar seu canto e como sequência para seus estudos diários, lembrar-se: Relaxamento e postura; Respiração; Vocalises; Repertório (BEHLAU; REHDER, 1997; PAPAROTTI; LEAL, 2013).

## 5 CONCLUSÃO

No universo do canto lírico, a estética e a expressividade artística são as características elementares para o bom desempenho vocal desta categoria de cantores. Cada escola preconiza que estas características sejam coerentes com sua construção sociohistórica-cultural e, assim, cada intérprete precisa aprimorar suas habilidades vocais de acordo com a filosofia pretendida pelo compositor da obra a ser executada, a partir do gênero musical que está sendo interpretado: se missa, oratório, cantata ou ópera. Este último, inclusive, tem sido realizado em superproduções, que exigem do cantor um domínio não somente vocal mas também cênico, a fim de que se alcance cada vez mais o virtuosismo interpretativo desse profissional da voz.

A atuação fonoaudiológica no canto visa a manutenção da saúde vocal frente aos desafios cotidianos enfrentados por essa voz profissional. Em se tratando da atuação com cantores líricos, deve-se somar a isto uma maior preocupação com o desenvolvimento das potencialidades vocais dentro dos âmbitos fisiológicos e artísticos, já que destes profissionais é exigido um maior rigor técnico. Também é importante que o fonoaudiólogo, em consonância com o professor de canto, tenha um maior envolvimento na rotina de ensaios, escolha do repertório, conhecimento do estado físico e emocional, interpretação cênica coerente com a qualidade vocal, observância na utilização adequada do figurino, isto é, se o mesmo não o está prejudicando, por estar apertado em região abdominal ou de pescoço, dificultando, assim, a *performance* desse cantor, dentre outras questões. Enfim, tudo isto retrata o universo desse estilo de canto, além de outros aspectos.

Desta forma, o fonoaudiólogo ao incluir conceitos e abordagens contemplados pela Teoria Musical, bem como de História da Música, apresentará melhores condições de atuar com esses cantores, os quais demandam um trabalho mais meticuloso no aprimoramento de suas técnicas vocais. Além disso, pode contribuir com orientações voltadas para a manutenção da saúde vocal a partir da voz falada, prevenindo alterações que possam repercutir na qualidade da voz cantada.

## REFERÊNCIAS

- ABI-ACKEL, K. F. **Aspectos Vocais do Cantor Erudito: estudo bibliográfico**-Monografia apresentada ao Centro Universitário do Piauí-UNINOVAFAPI, como título de Bacharel em Fonoaudiologia, Teresina, 2012.
- ABITBOL, J. **L'odyssée de la voix**. Paris: Robert Laffont, 2005.
- ALMEIDA, V. F. M. B. F. **Relação entre características objetivas da voz cantada e seus atributos artísticos e estéticos**-Mestrado Integrado em Engenharia Electrotécnica e de Computadores, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Portugal, 2012.
- ANDRADE, S. R.; FONTOURA, D. R. da; CIELO, C. A. **Inter-relações entre Fonoaudiologia e Canto**, Música Hodie, vol. 7, no. 1, Santa Maria, (RS), 2007.
- ARAÚJO, A. L. L. de; SANTOS, T. M. M. dos; GIANNINI, S. P. P.; MIGUEL, F.; PETIAN, A. **Aquecimento Vocal para o Cantor Erudito: Teoria e Prática**, Revista de Música Hodie, n.2, v. 14, pp 122-137, Goiânia (GO), 2014.
- ARAÚJO, R. B. de; PRACOWNIK, A.; SOARES, L. S. D. **Fonoaudiologia Atual**, Livraria e Editora Revinter, Rio de Janeiro, 1997.
- ÁVILA, M. E. B. de; OLIVEIRA, G; BEHLAU, M. **Índice de desvantagem vocal no canto clássico (IDCC) em cantores eruditos**-Pró-Fono Revista de Atualização Científica, SÃO PAULO, 2010.
- BATTAGLIA, E. **Vaccaj: Metodo Pratico di Canto-Soprano o Tenore**, Universal Music Publishing Ricordi, Itália, 1990.
- BEHLAU, M. **Voz: O Livro do Especialista**. Vols. I e II, Revinter, Rio de Janeiro, 2001 e 2005.

