



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

Relatório da Prática de Ensino Supervisionada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Análise comparativa das técnicas lecionadas na classe de canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Carina Isabel Matias Ferreira

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche

Évora 2020



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

Relatório da Prática de Ensino Supervisionada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Análise comparativa das técnicas lecionadas na classe de canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

Carina Isabel Matias Ferreira

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche

Évora 2020



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Dejan Ivanovich (Universidade de Évora) (Arguente)
Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Aos meus, por quem sou

Resumo - Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto Lírico da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

O presente relatório está inserido na unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada – adiante designada por PES – do Mestrado em Ensino da Música, iniciado no ano letivo 2015/2016 na Universidade de Évora.

A PES foi realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, - adiante designada por EAMCN – em 2016/2017, tendo como professor cooperante o professor José Manuel Araújo e como orientadora interna a professora Liliana Bizineche.

Este relatório está dividido em duas secções: a primeira sobre a PES realizada, onde estão inseridas a caracterização da EAMCN, a caracterização dos alunos observados, a descrição das aulas lecionadas, a análise crítica da atividade docente e uma conclusão. A segunda secção é composta por uma pesquisa sobre as várias escolas de Canto e de que forma o ensino de canto na EMCN é ou não influenciado pelas técnicas apresentadas na investigação.

Palavras-chave: Canto, ensino, escolas nacionais de canto, técnica, pedagogia

Abstract – Report on the Supervised Teaching Practice held at Escola Artística de Música do Conservatório Nacional – Comparative Analysis of the Techniques Taught in the Lyrical Singing Class at Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

This report is inserted in the curricular unit Supervised Teaching Practice of Master in Music Teaching, which started in the academic year 2015/2016 at the Universidade de Évora.

The PES took place at the Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - referred as EAMCN - during the academic year of 2016/2017, with Professor José Manuel Araújo as a cooperating professor and Professor Liliana Bizineche as internal mentor.

This report is divided into two sections: the first one is dedicated to the PES analysis, with a description of the EAMCN, along with the characteristics of the students observed, description of the classes taught, the critical analysis of the teaching process and, at last, a conclusion.

The second section consists of a wide research on the various singing schools and how singing teaching at EAMCN may or may not be influenced by the techniques presented in this investigation.

Key-words: Singing, teaching, national schools of singing, technique, pedagogy

Lista de acrónimos

PES - Prática de Ensino Supervisionada

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

PAA – Prova de aptidão artística

Índice

Secção I - Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional	12
1. Introdução.....	13
2. Caracterização da Escola	14
2.1 Contexto histórico	14
2.2 Oferta formativa	15
2.3 Projeto Educativo	19
3. Caracterização dos alunos	20
3.1 Aluno A	20
3.2 Aluno B	21
3.3 Aluno C	22
3.4 Aluno D.....	23
3.5 Aluna E.....	24
3.6 Aluna F.....	25
4. Aulas lecionadas	26
4.1 Aluna A	26
4.2 Aluno B	27
4.3 Aluno C	28
4.4 Aluno D.....	29
4.5 Aluna E.....	29
4.6 Aluna F.....	30
5. Aulas assistidas nas classes das professoras Ana Paula Russo e Larissa Savchenko.....	31
5.1 Professora Ana Paula Russo	32
5.2 Professora Larissa Savchenko.....	32

6.	Análise Crítica da Atividade Docente	32
7.	Conclusão da PES.....	35
Secção II - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.....		36
1.	Introdução.....	37
2.	Estado da arte.....	38
3.	Respiração	41
4.	Apoio	42
5.	Ressonância	44
6.	Formação Vogal	45
7.	Vibrato.....	47
8.	Escola Italiana.....	48
8.1	Respiração e appoggio	49
8.2	Ressonância:.....	50
8.3	Formação Vogal.....	51
8.4	Vibrato.....	51
9.	Escola Alemã.....	52
9.1	Respiração.....	52
9.2	Apoio.....	53
9.3	Ressonância.....	53
9.4	Formação Vogal.....	53
9.5	Vibrato.....	54
10.	Escola Francesa	54
10.1	Respiração.....	55
10.2	Apoio.....	56
10.3	Ressonância.....	56

10.4	Formação Vogal.....	56
10.5	Vibrato.....	57
11.	Escola Inglesa.....	57
11.1	Respiração.....	58
11.2	Apoio.....	58
11.3	Ressonância.....	58
11.4	Formação Vogal.....	59
11.5	Vibrato.....	60
12.	Questionário a alunos.....	61
12.1	Apresentação de dados.....	61
12.2	Análise de Dados.....	69
13.	Questionários a docentes.....	70
13.1	Apresentação de dados.....	70
13.2	Análise de Dados.....	79
14.	Conclusão da análise de dados.....	80
15.	Conclusão.....	81
	Bibliografia.....	83
	Apêndices.....	86
	Questionário: “Escolas Nacionais de Canto” - Alunos de Canto da EAMCN.....	87
	Questionário: “Escolas Nacionais de Canto” - Professores de Canto da EAMCN.....	90

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Distribuição dos alunos da EAMCN em 2016/2017	16
Tabela 2 - Plano de estudos da EAMCN do 3º ciclo em 2016/2017.....	17
Tabela 3 - Plano de estudos do curso secundário de Canto na EAMCN em 2016/2017	18
Tabela 4 - Repertório da Aluna A	21
Tabela 5 - Repertório do Aluno B	22
Tabela 6 - Repertório do Aluno C	23
Tabela 7 - Repertório do Aluno D	24
Tabela 8 - Repertório da Aluna E.....	25
Tabela 9 - Repertório da Aluna F	26
Tabela 10 - Justificação dos inquiridos que responderam SIM à pergunta anterior.....	68
Tabela 11 - Justificação dos inquiridos que responderam NÃO à pergunta anterior	68
Tabela 12 - Justificação à resposta da questão 8	79

Índice de Gráficos

Gráfico nº 1 - Idade dos alunos inquiridos	61
Gráfico nº 2 - Anos em que os alunos frequentaram a EAMCN.....	62
Gráfico nº 3 - Conhecimento dos alunos sobre as escolas nacionais de canto e suas características.....	62
Gráfico nº 4 - Escolas nacionais que os alunos inquiridos conhecem.....	63
Gráfico nº 5 - Nº de docentes que os alunos tiveram na EAMCN	63
Gráfico nº 6 - Aproximações técnicas dos docentes.....	64
Gráfico nº 7 - Abordagem dos docentes às escolas nacionais de canto	64
Gráfico nº 8 - Docentes optam por apenas metodologias específicas de uma escola?.....	65
Gráfico nº 9 - Escolas pelas quais os docentes seguiam as metodologias.....	65
Gráfico nº 10 - "Considera importante a abordagem das escolas nacionais nas aulas?".....	66
Gráfico nº 11 - Escolha de uma afirmação entre duas.....	69
Gráfico nº 12 - Habilitações literárias dos docentes.....	71
Gráfico nº 13 - Tempo de docência	71
Gráfico nº 14 - Conhecimento sobre escolas nacionais de canto	72
Gráfico nº 15 - Conhecimento sobre escolas nacionais - especificação	72
Gráfico nº 16 - Experiência enquanto aluno.....	73
Gráfico nº 17 - Sobre que escola nacional sabem terem sido instruídos.....	73
Gráfico nº 18 - "Teve mais que um professor de canto?"	74
Gráfico nº 19 - "Sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?"	74
Gráfico nº 20 - "Opta por metodologias específicas de alguma das escolas nacionais?"	75
Gráfico nº 21 - "Opta por metodologias específicas de alguma das escolas nacionais?" - especificação.....	75
Gráfico nº 22 - "Aborda as escolas de canto nas suas aulas?"	76
Gráfico nº 23 - Considera importante a abordagem das escolas nacionais nas aulas de canto	76
Gráfico nº 24 - "Sente que há predominância de uma das escolas no ensino de canto em Portugal?"	77
Gráfico nº 25 - Qual é mais predominante?.....	77
Gráfico nº 26 - Escolha de uma afirmação entre duas.....	78

**Secção I - Relatório da Prática de Ensino Supervisionada
realizada na Escola Artística de Música do Conservatório
Nacional**

1. Introdução

Ao abrigo do Decreto-Lei nr. 79/2014, o presente relatório está enquadrado na unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música, presente na Universidade de Évora desde o ano letivo 2015/2016.

Realizei a já referida PES na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, na classe de Canto do professor José Manuel Araújo no ano letivo 2016/2017.

Conforme a Ordem de Serviço nr. 12/2016 que regulamenta a Prática de Ensino Supervisionada, teriam de ser observados dois alunos por cada um dos três níveis de ensino, no entanto, devido à impossibilidade que tal acontecesse, foi necessário adaptar à realidade do Curso e da Classe de Canto observada. Sendo assim, foram observados um aluno do 5º grau do curso supletivo (somente no ano letivo 2017/2018 o aluno irá para o 1º grau de Canto – Aluno A), um aluno do 1º grau de Canto (6º grau – Aluno B), dois alunos do 2º grau (7º grau – Alunos C e D) e dois alunos do 3º grau (8º grau – Alunos E e F).

Na PES deveriam ser realizadas 85 horas no primeiro semestre e 212 horas no segundo semestre, no entanto, devido ao horário do professor cooperante, tal não era possível, tendo sido feitas 83h no primeiro semestre (faltei às outras duas horas previstas devido a doença) e, 176 horas e meia no segundo semestre. Tal como apresentado na proposta de tese, o meu objetivo seria de assistir a algumas aulas de todos os professores de Canto da EAMCN. Depois de dada a autorização da Sra. Diretora Mafalda Pernão, contactei todos os professores, mas apenas obtive resposta de dois docentes (Professora Ana Paula Russo e Professora Larissa Savchenko). Sendo assim, foram assistidas algumas aulas das duas professoras, tal como está descrito nas folhas de assiduidade. Também era meu objetivo assistir às aulas de Atelier de Ópera da EAMCN, no entanto, não foi possível pois o horário coincidia com as aulas do professor cooperante. Ao contrário dos cursos básico e de iniciação, o curso secundário terminou as aulas a 6 de Junho, cerca de 10 dias mais cedo que os restantes alunos. Perante este cenário, não foi de todo possível realizar as 212 horas previstas no segundo semestre. Para colmatar esta situação, foram utilizados os 20% a que os mestrandos têm direito a faltar como horas de estágio. Sendo assim, das 297 horas necessárias para os dois semestres, assisti a 259 horas e meia e, fazendo uso dos 20% referidos anteriormente, ultrapassa as horas de PES necessárias.

2. Caracterização da Escola

2.1 Contexto histórico

A EAMCN é uma escola pública de ensino especializado da música, situada em Lisboa no antigo Convento dos Caetanos. (Atualmente, devido à realização de obras, a EAMCN ocupa a Escola Secundária Marquês de Pombal, situada na Rua Alexandre de Sá Pinto, Lisboa).

Até à criação da EAMCN em 1835, o ensino público de música em Portugal era, essencialmente, lecionado no Seminário da Patriarcal que tinha como principal foco a ministração de música religiosa. Nesta época, a prática musical era dominada pelo estilo operático, sendo que os seus cantores e músicos eram maioritariamente de proveniência estrangeira (Borges, s.d.).

De forma a contrariar essa corrente, João Domingos Bomtempo (1775-1842), após a vitória liberal (1834), começa o seu projeto de reforma do ensino da música em Portugal. Um ano depois, é então implementado o projeto, embora com algumas diferenças em relação ao projeto original, com o objetivo de formar músicos e cantores portugueses, evitando assim recorrer à contratação de estrangeiros (Borges, s.d.).

Em novembro de 1836, o então designado Conservatório de Música é incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática (dirigido por Almeida Garrett), passando esta instituição a reunir três escolas: Escola de Mímica e Dança, Escola de Teatro e Declamação e Escola de Música (Borges, s.d.)

Os primeiros tempos da nova escola não foram fáceis, pois, para além, das dificuldades financeiras, o Ministério do Reino, por falta de interesse, demorava a aprovar os seus estatutos. Apenas em 1840, quando Bomtempo pede à Rainha Dona Maria II a proteção régia, a situação fica estabilizada com a nomeação de D. Fernando como presidente honorário que atribui à escola o nome de Conservatório Real de Lisboa, sendo em 1841 promulgados os seus estatutos (Borges, s.d.).

Em 1910, após a proclamação da República, a Escola de Música muda o seu nome para Conservatório Nacional de Lisboa (Borges, s.d.)