- BEHLAU, M.; MADÁZIO, G. **Voz: Tudo o que você queria saber sobre fala e canto-perguntas e respostas**, Ed. Revinter, 1ª. edição, Rio de Janeiro, 2015.
- BEHLAU, M.; PONTES, P. **Avaliação e Tratamento das Disfonias**. Editora Lovise, SP: 1985.
- BENNET, R. **Uma Breve História da Música**, Editora Zahar, 1ª. Edição, São Paulo, 1986.
- CAMPIOTTO, A. R. **Atuação fonoaudiológica no trabalho com cantores**. In: Lopes Filho O, editor. **Tratado de Fonoaudiologia**. São Paulo: Roca; 1997. p. 723-33.
- CATAPANO, E. A., **A Avaliação da Performance no Canto Lírico**-Programa de Pós-Graduação em Música (PPG-MUS): Dissertação de Mestrado, Brasília (DF), 2006.
- CHAPMAN, J. L. **Singing and teaching singing: a holistic approach to classical voice**. 2. ed. San Diego, Oxford Brisbane: Plural Publishing, 2012. 332 p.
- GONÇALVES, N. C. C. **A Atualidade do Método Prático de Nicola Vaccaj**- Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Portugal, 2013.
- GOULART, D.; COOPER, M. **Por todo o canto**. Vol 1, São Paulo: G4, 2002.
- GURRY, N. R. C. **A VOZ DE TENOR: Bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade**-Dissertação de mestrado, Belo Horizonte (MG), 2014.
- GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, P. H.; MAIA, M. E. O. **O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva**, Revista Per Musi, n.21, p. 43-50, Belo Horizonte, 2010.
- HELIANA, F. **Canto Lírico: primazia da técnica ou da estética**-Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como exigência para obtenção do título de Mestre em Musicologia, Rio de Janeiro, 2010.
- HORTA, L.; TOMITA, S. **Um Método de Investigação dos Distúrbios da Fala e Voz: A Espectrografia Vocal, Artigos Profissionais: Voz**, n.36, v.2, S. Paulo, 2001.
- JULIÁN, P. P. de **Los fonemas como recurso expresivo en el canto lírico**, Universidade de Granada & Conservatório Superior de Musica "Victoria Eugenia", Language Design (Special Issue 2), 107-118, 2008.
- LIMA, A. T.; LUCENA, J. A.; ARAÚJO, A. N. B. de; LIRA, Z. S. de; GOMES, A. de O. C. **Perfil de extensão vocal em coristas após técnica de vibração de língua associada a escalas**, Rev. CEFAC. 2016 Maio-Jun; 18(3):626-634.
- MARIZ, J. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto-um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo** - Tese apresentada ao Programa de pós-Graduação em Música do Instituto de Artes (IA), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP, São Paulo, 2013.
- MARQUES, C. In: HAREWOOD, G. H. H. L. **Kobbé: O Livro Completo da Ópera**-Organizado e Editado pelo conde de Harewood (1922), Editora Jorge Zahar, 3ª. Edição, Rio de Janeiro, 1997.
- MERZERO, A.; ORDOÑANA, M. J. A.; LAUCIRICA, L. A. **El vibrato vocal en el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto**, Revista de Ciencias Humanas y Sociales, v.6, pp 591-610, 2015.
- MORETI, F.; PEREIRA, L. D.; GIELOW, I. **Triagem da Afinação Vocal: comparação do desempenho de musicistas e não musicistas**, J Soc Bras Fonoaudiol. 2012;24(4):368-73, Santo André (SP), 2012.
- ORTOLAN, E. T. **História da Música Ocidental**, Biblioteca, 2011.
- PACHECO, N. F. **Cantor lírico: conceitualização e caracterização da expressividade**-Mestrado em Fonoaudiologia, Pontifícia universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PAPAROTTI, C.; LEAL, V. **Cantonário: Guia Prático para o Canto**, Editora Musimed Edições Musicais, Importação e Exportação Ltda, 2ª. edição-ampliada, Brasília (DF), 2013.
- PEDROSO, M. I. DE L. **"Técnicas Vocais para os Profissionais da Voz"**: Monografia de Conclusão do curso de Especialização em Voz do Centro de Especialização em Voz Clínica-CEFAC, SÃO PAULO, 1997.
- PINHO, S. M. R. **Manual de Higiene Vocal para Profissionais da Voz**, Pró-Fono, Carapicuíba, 2002.
- PINHO, Sílvia M. Rebelo. **Fundamentos em Fonoaudiologia. Tratando os distúrbios da voz**. Ed. Guanabara Koogan, RJ: 1998.
- PRIOLLI, M. L. de M. **Princípios Básicos da Música para a Juventude**- 2º volume 27ª ed. Revista e atualizada - ano 2005, In: Os grandes Clássicos, p139;).
- QUINTELA, A. S.; LEITE, I. C. G.; DANIEL, R. J. **Práticas de aquecimento e desaquecimento vocal de cantores líricos**, HU Revista, vol 34, n. 1, p. 41-46, Juiz de fora, jan/mar, 2008.
- SCARPEL, R. D. **Aquecimento e Desaquecimento Vocal no Canto**: Monografia apresentada ao CEFAC-Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, Salvador, 1999.
- SCHÜNEMANN, R. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte** – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.
- SILVA, M. do S. da. **Considerações periciais acerca da voz enquanto instrumento de trabalho**, Perícias Médicas-Instituto de Pós-Graduação-IPOG, Especialize Revista On Line, jan/2013.