Ao longo de várias décadas, o Conservatório sofreu algumas alterações. Podem ser destacadas as seguintes reformas: a de 1901, liderada por Augusto Machado que atualizou os planos de estudo e repertório, colocando o Conservatório no caminho da modernidade, a reforma de 1919, por ação de Vianna da Motta (1868-1948) e Luís de Freitas Branco (1890-1955) que muito contribuíram para o desenvolvimento populacional e pedagógico do Conservatório e a reforma de 1930 também liderada por Vianna da Motta e Luís Freitas Branco que, devido aos cortes

orçamentais, resultou no claro retrocedimento no caminho evolutivo do ensino da música, levando mesmo ao corte de algumas disciplinas e à diminuição de alunos a frequentarem o Conservatório (Borges, s.d.).

A partir desta altura, o Conservatório passa a ter o nome de Conservatório Nacional, tendo duas secções, música e teatro e perde a autonomia administrativa. O Dr. Júlio Dinis é designado inspetor do Conservatório Nacional e Vianna da Motta, diretor da secção de música (Borges, s.d.).

No ano de 1938, Ivo Cruz (1901-1986, maestro e compositor) assume o papel de diretor e é o responsável por várias renovações na instituição na tentativa de se assemelhar às instituições europeias idênticas. São renovados o Salão Nobre, a biblioteca e várias salas amplas, onde mais tarde é instalado o Museu instrumental. É sob a direção de Ivo Cruz que acontecem várias conferências, cursos especiais, entre outras atividades, trazendo ao Conservatório especialistas nacionais e internacionais e, é também sob influência de Ivo Cruz que é iniciado o estudo de cravo, clavicórdio, viola da gamba, viola d'amore e guitarra hispânica (Borges, s.d.).

Em 1971, são agregadas duas novas escolas: Escola de Cinema e Escola de Educação pela Arte, no entanto, em 1983, a estrutura do Conservatório é dissolvida e surgem assim várias escolas autónomas. Esta alteração gerou uma divisão institucional entre o ensino geral e o ensino superior, provocada pela dificuldade de reajustamento e, assim, é criada a Escola de Música do Conservatório Nacional, que passa a ser gerida e administrada por três docentes e leciona o ensino básico e secundário (Borges, s.d.).

Em 2002, foram fundados os polos da Amadora, Sacavém e Seixal, de forma a descentralizar o ensino da música e, em 2008 é criado o projeto da Orquestra Geração (programa que incentiva ao desenvolvimento e crescimento de crianças e jovens através da música).

2.2 Oferta formativa

Atualmente, é possível frequentar na EAMCN os cursos de Iniciação (6 a 9 anos de idade), Curso Básico (10 a 15 anos de idade) e Curso Secundário ou Profissional (a partir dos 15 anos) sendo que os cursos Básico e Secundário podem ser feitos num de três regimes de frequência:

- Regime supletivo – os alunos, independentemente das habilitações literárias, recebem formação específica e vocacional na EAMCN;
- Regime articulado – os alunos frequentam as disciplinas de formação geram em escolas

de 2º ciclo, 3º ciclo ou secundário e, as disciplinas de formação específica e vocacional são lecionadas na EAMCN;

- Regime integrado – os alunos frequentam todas as componentes do currículo escolar e musical nas instalações da EAMCN.

A escola conta com cerca de mil alunos distribuídos pelos vários cursos nas vertentes de canto, composição e todos os outros instrumentos, tornando possível a criação de várias orquestras, (Orquestra Clássica, Orquestra de Sopros, Orquestra Jovem, Orquestra Barroca) coros e vários grupos de Música de Câmara. A comunidade escolar tem cerca de cento e trinta professores de ensino especializado da música e de formação geral, cinco assistentes administrativos e vinte operacionais.

Desde o ano letivo de 2000/2001, verificou-se um aumento dos alunos inscritos no ensino articulado e regime integrado. Contudo, ainda é o regime supletivo com maior expressão, principalmente no nível secundário. Na tabela seguinte, é possível observar a distribuição dos alunos por curso, regime e nível:

CURSOS		Lisboa (Sede)	Amadora	Loures	Seixal	Sub-total
Iniciações		133	55	56	41	285
Básico	Integrado	165			9	367
	Articulado	58				
	Supletivo	135				
Secundário	Integrado	80				225
	Articulado	2				
	Supletivo	143				
Profissional		31				31
TOTAL		747	55	56	50	908

*Tabela 1 - Distribuição dos alunos da EAMCN em 2016/2017
(tabela retirada do site da EAMCN)*

Plano de estudos do ensino básico (3º ciclo – 7º, 8º e 9º ano)

A seguinte tabela representa o plano de estudos da EAMCN do 3º ciclo, aplicável ao aluno

A.

Componentes do currículo	Ano/Carga Horária Semanal (x45 min.)			
	7º	8º	9º	Total
ÁREAS CURRICULARES DISCIPLINARES:				
Português	5	5	5	15
Línguas Estrangeiras				
Inglês	3	3	3	15
Francês	2	2	2	
Ciências Humanas e Sociais				
História	3	2	3	15
Geografia	2	3	2	
Matemática	5	5	5	15
Ciências Físicas e Naturais				
Ciências Naturais	3	2	113 min	15
Físico-Química	2	3	113 min	
Expressões				
Educação Visual (a)	(2)	(2)	(2)	(6)
Educação Física	3	3	3	9
Formação Vocacional				
Formação Musical	2	2	2	6
Instrumento	2	2	2	6
Classes de Conjunto (b)	3	3	3	9
Expressão Dramática	1	-	-	1
Introdução à Cultura e às Artes	-	1575 min. anuais	1575 min. anuais	2
Total	36 (38)	36 (38)	36 (38)	

(a) Disciplina de frequência opcional mediante decisão do encarregado de educação. A opção tomada dever-se-á manter até ao final deste 3.º ciclo.

(b) Um bloco de 45 minutos será para a disciplina de *Harmonia ao Teclado*. Esta disciplina será obrigatória para os alunos de *órgão* e de *cravo*, sendo facultativa para os alunos de *piano*.

Tabela 2 - Plano de estudos da EAMCN do 3º ciclo em 2016/2017

(tabela retirada do site da EAMCN)

Plano de estudos do curso secundário de canto

Na tabela que se segue, é apresentado o plano de estudos do curso secundário de Canto (aplicado aos Alunos B, C, D, E e F), sendo que alunos do regime supletivo fazem apenas as disciplinas de formação científica e técnica- artística.

Formação	Disciplinas	Ano/Carga Horária Semanal (x45 min.)		
		10º	11º	12º
Geral	Português	4	4	5
	Inglês	4	4	-
	Filosofia	4	4	-
	Educação Física	4	4	4
	Subtotal	16	16	9
Científica	História da Cultura e das Artes	3	3	3
	Formação Musical (a)	2 (4)	2(4)	2(4)
	Análise e Técnicas de Composição	3	3	3
	Oferta complementar:			
	Organologia e Psicoacústica	2	-	-
	Acústica e Produção Musical	-	2	-
Informática Musical	-	-	2	
Subtotal	10 (12)	10 (12)	10 (12)	
Técnica-Artística	Canto	2	2	2
	Classes de Conjunto	3	3	3
	Coro			
	Música de Câmara			
	Atelier de Ópera			
	Línguas de Repertório: Alemão e Italiano	4	4	4
	Disciplina de opção: (b)			
	. Arte de Representar	-	1	1
	. Correpetição	-	1	1
	. Instrumento de Tecla (c)	-	1	1
Subtotal	9	10	10	
Projectos colectivos: Música de Câmara		2 (d)	2 (d)	2 (e)
		39 (35)	38 (36)	30 (28)

- a)** Alunos que vão frequentar o 1º grau têm uma carga horária de 4 blocos lectivos.
- b)** O aluno está apenas obrigado a frequentar, nos 11º e 12º anos, uma das disciplinas.
- c)** Alunos que não tenham feito Instrumento de Tecla ou três anos de qualquer instrumento de tecla devem obrigatoriamente frequentar esta opção no 11º e 12º anos.
- d)** Disciplina de carácter facultativo no 10º e 11º anos em todos os regimes. Inclui ensaio de espectáculos.
- e)** Disciplina de carácter obrigatório para os regimes integrado e articulado e de carácter facultativo para regime supletivo.

Tabela 3 - Plano de estudos do curso secundário de Canto na EAMCN em 2016/2017

(tabela retirada do site da EAMCN)

2.3 Projeto Educativo

Tem sido responsabilidade da EMCN a formação de muitos dos mais conceituados músicos em Portugal, de acordo com os princípios da sua missão:

“Qualificar os alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, histórica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos.”

Tendo em conta a missão da EMCN, são objetivos gerais da escola:

- Preservar e desenvolver a tradição e a herança únicas de que a EMCN é depositária, contribuindo assim para a sua identidade e projetando-as no meio musical português, posicionando-se como uma escola de referência;
- Promover um ensino pautado pela qualidade, em todas as vertentes da formação do aluno, proporcionando uma prática letiva exigente e rigorosa, para que os alunos atinjam um domínio efetivo das competências exigidas no final de cada ciclo;
- Promover o desenvolvimento de competências musicais, apetrechando o aluno com as ferramentas adequadas para poder afirmar-se como um músico de excelência e com sólidas estrutura e formação de base;
- Motivar e mobilizar a comunidade escolar através de projetos artístico-musicais transdisciplinares e articulados;
- Estimular e valorizar o espírito crítico, a capacidade de reflexão, a criatividade e a inovação;
- Formar para a autonomia e responsabilização do indivíduo;
- Promover a sensibilização da comunidade envolvente para a música de modo a atrair mais candidatos à escola;
- Intervir ativamente na vida cultural e musical da cidade de Lisboa, da sua área metropolitana e do país.

(in Projeto Educativo 2016/2017, www.emcn.edu.pt)

Como já foi referido anteriormente, nesta PES foram observados e acompanhados alunos do ensino básico e supletivo nível secundário. De acordo com o Projeto Educativo 2016/2017 da EAMCN, seguem abaixo as competências necessárias para que os alunos terminem os respetivos graus:

Perfil de competências de um aluno que termina o Curso Básico:

- Está apto, técnica e musicalmente, a fazer prova de acesso a qualquer curso secundário de música;
- Está apto cientificamente a prosseguir os estudos em qualquer área da formação geral (alunos do regime integrado);
- Toca/canta obras de vários estilos e épocas;
- Percebe a estrutura da música que toca aplicando musicalmente conhecimentos que adquiriu;
- Tem capacidade de memorização que lhe permite tocar de cor;
- Manifesta uma certa atitude e personalidade artística;
- Tem prática de tocar em público;
- Possui hábitos de trabalho individual e em grupo;
- Pauta a sua conduta por normas de comportamento que facilitam as aprendizagens;
- Convive segundo parâmetros de respeito e tolerância.

Perfil de competências de um aluno que termina o Curso Secundário

- Está apto a realizar a prova de acesso para a sua formação de nível superior;
- Domina repertório fundamental do seu instrumento;
- Executa música de diversos estilos e épocas;
- Tem cultura geral e musical que lhe permite contextualizar histórica, estética e estilisticamente as obras que executa;
- Conhece repertório de música de conjunto onde o seu instrumento intervém;
- Aplica eficazmente e com autonomia os conhecimentos adquiridos, com vista à abordagem de novo repertório.

(in Projeto Educativo 2016/2017, www.emcn.edu.pt)

3. Caracterização dos alunos

3.1 Aluno A

A Aluna A tem 16 anos, é soprano e tem aulas de Canto há dois anos no regime supletivo – nível básico e só no próximo ano letivo irá para o primeiro ano de Canto nível secundário. A sua família é bastante ligada à música, mais especificamente ao Canto, sendo o seu pai cantor lírico e professor de Canto. Foi bastante notório o estudo realizado pela aluna fora do contexto de aula e, com isso, uma evolução na interpretação do repertório bastante evidente.

A aluna A é uma aluna perfeccionista e muito preocupada com todos os pormenores, sempre bastante atenta a todas as falhas ocorrentes. É uma aluna que ao longo de todo o ano letivo, demonstrou imensa motivação e vontade de evoluir. Como já foi referido anteriormente, sendo o pai da aluna cantor lírico, o seu estudo em casa foi devidamente acompanhado, ajudando assim a corrigir problemas técnicos que podiam ir aparecendo, bem como a correção da postura. No futuro, a aluna pretende seguir canto no Ensino Superior.

O repertório trabalhado pela aluna nos vários períodos, tal como pode ser observado na tabela 4, engloba compositores que vão desde o período barroco ao romantismo, com especial atenção para as árias de ópera.