SINNEK, H. **ABC para Cantores e Oradores e Locutores**, Ricordi, São Paulo: 1955, p.194.  
SOUZA, N. B. de; MELO, E. L.; SILVA, M. A. de A. **Escolas de Canto na Opinião de Professores Atuantes no Brasil**, Revista Hodie, n.1, v.15, 233p., Goiânia (GO), 2015.  
SOUZA, N. B.; ANDRADA E SILVA, M. A. **Diferentes abordagens de ensino para projeção vocal no canto lírico**, Editado por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema, Revista Per Musi, n. 33, p. 130-146, Belo Horizonte (MG), 2016.

#### **Curriculum da pesquisadora:**

**Eneide Ferreira** é Bacharel em Canto Lírico, graduada em 2008 também pela Universidade Federal da Bahia. É soprano ligeiro. Nasceu em uma família evangélica de cantores, instrumentistas e regentes corais. O grupo é conhecido como “Família Ferreira”. Iniciou seus estudos em Teoria Musical e piano com seu irmão, o Maestro Dilton César Ferreira, seu grande incentivador artístico-musical. Posteriormente, atuou como regente do grupo vocal feminino “Livre Canto” e do “Coro da Juventude da Ig. Batista Filadélfia” (a quatro vozes) - 2001. Preparou vocalmente o “Coro de Encontro” para o “XVI Festival Internacional de Coros em Paris” (no Palácio da UNESCO), bem como na cidade francesa de Mèriel – França; além das cidades Florença e Roma – Itália, onde também se apresentou solisticamente, no ano de 2010. Também preparou os Coros RLAN/GERAB/COFIP/TRANSPETRO, por ocasião do III Encontro Nacional dos Corais PETROBRAS, composto de 900 vozes - Teatro Castro Alves, em set/2011, ao lado do Maestro Dilton César Ferreira. Além disto, foi preparadora vocal efetiva dos corais PETROBRAS-RLAN e GERAB (Ba): 2010/2011 – Salvador. É atuante como preparadora vocal de corais, grupos vocais, professora de canto e dicção, além de palestrante de temas voltados para a voz cantada. Também se apresenta em eventos de naturezas diversas, nos estilos de canto lírico, popular e Gospel, bem como realiza trabalhos vocais em estúdios de gravação.

E-mails: [musiteka7@hotmail.com](mailto:musiteka7@hotmail.com); [fonoteka77@gmail.com](mailto:fonoteka77@gmail.com).