Repertório da Aluna A	
1º Período	<i>Quel guardo il cavaliere</i> , G. Donizetti
	<i>Liebe schwärmt auf allen Wegen</i> , F. Schubert
	<i>Regnava nel silenzio</i> , G. Donizetti
	<i>La Zingara</i> , G. Verdi
2º Período	<i>Addio Corindo</i> , A. Cesti
	<i>Regnava nel silenzio</i> , G. Donizetti
3º Período	<i>Qui la voce sua soave</i> , V. Bellini
	<i>Regnava nel silenzio</i> , G. Donizetti

Tabela 4 - Repertório da Aluna A

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

3.2 Aluno B

O Aluno B tem 19 anos, é barítono e frequentou o 1º ano de Canto no regime supletivo – nível secundário. Desde cedo que teve contacto com a música, pois aos cinco anos começou a estudar formação musical no Conservatório de Música *Choral Phydellius*, tendo prosseguido no ano letivo seguinte para o estudo do violino. Concluiu o oitavo grau de violino e, paralelamente, o quinto grau de guitarra. Em relação ao canto, o aluno frequentou coros durante vários anos, mas só iniciou as aulas de canto no ensino secundário, no ano letivo 2016/2017. Durante esse ano letivo, o Aluno B cantou *Magnificat* de John Rutter com o *Choral Phydellius* e *Stabat Mater* de G. Rossini com o coro *Spatium Vocale* e a Orquestra do Norte. Como parte das disciplinas do curso supletivo de Canto, o Aluno B estava inscrito nas disciplinas de Alemão e Italiano. O repertório escolhido pelo professor cooperante era bastante diverso, pois incluía *lieder*, ópera e oratória em diversas línguas, o que permitiu trabalhar com o aluno várias dificuldades associadas.

Repertório do Aluno B	
1º Período	<i>Dimmi, amor</i> , A. Leuto
	<i>Schäfers Klagelied</i> , F. Schubert
2º Período	<i>Der Neugierige</i> , F. Schubert
	<i>Non più andrai</i> , W. A. Mozart
3º Período	<i>Na fonte está Leonor</i> , Croner de Vasconcelos
	<i>Hostias et preces tibi Domine</i> , G. Fauré
	<i>Libera me</i> , G. Fauré

Tabela 5 - Repertório do Aluno B

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

3.3 Aluno C

O aluno C tem vinte e três anos, é barítono e frequenta aulas de Canto há quatro anos com o professor José Manuel Araújo. Frequenta a EAMCN no regime supletivo – nível secundário, bem como o coro *Musaico* e, desde o início que sempre se mostrou bastante empenhado e aplicado e com vontade de saber sempre mais e evoluir. O repertório escolhido para o aluno C previsto para o ano letivo foi cumprido e em cada período ainda foram acrescentadas mais algumas peças.

Desde cedo que o aluno mostrou grande capacidade de trabalho quer em casa, quer nas aulas, o que tornou a sua evolução bastante notória ao longo do ano letivo. O Aluno C, foi um aluno sempre bastante perfeccionista e meticoloso com os pormenores, o que por vezes lhe trouxe alguns obstáculos a ultrapassar. O aluno dominou desde cedo o apoio diafragmático e a técnica de respiração, tendo sido as notas mais agudas onde encontrou maiores dificuldades de execução. Por vezes a postura ao cantar também não era a mais correta, o que levou a alguma insistência, quer da minha parte como da parte do professor cooperante, na utilização de um espelho como recurso, de forma a que o aluno pudesse ver constantemente a sua postura e corrigi-la.

Durante o ano letivo 2016/2017, o aluno participou na ópera *Dido e Aeneias* de H. Purcell e como solista na *Missa nº2 em Sol M* de F. Schubert, ambas realizadas na Escola de Música do Conservatório Nacional. Para além de estudar na EAMCN, o aluno C é estudante de Direito no Ensino Superior.

Repertório do Aluno C	
1º Período	<i>An die Musik</i> , F. Schubert
	“Descalça vai para a fonte”, Croner de Vasconcellos
	<i>Du bist wie eine Blume</i> , R. Schumann
	<i>Heimkehr</i> , R. Strauss
	<i>Traum durch die Dämmerung</i> , R. Strauss
2º Período	<i>Ein Deutes Requiem</i> , J. Brahms: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Herr, lehre doch mich</i> • <i>Siehe, ich sage euch ein Geheimnis</i>
	<i>Dichterliebe</i> , R. Schumann
	6 Romances, op. 4, S. Rachmaninoff <ul style="list-style-type: none"> • <i>Silence of the secret night</i>, nº3
	<i>Questo amor, vergogna mia</i> , G. Puccini
3º Período	<i>Widmung</i> , R. Schumann
	<i>Wenn ich in deine Augen she'</i> , R. Schumann
	<i>Blick' ich umher in diesem edlen Kreise</i> , R. Wagner
	<i>Ah, per sempre io ti perdei</i> , V. Bellini

Tabela 6 - Repertório do Aluno C

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

3.4 Aluno D

O aluno D tem 26 anos, é tenor, frequentou o segundo ano de Canto em regime supletivo – nível secundário e é trabalhador-estudante. Ninguém no seu ambiente familiar está diretamente relacionado com o meio artístico e, a sua ligação com a música, começou aos dezassete anos quando ingressou no curso de piano, tendo concluído o quinto grau. Sendo trabalhador-estudante, o Aluno D nem sempre foi assíduo, o que poderá ter atrasado um pouco o processo de evolução, no entanto, o aluno tentou sempre estudar cerca de duas horas por semana. Durante o ano letivo 2016/2017, o repertório trabalhado com o aluno incidiu principalmente sobre árias de ópera e *lieder*.

Repertório do Aluno D	
1º Período	<i>Avant de quitter ces lieux</i> , C. Gounod
	<i>Morgen</i> , R. Strauss
2º Período	<i>In solitaria stanza</i> , G. Verdi
	<i>Amarilli</i> , G. Caccini
	<i>In fernem Land</i> , R. Wagner
3º Período	<i>Freundliche Vision</i> , R. Strauss
	<i>Votre toast, Je peux vous le rendre</i> , G. Bizet

Tabela 7 - Repertório do Aluno D

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

3.5 Aluna E

A Aluna E tem vinte anos, é soprano e teve aulas de Canto desde cedo com aulas particulares e, mais tarde na EAMCN, tendo concluído no ano letivo 2016/2017 o curso de canto no regime supletivo – nível secundário. Vem de uma família ligada à música, pois a mãe é pianista e professora de piano na EAMCN, o irmão é aluno de canto e contrabaixo na mesma escola e, o pai não sendo músico profissional, estudou vários instrumentos durante muitos anos; este ambiente familiar fez com que o acompanhamento do estudo em casa fosse mais cuidado, principalmente por parte da mãe.

A Aluna E frequentou o último ano do curso de Canto, tendo tido uma Prova de Aptidão Artística no final do ano letivo. Apesar de frequentar a Universidade e ter algumas atividades extracurriculares, a aluna estudava em casa cerca de quatro horas semanais, de forma a poder evoluir e a corrigir as indicações do professor cooperante dadas na aula.

Durante o ano letivo 2016/2017, a aluna E participou num projeto da escola Primeiro Acto, tendo apresentado no final do ano “A Família Addams – o Musical” de Andrew Lippa, no Teatro Armando Cortez.

As maiores dificuldades da aluna prenderam-se com questões técnicas, muito pelo facto de ter frequentado durante um ano uma escola em Inglaterra mais direcionada para os estilos *pop* e *jazz*. Tem a ambição de seguir para o Curso de Canto a nível superior.

Repertório da Aluna E	
1º Período	<i>Addio, del passato</i> , G. Verdi
	<i>Stornello</i> , G. Verdi
2º Período	<i>Perduta ho la pace</i> , G. Verdi
	<i>La seduzione</i> , G. Verdi
3º Período	<i>Gretchen am Spinrade</i> , F. Schubert
	Ó meu bem, Eurico Carrapatoso

Tabela 8 - Repertório da Aluna E

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

3.6 Aluna F

A Aluna F tem vinte e um anos, teve aulas de Canto durante cinco anos e, frequentou no ano letivo 2016/2017 o terceiro ano de canto no regime supletivo – nível secundário, tendo tido a Prova de Aptidão Artística no final do ano.

A sua ligação à música iniciou-se aos onze anos na EAMCN, tendo frequentado o Coro Geral do Conservatório Nacional e o Coro do Pequenos Cantores, ambos dirigidos pelo professor Tiago Marques e, o coro *Musaico* nos últimos sete anos. Durante o ano letivo 2016/2017, a aluna fez provas para a *Missa em Sol M* de F. Schubert com a orquestra do Conservatório Nacional, tendo ficado selecionada e feito a apresentação em Novembro de 2017 e, participou na ópera comunitária *O Monstro do Labirinto* com o coro *Musaico* na Fundação Calouste Gulbenkian.

Para além de estudar na EAMCN, a aluna é também estudante de Mestrado Integrado em Engenharia Biológica.

Repertório da Aluna F	
1º Período	<i>Zdes' khorosho</i> , op. 21 nº7 - Rachmaninoff
	<i>Vocalise</i> , op. 34 nº14 - Rachmaninoff
	<i>Verborgenheit</i> , H. Wolf

2º Período	<i>Einst träumte meiner sel'gen Base, C. M. Weber</i>
	<i>Où va la jeune Hindoue, L. Delibes</i>
	<i>Mein gläubiges Herze, J. S. Bach</i>
3º Período	<i>“Ó meu bem”, Eurico Carrapatoso</i>
	<i>Die Forelle, F. Schubert</i>

Tabela 9 - Repertório da Aluna F

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word

4. Aulas lecionadas

Tendo em conta as normas de elaboração deste relatório e, adaptando-as à realidade do ensino de canto e mais particularmente à classe do professor José Manuel Araújo, foram selecionados seis alunos: dois alunos de terceiro ano, dois alunos de segundo ano, um aluno de primeiro ano e um aluno do ensino básico, com idades compreendidas entre os 16 e os 27 anos. A estes alunos foram dadas seis aulas (uma aula a cada aluno) no primeiro semestre e dezoito aulas (3 aulas a cada aluno) durante o segundo semestre, tendo a professora orientadora assistido a duas aulas em cada semestre.

4.1 Aluna A

A aula da Aluna A era dividida em duas partes: uma primeira parte (cerca de 20 minutos) de aquecimento vocal e exercícios de respiração e, uma segunda parte dedicada ao estudo do repertório escolhido. Nos exercícios de aquecimento, foram sempre incluídas algumas dificuldades da aluna, tal como a articulação de palavras e vogais e assim, por meio da insistência e explicação essas dificuldades foram sendo resolvidas. Outra das dificuldades observadas, teve que ver com a gestão do ar. Era muito comum que a aluna não conseguisse aguentar as frases mais longas, pois ficava sem ar rapidamente ou tinha de respirar a meio de palavras ou frases. Para isso, foram incluídos no aquecimento exercícios longos, quer com notas longas ou com várias notas mais rápidas, de forma a que a aluna pudesse perceber qual a quantidade necessária de ar para cada tipo de frase e para que pudesse aumentar a sua capacidade de armazenamento e gestão de ar.

Pelas características da voz desta aluna, a técnica que mais se assemelhava à sua era a técnica da escola italiana, com resultado numa voz leve, com grande projeção e uma boa capacidade de respiração através da utilização dos princípios do *appoggio*. Também a explicação destes princípios, com origem na escola italiana, ajudaram a que a aluna conseguisse aumentar a sua capacidade de armazenamento e gestão de ar.

Foi notório, desde cedo, o empenho da aluna nas aulas e a forma rápida como sempre tentou resolver as dificuldades e erros apontados, o que resultou sempre numa rápida aprendizagem e evolução do repertório. Em conversa com a aluna, foi revelado que o trabalho feito em casa era feito de uma forma exigente e, o seu estudo era de cerca de uma hora e meia diária. Como já foi referido anteriormente, este trabalho em casa refletia-se na aula e, querendo a aluna ser cantora lírica como profissão, está certamente no bom caminho.

4.2 Aluno B

O aluno B demonstrou desde cedo uma postura tímida ao longo das aulas e, desta forma, tornou-se mais complicado perceber o que o aluno estava a sentir. No entanto, as aulas lecionadas realizaram-se da mesma forma que as aulas dos restantes alunos, sendo cerca de 20 minutos dedicados aos exercícios de aquecimento e o tempo restante dedicado ao estudo do repertório. Os exercícios de aquecimento, foram focados nas maiores dificuldades do aluno, tais como a passagem do registo médio para o registo agudo e a consolidação e boa colocação do registo agudo. Para isso, foram feitos exercícios com escalas em várias vogais e com as notas mais agudas prolongadas. Este tipo de exercício foi importante para o aluno trabalhar a zona de passagem e para criar memorização nos músculos nas notas do registo agudo. Ainda relacionado com este registo, era bastante notório o esforço que o aluno fazia para cantar nessa zona e a tensão colocada era evidente. Foi necessário recorrer ao espelho para que o aluno percebesse a tensão existente no pescoço e nos músculos da face e, assim conseguir relaxar sempre que visse essa tensão. Outro problema notado nas aulas do aluno B, teve que ver com a respiração muito alta e a má gestão do ar. Foram introduzidos no aquecimento alguns exercícios com notas longas e exercícios longos com bastantes notas, de forma a obrigar o aluno a gerir bem o ar para conseguir terminar as frases. Também a elucidação dos conceitos de respiração da escola alemã ajudou o aluno a melhorar as suas dificuldades de gestão de ar, pois ao focar-se na expansão da parte inferior do tronco com a ajuda dos músculos intercostais, o aluno ganhou uma capacidade de armazenamento do ar maior, bem como uma maior facilidade em

gerir o ar para cada frase.

Tal como os outros alunos, as aulas lecionadas foram dadas no final dos períodos e, por essa razão, a leitura e estudo do repertório já tinham sido feitos com o professor cooperante. Tendo isso em conta, nestas aulas foram trabalhados os detalhes menos bons. No caso do aluno B, a dicção e a expressividade eram os maiores erros apresentados pelo aluno. Para ajudar, foram passadas várias vezes o texto para corrigir a pronúncia, algo já feito anteriormente pelo professor cooperante, mas que ainda não estava cem por cento correta. As dificuldades na dicção tinham como consequência a dificuldade na expressividade. Foi pedido ao aluno que traduzisse os textos para que pudesse entender o que dizia, de forma a poder interpretá-lo. Apesar dessas dificuldades não terem sido eliminadas totalmente, foi bastante notória a evolução do aluno e a vontade de continuar a melhorar.

4.3 Aluno C

Na fase inicial das aulas assistidas, o aluno revelava algumas dificuldades nas notas agudas, evitando-as sempre. Esse medo dava origem a falhas na voz nesse registo, bem como a um desconforto enorme ao aluno, achando assim que simplesmente não conseguia alcançar tais notas. Foi necessário realizar um trabalho de insistência e de criação de exercícios que ajudassem o aluno a aumentar a sua *tessitura* e confiança no registo agudo, tais como exercícios de dificuldade progressiva que incluíam notas longas seguidas ascendentes na escala e, posteriormente saltos entre as notas.

Posturalmente, o aluno adotava uma posição robótica que o levava a criar tensões em várias partes do corpo. Esta posição não só influenciava o conforto do aluno a cantar, bem como a utilização correta do ar, o apoio diafragmático e a afinação. Como solução, tal como em outros alunos, o espelho foi parte importante, pois dá a possibilidade do aluno ver em tempo real os seus erros e poder corrigi-los, bem como a correta respiração regida pelos princípios da escola alemã.

Era notável a evolução do aluno semana após semana, muito devido ao empenho demonstrado nas aulas e às cerca de quatro horas semanais que o aluno estudava sempre com o auxílio de um espelho.

4.4 Aluno D

O aluno D, por ser trabalhador-estudante, não tinha uma assiduidade regular, podendo por vezes atrasar o trabalho desenvolvido com o aluno. De qualquer das formas, foram dadas quatro aulas ao aluno, uma no primeiro semestre e três no segundo semestre com a mesma organização das aulas dos restantes alunos.

Os exercícios de aquecimento foram bastante variados, desde exercícios em escala a exercícios com intervalos de 2^a, 3^a e 5^a em todas as vogais e com as consoantes m, v, z, n, entre outras.

As maiores dificuldades observadas, prendiam-se com uma espécie de tremor excessivo dos músculos abdominais e alguma dificuldade no ataque das notas agudas. Mais uma vez, o espelho foi um ótimo aliado para a correção do tremor, pois inicialmente o aluno nem se apercebia que o fazia. Assim, foi possível que o aluno tomasse consciência dos movimentos involuntários do seu corpo e dessa forma estar mais atento para relaxar nessas alturas. Este tremor observado, devia-se ao facto de o aluno fazer demasiada força na barriga para alcançar e aguentar as notas agudas. Depois do professor cooperante ter explicado bem as questões do apoio abdominal, durante as aulas lecionadas o aluno foi chamado à atenção sempre que o tremor voltava involuntariamente. Devido a esta dificuldade, na tentativa de a combater, foram explicados ao aluno os princípios de respiração e apoio da escola alemã que concentram a sua atividade na parte inferior do tronco. Outra dificuldade observada era o facto de o aluno nunca fazer dinâmicas, pois cantava sempre *forte*. Como consequência disso, acabava por gastar demasiada energia desnecessária. O professor cooperante, ao longo do ano, foi corrigindo este facto e explicando ao aluno como poderia fazer frases em *piano* e, dessa forma trazer novas interpretações às peças e conseguir gerir melhor o gasto de energia. Assim, nas aulas lecionadas o aluno era alertado nas vezes que voltava a gastar energia desnecessária, repetindo sempre os ensinamentos já explicados pelo professor cooperante.

4.5 Aluna E

Tal como outros alunos, também a aluna E vivia num ambiente familiar bastante ligado à música, o que lhe trouxe benefícios, bem como incentivo para estudar em casa.

As aulas eram estruturadas da mesma forma que as anteriores e, foi sempre seguida a mesma linha de ensino do professor cooperante.

Desde o início do ano foram observadas várias contrações na zona da garganta, o que dificultava

a correta colocação da voz. Também os maxilares raramente estavam relaxados e, de uma forma geral, era possível observar uma constante contração em todo o corpo. Outro erro observado, prendia-se com o facto de a aluna ter a tendência de colocar o queixo para a frente quando cantava.

Todos estes problemas, associados à postura, foram sendo corrigidos ao longo do ano com a utilização de um espelho em todos os momentos da aula e com o constante alerta meu e do professor cooperante. De uma forma geral, foi necessário lembrar sempre a aluna da necessidade de relaxar o corpo e músculos faciais, mas sem perder a correta postura.

Outro dos problemas observados, teve a ver com a má posição dos lábios na construção das vogais, levando assim à falta de foco das mesmas, resultando em vogais sem projeção suficiente. Para a correção deste problema, foi necessário dar à aluna vários exercícios com as várias vogais e ir sempre corrigindo que algo não estava bem, até a posição de todas as vogais ser memorizada pelos músculos.

Por vezes, na respiração a aluna levantava muito o peito e o controlo de ar não era o mais correto, levando assim a algumas desafinações e má gestão do ar. Para corrigir esta dificuldade, foi explicado o conceito de respiração e *appoggio* da escola italiana, de forma a conseguir envolver todos os músculos necessários numa respiração e apoios corretos. Para além disso, também foram feitos alguns exercícios de respiração e controlo de ar, sempre em frente a um espelho.

Ao longo do ano letivo, foi também muito importante a preparação da Prova de Aptidão Artística que se realizou no final do ano letivo. Sempre que possível, depois de definir o repertório para a prova, o repertório foi passado sempre pela ordem da mesma e sempre com o acompanhamento de piano, de forma a que a aluna se habituasse àquela sequência. As audições também tiveram um papel bastante importante nesta preparação, pois colocaram a aluna numa situação semelhante à que mais tarde encontraria na PAA.

A aluna teve uma evolução bastante satisfatória e foi possível resolver quase todas as suas dificuldades.

4.6 Aluna F

A aula lecionada à aluna no 1º semestre foi quase dada no final do 1º período, por isso, a aluna já dominava o repertório. Sendo assim, o trabalho realizado nessa aula foi de aperfeiçoamento de alguns aspetos menos bons, tais como algumas passagens mais complicadas. A aluna reagiu

sempre muito bem às indicações dadas e tentou sempre corrigir os erros de forma imediata. No 2º semestre, uma das aulas foi lecionada no final do 2º período e, as duas restantes lecionadas no final do 3º período. Tendo sido todas as aulas lecionadas no final dos períodos, o estudo inicial do repertório já tinha sido efetuado com o professor cooperante, no entanto, a partir do 2º período, a aluna iniciou a preparação para a PAA e assim, pude participar nessa preparação. Nas aulas dadas, o repertório da PAA foi trabalhado sempre pela ordem que iria ser apresentado, no entanto com várias paragens para poder apontar as maiores dificuldades e encontrar a melhor forma de as resolver. As duas audições existentes no 2º e 3º períodos, foram também muito importantes, pois deram à aluna as sensações de ansiedade e nervosismo que mais tarde pôde controlar de outra forma na PAA.

A aluna estudava cerca de cinco horas semanais, no entanto, em conversa, foi percebido que o estudo não era efetuado da melhor maneira, pois em vez da aluna estudar as peças por camadas (texto, melodia, ritmo, respiração, etc), na maioria das vezes tentava cantar logo a peça completa, acabando por perder vários detalhes. Foi explicada a importância de ver com atenção cada detalhe sem pressa e, no 3º período foi notória a diferença do estudo realizado em casa. Assim, a aluna chegava às aulas já com o repertório mais consolidado e a leitura mais precisa. Foi então possível desenvolver um trabalho mais dedicado à técnica. Também foi importante o facto de a aluna ter começado a gravar os seus aquecimentos e estudo, pois ganhou uma maior consciência das dificuldades apontadas e uma maior capacidade de autocorreção.

Pelas características da voz da aluna, as técnicas que melhor se adaptavam a si eram as da escola italiana, que quando postas em prática, resultaram numa voz bem projetada e focada, vogais bem abertas, controlo muscular impulsionado pelo *appoggio* e uma boa gestão e armazenamento de ar.

5. Aulas assistidas nas classes das professoras Ana Paula Russo e Larissa Savchenko

Como já foi explicado anteriormente, devido ao horário do professor José Manuel Araújo não ser suficiente para completar as horas necessárias de estágio no 2º semestre, foi enviado um email a todos os professores de Canto da EAMCN com conhecimento da diretora Mafalda Pernão, na tentativa de poder assistir a algumas das suas aulas. Foram recebidas respostas das professoras Ana Paula Russo e Larissa Savchenko e, foram assistidas oito aulas da professora Ana Paula Russo e duas aulas da professora Larissa Savchenko.

5.1 Professora Ana Paula Russo

Tal como as aulas do professor José Manuel Araújo, a primeira parte das aulas foi dedicada ao aquecimento vocal, a vários exercícios de respiração e ainda a exercícios corporais de relaxamento e, a segunda parte dedicada ao estudo do repertório.

Em todas as aulas assistidas, a professora focou diversas vezes a importância da respiração e da tensão que temos o hábito de criar na zona do pescoço. Segundo a professora Ana Paula Russo, o ar é fundamental, pois sem ar não há produção de som e, a técnica da respiração deverá ser a primeira a ser aprendida e fixada.

5.2 Professora Larissa Savchenko

Como referido anteriormente, foram assistidas duas aulas da classe da professora Larissa, uma aluna de 1º ano e uma aluna de 3º ano, ambas soprano. Em termos de estrutura de aulas, a mesma era exatamente igual às aulas do professor cooperante e da professora Ana Paula Russo. A professora Larissa focou bastante a questão da respiração adequada e da importância da postura. É necessário termos consciência que a respiração influencia a afinação e que frases mais pequenas merecem a mesma respiração que frases maiores, a diferença está depois na capacidade de controlo e gestão do ar. Como cantores, é necessário não esquecer que construir a voz é o equivalente a construir uma casa. É necessário começarmos sempre pela base, fundações e pilares e só depois acrescentar as janelas, portas e por fim a decoração. Primeiro temos as bases técnicas (respiração, colocação, apoio) e só depois trabalhamos o volume e projeção da voz.

6. Análise Crítica da Atividade Docente

Como docentes, é preciso ter consciência da importância do trabalho que desenvolvemos com os nossos alunos e o quão é importante estarmos em constante aprendizagem.

O fator mais desafiante no ensino do canto, prende-se com o facto de nenhuma voz ser igual e não ser algo visível e palpável. É, portanto, necessário muito conhecimento teórico da voz e dos métodos de ensino existentes e saber torná-los em algo prático e de fácil compreensão para os alunos.

As aulas tinham a duração de quarenta e cinco minutos, em que a primeira parte (cerca de vinte minutos) era dedicada ao aquecimento vocal, com uma série de exercícios pensados para cada

aluno individualmente tendo em conta a sua voz, idade e dificuldades; e uma segunda parte dedicada ao estudo do repertório escolhido.

Na carreira de docente, é necessário estarmos sempre atentos a novas teorias e formas de aprendizagem e, estarmos dispostos não só a ensinar, mas também a aprender todos os dias com os alunos.

O repertório de cada aluno foi escolhido pelo professor cooperante no início de cada período e, os exercícios de aquecimento dados aos alunos por mim, seguiam muitas vezes a linha de pensamento dos exercícios dados pelo professor da classe, pois o professor já conhecia bem as dificuldades e facilidades de cada aluno. Durante o aquecimento foram realizados alguns exercícios de respiração, exercícios com foco no diafragma e nas dificuldades dos alunos.

Na parte do estudo do repertório, tínhamos a presença da pianista acompanhadora Ana Luísa Monteiro, que era sem dúvida alguma uma mais-valia para a rápida evolução do estudo de cada peça. Todas as peças eram vistas e trabalhadas por secção, com especial atenção à respiração, apoio e pronúncia.

Tendo em conta que as aulas dadas no primeiro semestre coincidiram com o final do primeiro período, de uma forma geral, o trabalho efetuado com os alunos foi de consolidação do repertório e polimento de algumas arestas. No segundo semestre, tive a oportunidade de dar mais aulas a cada aluno e de, da melhor forma possível, dar o meu contributo para o desenvolvimento musical de cada um. A iniciação a todas as peças novas foi sempre dada pelo professor cooperante, tendo eu dado aulas aos alunos já com as peças minimamente trabalhadas. O trabalho efetuado, consistiu na correção dos erros observados, tanto na respiração e colocação, como na pronúncia, postura, entre outros.

Sendo a maioria dos alunos estudantes de ensino superior ou trabalhadores-estudantes, por vezes o estudo em casa não era regular e, como consequência disso, o trabalho desenvolvido nas aulas nem sempre correspondia ao planeado.

Algo importante que consegui na minha atividade na PES foi o respeito e confiança por parte dos alunos, um bom ambiente na sala de aula e a existência de diálogos sobre o que os alunos sentiam em cada exercício ou peça. Sendo o diálogo uma das ferramentas mais importantes para a compreensão da técnica e dos fenómenos corporais que acontecem enquanto cantamos, considero importante esta conquista.

A minha maior dificuldade na PES foi, sem dúvida, trabalhar com as vozes masculinas, pois para além de nunca ter tido alunos do sexo masculino anteriormente, enquanto aluna, também nunca tive colegas rapazes, o que fez com que, para mim, o ensino da voz masculina fosse uma novidade e um desafio. Felizmente, devido às aulas que assisti do professor cooperante, creio

que consegui adquirir bases e ferramentas suficientes para no futuro poder trabalhar com estas vozes.

Outra dificuldade que senti, foi conseguir adaptar os vários exercícios aos diferentes tipos de voz e necessidades de cada aluno. No entanto, com a lidação semanal com cada um deles e, com a ajuda do professor José Manuel Araújo, fui melhorando substancialmente as minhas valências e ultrapassando as minhas dificuldades.

De uma forma geral, considero que a experiência adquirida na PES foi bastante positiva e deu-me ferramentas bastante úteis para a minha carreira docente.

7. Conclusão da PES

A prática de ensino supervisionada realizada na EAMCN no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Canto na Universidade de Évora, foi bastante importante na aquisição de ferramentas e métodos de ensino que me serão muito úteis na minha carreira de docente.

Considero uma mais valia ter tido a oportunidade de realizar a PES na EAMCN, pois, é sem dúvida, no panorama musical nacional uma referência enquanto escola com professores de nível de ensino muito elevado, com grandes carreiras nacionais e internacionais. Foi sem dúvida um grande privilégio poder trabalhar de perto com todos os docentes (principalmente com o professor cooperante José Manuel Araújo e a pianista Ana Luísa Monteiro), bem como toda a estrutura da direção.

É notável a quantidade de atividades desenvolvidas pela EAMCN e pelos seus professores, desde masterclasses, estágios, concertos de professores e alunos, completando assim a formação dada aos alunos.

Foi uma experiência muito enriquecedora e gratificante, mas também algo desafiadora. A classe do professor José Manuel Araújo era composta por vozes bastante distintas e de diferentes idades, o que me proporcionou uma dificuldade acrescida, mas que me levou a ganhar um conhecimento mais vasto sobre a voz e o canto.

Desta PES, fazendo uma reflexão e uma autoavaliação referente à minha prática pedagógica, posso retirar pontos positivos, tais como a boa relação criada com os alunos e o bom ambiente na sala de aula, a boa transmissão dos meus conhecimentos e a minha exigência por fazer sempre o melhor trabalho possível; e negativos, como a dificuldade em, por vezes, converter os conhecimentos teóricos em práticos e encontrar o melhor método de explicação de técnica para cada aluno.

De uma forma geral, foi bastante positiva esta minha passagem na classe do professor cooperante José Manuel Araújo.

**Secção II - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na
Classe de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório
Nacional**

1. Introdução

A partir do século XVI, em Itália, surgiu a necessidade de criar uma técnica de canto nacional paralela às composições feitas no país e ao surgimento da ópera (principal género vocal na Europa Ocidental). Foram então desenvolvidas diferentes peculiaridades técnicas sobre a respiração, ressonância, projeção, produção e qualidade do som, classificação de voz e idioma. Durante este período, o estilo italiano influenciava fortemente diversos países através das suas composições e devido ao facto de receber músicos de vários países para treinarem e escreverem em estilo italiano (Sousa, 2015). Por isso, por volta do século XVIII, cada nação sentiu uma forte necessidade de criar uma identidade própria, com regras que identificassem cada país e, dessa forma, desvincularem-se do estilo italiano. Foi então a partir do século XIX que as escolas de canto se tornaram nacionais com correntes bastante distintas entre si, onde englobaram toda a situação política, social e cultural, o idioma e as características composicionais de cada um. (Sousa, 2015).

Mais tarde, após o século XIX, surgiram novas tendências de ensino, o que fez com que possivelmente, as escolas tenham iniciado uma sobreposição de estilos, ao invés de se restringirem apenas à técnica de uma escola possível (Sousa, 2015).

O ponto de partida para este trabalho, surgiu numa conversa com o professor cooperante, na qual se colocou a questão de ainda existirem técnicas de canto exclusivamente nacionais ou se, no ensino dos dias de hoje, cada professor tenta dar ao aluno as ferramentas adequadas a cada um consoante as suas dificuldades e facilidades no que toca a respiração, ressonância, *vibrato*, apoio, qualidade do som, entre outros. Nesse sentido, foi-me possível observar as aulas do professor José Manuel Araújo e algumas aulas das professoras Larissa Savchenko e Ana Paula Russo, de forma a poder analisar as técnicas de canto utilizadas.

Há variadas opiniões sobre este assunto, segundo Nadja Sousa (Sousa, 2015):

Muitos profissionais da área negam a existência das escolas ou não assumem quais correntes seguem (Sousa, Mello, Andrada e Silva, 2015). Outros as reduzem a um processo de imitação. Há opiniões que vão além, quando consideram que é retrógrado pensar que existe escola de canto na atualidade. Os adeptos desse posicionamento descartam qualquer possibilidade de subsistência das escolas. Este fato também ocorre em detrimento de um círculo vicioso e tendência atual de um canto baseado em massas sonoras e novas técnicas. (Sousa, 2015, p.4)

Ainda na tese de Nadja Sousa, a autora cita Pessotti (2006) que afirma que ao longo do tempo, houve uma espécie de internacionalização das técnicas nacionais e, com isso, ocorreu uma sobreposição e mistura das tendências de ensino do canto.

Neste trabalho, numa primeira parte, serão explicados os conceitos de respiração, apoio, ressonância, formação vogal e *vibrato*. De seguida, serão explanadas as características das técnicas de canto das escolas italiana, alemã, francesa e inglesa, pois são as mais publicadas e as que têm, de forma explícita, os seus princípios técnicos apresentados nas características da música vocal do seu país. Posteriormente será feita uma conclusão sobre de que forma essas técnicas são utilizadas de forma exclusiva ou não na classe de canto da EAMCN, mais propriamente na classe do professor José Manuel Araújo.

2. Estado da arte

(...) O termo escola de canto significa, porém, muito mais do que um simples método de técnica vocal. É o resultado da aplicação de uma determinada doutrina, do acúmulo de preceitos técnicos e estéticos claramente definidos por meio de uma sólida experiência prática na arte do canto [(Hernert-Caesari, 1977, p.1-7) referenciado em (Mangini & Silva, 2013, p.215)]

Miller (1997) é o autor do livro *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited* que aborda a temática das escolas nacionais de canto. Analisa as várias escolas e as suas características, permitindo ao leitor um grande conhecimento sobre cada escola e, assim, poder compará-las. Segundo o próprio autor

o objetivo de escrever sobre as técnicas de canto inglesa, francesa, alemã e italiana foi examinar comparativamente as técnicas históricas e atuais praticadas nas quatro principais escolas de canto da Europa Ocidental e determinar quais as manobras técnicas mais eficientes do ponto de vista da função fisiológica e acústica. (...) Embora o livro tenha sido publicado em 1977, são apresentados resultados de mais de vinte e cinco anos de observação de performance vocal profissional. (Miller, 1997, p. 28, tradução livre)

Ainda neste livro, o autor, Richard Miller, faz uma análise de quais as técnicas semelhantes nas várias escolas e quais as que ainda subsistem.

Sobre o aparecimento da técnica internacional, Miller (1997) afirma que “cantores de diferentes origens pedagógicas começaram a juntar-se à performance internacional. Para tal, tiveram de modificar os seus próprios excessos técnicos nacionais e regionais ou limitações para cumprir as normas internacionais” (Miller, 1997, p.30, tradução livre). Com uma maior facilidade de acesso a outras culturas e países, as tendências regionais e nacionais deixaram de estar tão isoladas como há quatro ou cinco décadas e o aparecimento de gravações tornou as performances de vários cantores acessíveis a qualquer estudante de canto (Miller, 1997)

No livro *The Old Italian School of Singing* (2012), Daniela Bloem-Hubatka apresenta um estudo sobre a antiga escola italiana, focando-se nos vários aspetos do canto: ataque, respiração, ressonância, posição da boca e articulação, registos vocais, entre outros. Também faz uma descrição das vantagens do método da escola italiana para o cantor. Segundo a autora, todos os grandes cantores históricos cantam em consonância com o método desta escola.

(...) Se ouvirmos cantores históricos de diferentes nacionalidades – por exemplo Melba (Australiana), Santley (Inglesa), Calvé and Journet (Francesa), Nezhdanova and Chaliapin (Russa), Patti and Battistini (Italiana), Destinn (Checa), Nordica (Americana), Sembrich (Polaca), Schumann-Heink (Austriaca), Supervia and de Gogorza (Espanhola) – temos de admitir que o seu canto é uma arte, pois é um canto desvinculado dos hábitos de fala nacionais. (...). Sem exceção, todos estes cantores cantam segundo o método que surgiu em Itália, chamando Old Italian School (Bloem-Hubatka, 2012, p.8-9, tradução livre)

Em 2013, surge no Brasil um estudo sobre classificação vocal por meio comparativo entre as escolas italiana, francesa e alemã realizado por Maurício Machado Mangini e Marta Assumpção de Andrada e Silva. Neste estudo, os autores correlacionam a classificação vocal com as escolas nacionais de canto. O processo de classificação vocal, apesar de complexo e moroso, é de extrema importância para o cantor, pois definirá o repertório a interpretar. Desta forma, o estudo apresentado pelos autores, revela as características semelhantes e distintas entre as escolas mencionadas anteriormente e de quais os seus critérios de classificação vocal (Mangini & Silva).

Sobre as escolas nacionais de canto, podemos encontrar o seguinte:

(...) aceitar a ideia de que todos os cantores líricos de carreira internacional utilizam técnicas de canto idênticas ou que partilham os mesmos ideias sonoros em termos de qualidade vocal seria uma grande ingenuidade. Em centros urbanos como Londres, Nova York, Viena, Tóquio, Hamburgo, Paris ou Milão, de acordo com o autor, público e crítica desenvolveram um nível de escuta tão sofisticado a ponto de capacitá-los a identificar inúmeras variantes de qualidade vocal e julgá-las com critérios bastante diferenciados [(Miller, 2002, p.195-198) referenciado em (Mangini & Silva, 2013, p.215)]

(...) Holland (2008) (...), afirmou que as pedagogias vocais italiana, francesa e alemã refletem os estilos musicais de cada uma dessas nações. Ao seguir essa linha de raciocínio, a autora inferiu que as escolas de canto nasceram da necessidade de se interpretar com sensibilidade a intenção dos compositores e ajustar os ideais estéticos de qualidade vocal ao gosto do público (Mangini & Silva, 2013, p.215)

Ainda sobre as escolas nacionais de canto e a internacionalização das técnicas, também a autora Mábia Felipe as abordou no seu trabalho final de mestrado em música com o título *A escola de canto lírico em Goiânia: Fundamentos e práticas pedagógicas*, onde faz uma pesquisa sobre pedagogia vocal, especificamente desenvolvida em Goiânia, de forma a conseguir identificar, selecionar e analisar as práticas pedagógicas dos professores de canto. Essas práticas são

“comparadas com a literatura do canto, com as concepções de ensino das escolas Italiana, Alemã, Francesa e Inglesa, denominadas Escolas Nacionais de Canto, e com os princípios internacionais no Canto” (Felipe, 2013). É também feita uma “análise sobre a relação teoria-prática desenvolvida no contexto das aulas de canto, de acordo com as metodologias das Escolas Nacionais e do Internacionalismo no canto” (...) (Felipe, 2013).

Neste trabalho, tal como em muitos outros, autora expõe as abordagens de Richard Miller sobre as escolas nacionais de canto e, de que forma, qualquer técnica está diretamente relacionada aos métodos de uma qualquer escola de canto. No entanto, Mábila Felipe afirma que estudos recentes nas áreas da otorrinolaringologia e fonoaudiologia, mostram que existem

(...) características comuns da técnica vocal que transcendem as pedagogias das escolas nacionais de canto. Isto porque, na atualidade, os professores de canto estão menos comprometidos com qualquer uma destas escolas, tendo em vista um canto que corresponda às melhores qualidades da voz, favorecido pelo conhecimento da fisiologia vocal, equivalendo ao que Miller considera como Internacionalismo no canto”

Também sobre o conhecimento das várias técnicas, a autora aponta várias vantagens como a rápida correção de técnicas mal executadas e a adaptação ao estilo, língua e época do repertório. Por fim, a autora refere que Richard Miller “chegou à constatação de que um sábio cantor irá procurar pela internacionalização das técnicas” (Felipe, 2013). No entanto, é de referir que esta internacionalização não deverá apagar a individualidade vocal e artística de cada cantor, pois mesmo com técnicas idênticas, existe espaço para alterar o timbre (Felipe, 2013).

No ano de 2015, vários autores publicam um artigo científico de performance musical intitulado *Escolas de canto na opinião de professores atuantes no Brasil*, onde os autores relatam uma investigação que teve como objetivo perceber quais as escolas nacionais de canto são mais difundidas entre os professores e os seus alunos. Os autores descrevem ainda que

(...) Fazer referência às escolas de canto lírico é assunto que suscita divergência de opiniões entre cantores e professores da área, pois acredita-se que muitas correntes de ensino entraram em desuso e perderam identidade, com o passar do tempo, devido ao surgimento de novos estilos de composições vocais. Para certos autores (...) as diversas técnicas estilísticas de canto sofreram influência umas das outras, desse modo, indaga-se até mesmo a existência de diferentes escolas. A literatura sobre a temática é escassa, fato que acentua discussões diversas e empíricas a respeito (Sousa, Mello, & Silva, 2015)

Em jeito de conclusão, na realidade brasileira, os autores explicam que as escolas nacionais de canto são do conhecimento dos professores, mas que não há nenhuma escola com mais ênfase que outra. Afirmam ainda que, ao longo do tempo, devido às alterações ocorridas nas composições e com as transformações no panorama musical,

o cenário da pedagogia vocal se tornou uma mistura de técnicas e métodos que visam a singularidade dos cantores. Isso faz com que os docentes da atualidade reúnam elementos de vários estilos e adaptem as técnicas correspondentes que melhor atendem a demanda vocal do aluno (Sousa, Mello, & Silva, 2015)

3. Respiração

O ato de cantar requer muito mais suporte, mais som e mais volume do que o ato de falar, exigindo por isso uma maior pressão de ar durante a respiração. Esta intensidade crescente na pressão de ar vai exigir, ao mesmo tempo, que se armazene mais ar na inspiração, razão pela qual este processo deve ser estudado minuciosamente (Shakespeare, 1910, p.5, tradução livre)

Durante a Prática de Ensino Supervisionada, tive oportunidade de observar a importância que os vários professores davam à respiração, dizendo mesmo que uma boa respiração e boa gestão de ar são grande parte do caminho para a obtenção de bons resultados no canto.

O processo da respiração consiste na troca gasosa de oxigênio e dióxido de carbono entre o organismo e o exterior. Este processo é feito através de dois movimentos, inspiração e expiração. Na inspiração o diafragma contrai e baixa de forma a arranjar espaço para os pulmões que vão dilatar neste processo. Também as costelas se elevam para fora com a ajuda dos músculos intercostais para que o volume da caixa torácica aumente. Por outro lado, o movimento da expiração ocorre de forma oposta, pois os músculos relaxam e voltam à sua posição original; assim, o diafragma sobe, ajudando a expulsar o ar dos pulmões e os músculos intercostais voltam a juntar-se [(Pacheco & Baê, 2006) referido em (Lopes, 2017)]. É relevante realçar que a inspiração deve ser silenciosa, quer seja feita pelo nariz ou pela boca, pois a existência de ruído, remete-nos à existência de uma resistência à passagem do ar inspirado [(Miller, 1986), referido em (Sacramento, 2009)].

Na respiração corrente a inspiração é ligeiramente mais curta do que a expiração, mas no canto estas proporções são muito alteradas: a inspiração é muito mais curta e a duração da expiração é prolongada através do aumento da atividade dos músculos torácicos e abdominais. [(Miller, 1986; Nair, 2007), referido em (Sacramento, 2009, p.119)]

Para que o processo respiratório funcione com sucesso é necessário que o controlo seja diferente do utilizado na fala. Será necessária uma capacidade respiratória muito maior, tal como um domínio da expiração de forma a adequar o ar às frases exigidas nas obras. Ou seja, quanto maiores forem as frases, mais lenta e dominada deve ser a expiração (Lopes, 2017). A boa gestão da respiração, resultará numa técnica vocal correta, nunca dependendo esta do tamanho do órgão respiratório, da capacidade pulmonar do cantor ou de quanto tempo este consegue

reter a respiração. Por isso, não há necessidade de tentar uma prática respiratória desajustada que possa resultar em tensões musculares, tirando toda a liberdade de controlo respiratório do cantor. Por tudo isto, é importante que o cantor tenha consciência da necessidade de melhorar a sua capacidade respiratória, fazendo exercícios regularmente (Sacramento, 2009).

Muitas vezes, o aluno é aconselhado a respirar normalmente. Ora, a respiração de um cantor, como em qualquer ação que exija força, deve aparentar ser natural – sinais de esforço deverão ser minimizados. Na realidade, a respiração (ao cantar) corresponde a uma amplificação do inspirar/ expirar naturais. Se assim não fosse, o cantor inspiraria uma quantidade de ar tão reduzida que apenas as frases musicais mais curtas poderiam ser cantadas e, ainda assim, seriam desprovidas de intensidade (Shakespeare, 1910, p.5, tradução livre)

4. Apoio

A questão do apoio, é há muito falada e, entre os autores não há propriamente um consenso. Se por um lado, autores defendem, existindo mesmo estudos para tal, que o apoio é uma sensação provocada pelos músculos e pelos recetores de pressão durante a expiração (Sacramento, 2009) com “função de sustentação da voz” e “participação do diafragma com a abertura lateral das costelas” (Valente J. A., 2010) remetendo o cantor para a perceção dos sons ou ações musculares no próprio corpo (Júnior, Ferreira, & Silva, 2010), por outro lado, autores afirmam que o apoio é uma coisa real, tendo a participação do diafragma e da musculatura intercostal. Apesar da falta de harmonia nesta questão, é unânime que faz parte da definição de apoio respiratório que este tenha uma relação direta com o diafragma (Valente J. A., 2010).

Segundo a fonoterapeuta Vaní Souza (Souza, 2011), o apoio é como uma

(...) tensão aplicada à musculatura abdominal que faz com que o ar permaneça por mais tempo nos pulmões, não sendo emitido todo de uma vez, isso porque o diafragma (membrana que separa os órgãos inferiores dos superiores) provoca uma pressão dentro do corpo, formando a coluna de ar que permitirá a saída controlada do ar. (Souza, 2011)

De uma forma geral, o apoio é suportado pelos músculos costais, diafragmáticos e abdominais, tanto na voz falada como na voz cantada. No entanto, o movimento que o diafragma exerce para um melhor suporte não é unânime, pois “os defensores de uma abertura intercostal estão mais focados nos músculos inspiratórios, os que falam em abdominais inferiores têm o seu foco nos músculos expiratórios, e há ainda os que acreditam que o apoio está nas ressonâncias da voz.” (Valente T. S., 2013).

Existem ainda algumas teorias que explicam que no apoio deve haver distensão do abdómen, enquanto que outras defendem o oposto (Valente J. A., 2010). No chamado apoio abdominal

expandido, para além da expansão abdominal natural aquando da inspiração, os cantores tentam exercer força abdominal muscular contrária ao que seria natural, criando tensão na musculatura até ao final da expiração. Por outro lado, no apoio abdominal contraído, o movimento do diafragma na inspiração é igual ao do apoio abdominal expandido, no entanto, na expiração, o cantor contrai várias vezes o abdominal intensamente, por exemplo nas dinâmicas mais fortes, saltos de intervalos maiores, staccato, etc (Valente J. A., 2010).

Segundo o *Estudo da Fonação e da Respiração, com apoio abdominal expandido e contraído, em Cantores Líricos* de Denise de Sousa referido em (Valente J. A., 2010),

(...) no apoio abdominal expandido a laringe mantém a sua posição abaixo da posição de repouso, a faringe apresenta uma área mais ampla do que o apoio contraído, há maior estabilidade da cúpula diafragmática, há um aumento do volume sonoro e a sensação de “espaço” durante o canto conferindo uma “maior liberdade para o canto (Valente J. A., 2010, p.45)

enquanto que no apoio abdominal contraído,

(...) a laringe encontra-se próxima da posição de repouso, a faringe apresenta menor área, as pregas vocais demonstram “adução glótica completa e, eventualmente hiper-aduzida”, há movimentação da cúpula diafragmática e um médio e grande encurvamento da cúpula diafragmática nos finais de frases da emissão cantada e nas frequências agudas [(SOUZA, 2008: 70), referido (Valente J. A., 2010, p.45-46)]

É possível perceber que entre os autores que acreditam no apoio como sendo uma coisa física, o consenso não é geral. “Os defensores de uma abertura intercostal estão mais focados nos músculos inspiratórios, os que falam em abdominais inferiores têm o seu foco nos músculos expiratórios, e há ainda os que acreditam que o apoio está nas ressonâncias da voz” (Valente T. S., 2013).

Qualquer forma de apoio traz vantagens ao cantor. No artigo *Apoio respiratório na voz cantada: Perspectiva de professores de canto e fonoaudiológicos* (Júnior, Ferreira, & Silva, 2010), os autores enumeram, resultante do estudo realizado, várias dessas vantagens, tais como: fluxo aéreo mais adequado à prática do canto, melhoria na interpretação (expressividade), auxílio nos ajustes do aparelho fonador que serão realizados segundo as exigências de cada música, ajustes mais corretos na posição da cabeça, cantar mais relaxado para direcionar a atenção para outros aspetos no ato de cantar, melhoria na qualidade das ressonâncias, melhoria na postura corporal, melhoria na sustentação de frases musicais e aumento na projeção da voz, ou seja, o apoio tem uma ação benéfica geral na voz (Júnior, Ferreira, & Silva, 2010).

Ainda sobre o apoio, é importante referir o *appoggio* que será explicado mais à frente (ver pág. 44).

5. Ressonância

“A ressonância é um fenómeno acústico no qual as vibrações da fonte (laringea) podem ser transferidas às «cavidades» através da excitação do ar circundante ou ainda através das ligações entre as estruturas. (...) [(Guimarães, 2007: 29), referido em (Valente J. A., 2010, p.31-32)]

“O som produzido pelas pregas vocais, só por si, é um som pobre e pouco intenso. É a ação do ressoador constituído pelo trato vocal que amplifica e enriquece o som da voz humana conferindo-lhe as suas características acústicas específicas” [(Henrique, 2002) referido em (Sacramento, 2019, p.71)]

O trato vocal, ao contrário de qualquer outro ressoador de um instrumento musical, tem a vantagem de poder mudar de forma, podendo assim, modificar e enriquecer a qualidade do som produzido, dando-lhe características específicas; isto permite uma grande flexibilidade da voz humana. “Nenhum outro ressoador de qualquer instrumento musical permite tanta variação na forma” [(Nair, 1999), referido em (Sacramento, 2009)]. Às estruturas capazes de alterar a forma do trato vocal dá-se o nome de articuladores. São estes os lábios, a língua, a mandíbula, o palato, a úvula, a laringe, a glote e as paredes faríngeas, podendo também a posição do pescoço ter um papel significativo. Os articuladores são os responsáveis pelo processo de alterações e ajustamentos da forma do trato vocal indispensáveis para a fala e o canto. Todas as alterações feitas por cada uma das estruturas articulatorias, conferem uma alteração específica ao som. Segundo (Sá, 1997), referido em (Sacramento, 2009) as configurações do trato vocal resultam de:

- “Graus de constrição entre a língua e o palato;
- Comprimento da língua em relação aos pontos de constrição;
- Grau de separação e de arredondamento labial;
- Grau de abertura mandibular;
- Abertura velo-faríngea;
- Largura faríngea;
- Altura da laringe.”

O trato vocal, que se parece com um tubo, aberto num dos lados, age como uma espécie de filtro acústico com a capacidade de eliminar, amplificar e amenizar as frequências do som produzido na laringe; o tamanho e as configurações do trato vocal definem a sua capacidade de filtração dessas mesmas frequências. O lado do trato vocal que é fechado, a laringe, embora não esteja constantemente assim, é encerrada pelas pregas vocais por um intervalo de tempo significativo para que o possamos considerar uma extremidade fechada. Para que a voz humana

tenha qualidade, é necessário que haja uma mistura de ressonâncias orais e ressonâncias faríngeas (Sacramento, 2009).

De acordo com Teixeira Valente, o resultado do som base feito no trato vocal depende de vários fatores como: “forma e volume da cavidade bucal, principalmente resultantes da postura adotada pela língua; funcionalidade do mecanismo velofaríngeo (contribuindo para a distinção oral/nasal) e tónus muscular das paredes das cavidades supraglóticas (fundamentalmente da cavidade faríngea)” (Valente J. A., 2010). O trato vocal é composto por alguns ressoadores que são denominados por formantes, sendo que a frequência dos mesmos é estabelecida pela forma e tamanho do trato vocal, podendo esta ser alterada “consoante a posição da mandíbula (primeiro formante), a postura da língua (segundo formante) e a postura da ponta da língua (terceiro formante)” (Valente J. A., 2010).

Segundo McKinney, referido em (Lopes, 2017) o principal ressoador da voz, pela sua posição, tamanho e capacidade de ajustamento, é a faringe. Esta vai desde o nariz ao esófago, passando pela laringe e boca. À parte superior dá-se o nome de nasofaringe, a parte mais baixa denomina-se laringofaringe e, a orofaringe que engloba a boca. A faringe tem a capacidade de alterar as suas dimensões de forma a permitir alterações e intensificação do som e, por ser a primeira cavidade a obter as vibrações da laringe, controla a passagem das vibrações às restantes cavidades acima da glote (Lopes, 2017).

Para além da faringe, também a cavidade oral e a cavidade nasal são ressoadores importantes. A cavidade oral pode alterar, tal como a faringe, a sua forma e dimensões através do palato mole, língua, maxilares e lábios e, a cavidade nasal tem bastante importância nas produções da maioria dos sons nasais utilizados nas línguas portuguesa, francesa e inglesa. Não sendo uma cavidade ajustável no seu tamanho e forma, tem, por outro lado, a capacidade de se ligar e desligar do sistema de ressonâncias, estando para isso dependente do palato mole (Lopes, 2017) Para além de tudo o que já foi referido, a ressonância resulta ainda “da velocidade de fala, da melodia do discurso, dos fenómenos da coarticulação, das variantes regionais, e dos mecanismos compensatórios. (Guimarães, 2007:35, referido em (Valente J. A., 2010).

6. Formação Vogal

“O som vibrante das vogais é o que permite que a voz seja ouvida. Não há comunicação sem vogais, e acima de tudo não há canto sem vogais” (Sacramento, 2009)

“As vogais são fonemas produzidos sem impedimentos à passagem do ar” [(Nair, 1999), referido em (Sacramento, 2009)]. O seu som é ininterrupto, o que possibilita a manutenção do

aspecto e formato do trato vocal, bem como a sustentação da fonação durante toda a etapa da expiração da respiração.

No canto, é extremamente importante que a sonoridade da voz seja idêntica ao longo de toda a *tessitura*. Juntamente com as técnicas de canto e com a mistura de registros, também a alteração das vogais é utilizada para a uniformização do timbre vocal (Sacramento, 2009).

No processo de produção das vogais, não devem existir ruídos de fricção durante o som, ou serão indícios de uma produção deficiente; esta formação é resultante dos rápidos ajustes do trato vocal, sendo necessária boa flexibilidade e mobilidade (Sacramento, 2009) Os formantes (picos de energia acústica no espectro vocal) são os responsáveis pela caracterização das vogais, fixando-se para cada configuração específica do trato vocal [(Miller, 1986) referido em (Sacramento, 2009)].

São responsáveis pelas principais mudanças na forma da cavidade oral, os movimentos efetuados pela mandíbula, lábios e língua [(Nair, 2008), referido (Sacramento, 2009)], sendo que, no processo de formação das vogais, a língua tem um papel fundamental, pois a sua posição irá determinar a qualidade vogal. Se pensarmos num movimento vertical, a língua pode ocupar três posições principais: alta, média e baixa, sendo que na posição alta, obtém-se mais espaço na cavidade faríngea, pois a língua ocupa bastante espaço bucal e, na posição baixa, é diminuído o espaço faríngeo, pois a língua espalma-se e recua, tornando maior o espaço oral. Também os movimentos longitudinais da língua são igualmente responsáveis pela mudança da relação entre espaço oral e faríngeo. Para termos mais espaço faríngeo, diminuindo a cavidade oral, a língua desloca-se para a frente, conseguindo assim um aumento do brilho da vogal. Por outro lado, para obtermos um som mais escuro, o processo é o inverso, recuando a língua, tendo mais espaço oral e menos espaço na cavidade faríngea (Sacramento, 2009).

Para a produção das vogais, as alterações dos articuladores assumem uma posição fonética reconhecível, sendo essa posição mais precisa no canto do que na fala, resultado da maior duração dos sons, ou seja, devido ao constante movimento dos articuladores durante a fala, não é possível a existência de posturas rigorosas do trato vocal, sendo que, por outro lado, no canto embora a postura do trato vocal não seja fixa, tende a ser mais estática devido à maior duração dos sons [(Miller, 1986), referido em (Sacramento, 2009)].

A formação de vogais está relacionada com os conceitos de ressonância vocal, pois os ressoadores que têm ação nas diferenças da voz cantada, são os mesmo que ajudam a determinar o foco que a voz cantada terá (Miller, 1997).

Tanto na voz cantada, como na voz falada, as características da vibração das cordas vocais são alteradas pelas propriedades acústicas do trato vocal, dependendo da sua forma. Para que

possamos alterar o som resultante desse processo, utilizamos a língua, lábios, mandíbula e palato (Miller, 1997).

7. *Vibrato*

“O *vibrato* é uma ligeira oscilação repetida numa nota musical, quer seja tocada num instrumento ou cantada, dando um som mais cheio à nota.” (*Cambridge English Dictionary*)

“(…) Um bom *vibrato* é a pulsação da afinação, geralmente acompanhada por pulsações síncronas e vibrações do timbre que geram uma flexibilidade, ternura e riqueza no tom bastante aprazíveis” [(Carl E. Seashore) referido em (Miller, 1997), tradução livre].

Para que estas pequenas oscilações de frequência e intensidade possam resultar num *vibrato* saudável, natural e sem variações excessivas, é necessário que o cantor não crie tensões na laringe e sua musculatura (Baê & Pacheco, 1964). O *vibrato* natural surge quando o cantor encontra o equilíbrio entre o ar e a musculatura da laringe, tendo especial atenção ao facto de que, se o *vibrato* for feito com demasiada tensão muscular na produção do som, a qualidade do mesmo será influenciada. Este processo pode demorar algum tempo a ser aperfeiçoado, pois a musculatura requerida para a produção das oscilações precisa de prática regular e empenho. Quando as variações de frequência e intensidade se tornam excessivas, o chamado *tremolo* na voz, podemos estar perante um enfraquecimento vocal e muscular. (Baê & Pacheco, 1964) e, ao invés, quando a taxa de *vibrato* é demasiado lenta, podendo causar demasiada instabilidade na nota, chamamos oscilação (Miller, 1997).

Segundo o estudo de Carl Seashore (Miller, 1997), podemos considerar que “a good *vibrato* is a pulsation of pitch, usually accompanied with synchronous pulsations of loudness and timbre of such extend and rate as to give a pleasing flexibility, tenderness and richness to the tone”. Apesar de, auditivamente, o *vibrato* ser bastante perceptível e fácil de identificar, o que acontece fisicamente num cantor aquando do *vibrato*, já não reúne tanta concordância.

Vários estudos mostram relação entre a atividade de certos músculos com o aparecimento do *vibrato*, no entanto não foi definida nenhuma causa-efeito. Para Metfesel (1932) referido em (Miller, 1997), o *vibrato* resulta da cooperação muscular na área superior da laringe, resultando nas alterações de frequência nas cordas vocais. Para Schoen (1922) referido em (Miller, 1997), as variações de intensidade tinham origem na base da língua e as flutuações da nota surgiam de tremores efetuados na laringe. Vários outros estudos foram surgindo ao longo do tempo (Stetson – 1931, Westerman – 1941, Mason e Zemlin (1966), entre outros), no entanto, sem nunca certezas ou garantias de como surge realmente o *vibrato* (Miller, 1997).

Tal como nos aspetos anteriores, também o *vibrato* tem opiniões diversas das várias escolas nacionais de canto, devido à própria estética das pedagogias do país, por exemplo, as diferenças na velocidade do *vibrato*, podem ser uma característica importante para determinar perante que escola nacional estamos (Miller, 1997).

Dá vida à voz, adicionando uma qualidade essencial e revitalizante. Este tipo de vibrato é absolutamente individual e só está presente na voz humana. De facto, é com o vibrato que o cantor escreve a sua biografia, uma vez que se manifesta de forma natural e independente e não de acordo com a vontade do cantor. Assim, o vibrato real, verdadeiro, é a qualidade mais preciosa da voz e deve ser protegido de qualquer adulteração consciente (Bloem-Hubatka, 2012, p.119, tradução livre)

8. Escola Italiana

Durante o período barroco, Itália dominava o desenvolvimento musical do mundo ocidental e, por isso, os fundamentos das técnicas de canto foram aí estabelecidos. O facto de Itália estar a focar-se no canto solo, permitiu um avanço no desenvolvimento de uma pedagogia mais específica em relação a outros países. Os professores de canto começaram por estabelecer princípios para a postura e respiração adequadas, bem como a definição de voz ideal. Foi também nesta altura que foi desenvolvido um método de canto que combina coordenação muscular com gestão de ar, conhecido, mais tarde, como *appoggio*. Este método abrangia todos os aspetos de canto e, serviu como um impulsionador para outras escolas estabelecerem a sua própria técnica (Sousa, 2015).

Por volta do século XVII, o estilo italiano era caracterizado pela utilização máxima do potencial expressivo da voz, o chamado virtuosismo. Era através das árias de ópera que os cantores conseguiam mostrar os seus talentos vocais e, onde tentavam atingir a perfeição técnica. Ornamentos como trilos, mordentes, trinados eram treinados até à exaustão, de forma a que o cantor pudesse mostrar toda a sua agilidade vocal e uma coloratura eficiente (Sousa, 2015).

Por volta desta altura, a base do canto italiano, dominado pelos *castrati*, era caracterizado pela grande capacidade de sustentação de respiração, pela velocidade de articulação e produção de notas, boa projecção, alcance de cerca de três oitavas, cor clara na voz, ataques de notas através do apoio e o *appoggio* (Sousa, 2015).

8.1 Respiração e *appoggio*

A escola italiana, foi a primeira a dar importância às questões da respiração e gestão de ar através da coordenação muscular e, por isso, ao contrário do que acontece nas outras escolas, existe uma uniformidade em relação às técnicas de respiração, chegando mesmo a considerar as demais técnicas, verdadeiros atentados aos processos naturais (Cobb-Jordan, 2001). O *appoggio*, que consiste na ação paralela entre os músculos costais, diafragmáticos e abdominais, era considerado pelos italianos, a única técnica que englobava todos os princípios do Canto (Cobb-Jordan, 2001).

Segundo Richard Miller,

Appoggio é o termo que resume o tipo de coordenação muscular no qual se baseia o sistema de gestão respiratória italiano. Apesar de a palavra *appoggiare* significar encostar-se a algo, ou suportar algo, o termo *appoggio* é descrito como respiração esterno-costal-diafragmática-epigástrica. *Appoggio* engloba o sistema que, em canto, inclui não só os fatores de apoio como também os fatores de ressonância (Miller, 1997, p.141 tradução livre)

Como podemos entender pela citação anterior, o *appoggio* abrange muito mais que apenas o chamado apoio e “(...) incorpora a inter-relação de músculos e órgãos do tronco e do pescoço, combinando-os e equilibrando-os de forma eficiente de modo a que o funcionamento de um deles não ponha em causa a ação exagerada do outro (Miller, 1997), para além de englobar uma respiração esterno-costal-diafragmática-epigástrica e elementos de ressonância (Miller, 1997).

Segundo Daniela Bloem-Hubatka,

(...) a sensação física deve ser, em primeira instância, um esforço por parte do diafragma em pressionar o ar em direção à caixa torácica. Em segundo lugar, deve haver a sensação de uma garganta perfeitamente aberta; por último, há a sensação de o ar passar livremente pelas cavidades da cabeça... Esta sensação de cantar para o peito com o peso do ar a pressioná-lo é conhecida como “respiração de apoio” e em italiano há uma palavra específica – *appoggio*, que é a muleta/o apoio da respiração. O ataque do som deve provir do *appoggio* (Bloem-Hubatka, 2012, p.25, tradução livre)

Na escola italiana, com a técnica do *appoggio*, os músculos não são forçados a movimentos não naturais e, desta forma, são evitadas tensões no corpo do cantor. Ao respirar, há sempre movimentos efetuados pelo corpo, como a expansão de várias zonas ou a elevação do esterno, no entanto, estes movimentos são considerados uma reação e não um movimento voluntário. Se compararmos com as técnicas de respiração de outras escolas, ao invés de uma expansão local, o *appoggio* exige uma expansão geral do corpo (Han, 2018).

Para a escola italiana, é necessário que o peito esteja elevado mesmo antes de cantar, sem nunca deixar descair, de forma a obter a postura correta para cantar. A posição do tórax tem uma ação direta sobre o ciclo respiratório e sobre a capacidade de sustentação e gestão do ar, por isso, a escola italiana recomenda que o peito esteja numa posição alta, em conjunto com uma pressão abdominal, pois o uso dos músculos abdominais durante a respiração, permitem um controlo maior do ar (Cobb-Jordan, 2001).

Esta técnica italiana de respiração tem como objetivo assegurar um suporte adequado e uma maior facilidade nas frases longas e, em simultâneo, permitir que o diafragma se mova enquanto é suportado pelos músculos abdominais (Miller, 1997).

Para ser eficiente na concretização de uma qualquer ária, a postura é o elemento principal na coordenação muscular precisa para obter o equilíbrio necessário (Miller, 1997).

Uma das principais características da respiração na técnica italiana, é a respiração silenciosa, obtida através dos princípios do *appoggio* referidos anteriormente (Miller, 1997). Segundo vários autores (por exemplo Richard Miller ou Nadja Barbosa Sousa), a “respiração italiana” é a mais eficiente e aquela que menos cria problemas à função física natural.

8.2 Ressonância:

“Resonance is the process by which the basic product of phonation is enhanced in timbre and/or intensity by the air-filled cavities through which it passes on its way to the outside air” (Cobb-Jordan, 2001).

Nos princípios da escola italiana a ressonância é considerada mista (peito e cabeça), de forma a obter audibilidade dos efeitos vocais em qualquer dinâmica. Esta é o resultado do controlo da respiração, foco tonal, juntamente com a articulação de consoantes ou vogais. Também na ressonância da voz podem ser aplicados os princípios do *appoggio*, através da distribuição do som por todo o trato vocal. Com a ampliação do tubo ressoador, a reverberação sonora em todas as cavidades é alcançada e, assim, é possível evidenciar os harmónicos e obter uma voz com mais brilho (Sousa, 2015). No entanto, a voz não é demasiadamente brilhante nem escura, mas sim equilibrada e natural. Na escola italiana, o tom ideal é produzido consoante a abertura da boca; esta não deve estar nem muito aberta, nem muito fechada e, a garganta deve estar aberta, livre de quaisquer tensões (Cobb-Jordan, 2001).

8.3 Formação Vogal

Na escola Italiana, a relação da fala e do canto é bastante próxima. Para os italianos, a posição das vogais cantadas, deve ser igual à das vogais cantadas, exceto em casos de interpretação da pontuação do texto, em que frases de exclamação ou euforia, levam a que a posição da boca fique mais aberta.

Assim, independentemente da dinâmica ou altura da nota, esta é a única alteração visível na posição de formação das vogais na escola italiana (Miller, 1997).

Desta forma, podemos afirmar que, neste campo, esta escola nacional é uma oposição às restantes (como poderemos ver mais à frente), pois ao contrário da escola inglesa, os italianos não utilizam o maxilar inferior caído, nem definem uma postura bucofaríngea fixa, como é utilizado na escola alemã (Miller, 1997).

Os professores da escola italiana defendem que os movimentos bucais devem ser naturais e não deve ser procurada uma posição perfeita para cantar todas as vogais, pois, muitas vezes, a desafinação pode surgir da “incapacidade dos ressoadores se adaptarem à posição da laringe exigida” para cada vogal (Miller, 1997).

Como já referido, o maxilar inferior não deve estar relaxado e deve cantar-se como se fala.

A expressão *come si parla* é diversas vezes utilizada pelos professores italianos para lembrar aos alunos que, mais do que uma posição imposta, deve cantar-se naturalmente como se fala (Miller, 1997).

“*Chi sa ben respirare e silabare, saprá ben cantare*” (Miller, 1997).

8.4 Vibrato

Na escola italiana, a frequência do *vibrato* está diretamente relacionada com o conceito de *chiaroscuro*. Para o cantor italiano, é ideal que os dois elementos, *chiaro* e *oscuro*, estejam em equilíbrio, no entanto, quando os elementos de *oscuro* estão mais presentes, o *vibrato* torna-se mais amplo e lento e, por outro lado, quando estão em maior quantidade os elementos *chiaro*, a taxa de *vibrato* torna-se mais rápida. Este *vibrato* mais rápido pode ser ouvido na maioria das coloraturas italianas bastante brilhantes. Quando o cantor consegue encontrar o equilíbrio de *chiaroscuro*, o *vibrato* tem uma taxa de ciclos de seis a sete segundos por minuto (Miller, 1997). Na escola italiana, para obter um *vibrato* natural e estável, é necessário que a laringe se mantenha estável, evitando grandes oscilações e que o cantor cante no sentido contrário à pressão do ar causada pelo levantamento do diafragma (Bloem-Hubatka, 2012).

9. Escola Alemã

Devido à forte influência italiana na música, na Alemanha sentiu-se uma forte necessidade de criar o próprio estilo vocal, com as suas próprias regras e, para isso, foi necessário que os cantores adaptassem as técnicas vocais às exigências das características das composições alemãs. (Cobb-Jordan, 2001).

Inicialmente, músicos e poetas trabalhavam em conjunto, pois a ênfase do texto e a dramaticidade, eram elementos bastante importantes nas características da música alemã. Já quando as composições feitas no país se podiam caracterizar como sendo genuinamente alemãs, as características vocais mais destacadas eram a importância da linguagem poética, frases longas e com efeito *legato* bastante exagerado e timbre mais colorido em oposição ao timbre consistente dos italianos. No entanto, foi em meados do século XIX que as diferenças entre a escola italiana e alemã se tornaram mais evidentes com o abandono da produção de ornamentos vocais ao estilo italiano por parte dos alemães. (Cobb-Jordan, 2001).

9.1 Respiração

A respiração na escola alemã ocorre em função do idioma, por isso reforça a ideia do baixo apoio (Sousa, 2015). Os princípios de respiração da escola alemã, opuseram-se aos princípios da escola italiana, sendo a respiração alemã mais baixa, com foco na expansão do diafragma. Para os alemães, é importante manter toda a musculatura expandida mesmo aquando da expiração pois, desta forma, a tensão obtida e o espaço criado não se perdem (Miller, 1997) (Felipe & Álvares, s.d). Esta técnica de respiração foi criada de forma a que os cantores conseguissem corresponder às exigências de sustentação das frases e ao efeito *legato* muito característico nas composições do país (Sousa, 2015).

É então, a respiração baixa, a maior característica da respiração da escola alemã. Para que esta respiração seja bem efetuada, é necessária uma contração glúteo-pélvica (pois o controlo muscular situa-se na parte mais baixa do tronco), o diafragma sempre baixo, a barriga distendida e a pélvis ligeiramente inclinada para a frente (Felipe & Álvares, s.d).

9.2 Apoio

Na escola alemã, como falado anteriormente, o foco da respiração é essencialmente centrado na parte inferior do tronco, de forma a não interferir com a expansão dos pulmões.

Desta forma, também o apoio (*Stütze*) é efetuado na mesma linha da respiração, de maneira a não atrapalhar o trabalho dos pulmões, retardando a subida do diafragma.

Esse retardamento pode ser feito distendendo a barriga para fora ou, segundo alguns pedagogos, este apoio poderá estar também nos músculos intercostais, pois por serem músculos fortes irão ajudar numa subida do diafragma mais demorada (Miller, 1997).

9.3 Ressonância

Devido à abertura da faringe e da sua posição baixa (e conseqüentemente mais espaço na garganta) utilizada na escola alemã, a ressonância tende a ser mais cheia, o som mais escuro e completo com uma maior projeção vocal do que no canto das restantes escolas. A ideia de espaço constante dentro da boca vem dos ideais alemães, tal como imaginar o som sempre para cima, de forma a que este não esteja na garganta (Cobb-Jordan, 2001).

9.4 Formação Vogal

Na escola alemã, a formação das vogais é semelhante a outras escolas. É pedido aos alunos que mantenham sempre o maxilar inferior descontraído e baixado. Esta posição deve manter-se consistente em todas as vogais e consoantes, havendo assim poucas alterações na faringe e na boca (Cobb-Jordan, 2001).

A vogal preferida da escola alemã é o [o], pois cria um espaço aumentado na zona da faringe. Esta de posição de [o] é também utilizada para a formação das restantes vogais, assim, é obtido um espectro mais equalizado em todas as vogais (Miller, referido em (Cobb-Jordan, 2001). Na escola alemã, para que todas as vogais estejam igualadas ao longo do espectro vocal, é necessário que as posições da faringe e da boca permaneçam o mais constante possível. A posição da boca, deve permanecer bastante aberta, cumprindo apenas os movimentos mínimos requisitados pela articulação do texto. Assim, não existem grandes semelhanças entre as vogais cantadas e as vogais falas (Miller, 1997).

“Para alguns professores, que não adotam este princípio bucofaríngeo fixo, ouvir a vogal [i] em *Liebe*, formado por uma postura da boca não muito distante da vogal [a] como em *Labe*, é perceber uma versão distorcida da vogal [i] (Miller, 1997).

De forma a alcançar a postura da boca aberta com o arredondamento dos lábios, como já foi referido, a vogal preferida da escola alemã para cantar, é a vogal [o]. Na forma cantada, esta vogal tem uma abertura ligeiramente maior do que na vogal falada. Segundo a escola alemã, a postura necessária para alcançar a vogal [o], pode ser considerada como a postura básica da boca ao longo do canto.

Na tentativa de diminuir a posição de sorriso horizontal, considerada pelos alemães, excessiva nas escolas francesa e italiana, uma outra técnica surgiu na escola alemã, *Rundlippige Vokale*, que significa arredondamento vocal nas vogais, obtido através de uma espécie de beicinho nos lábios.

Esta técnica, para além da diminuição da posição horizontal dos lábios, também alivia a tensão criada pelo princípio bucofaríngeo fixo (Miller, 1997).

Também a vogal [u], é considerada boa para a boa posição da boca (Miller, 1997).

Estas vogais que ajudam no arredondamento da voz, também levam a uma redução do brilho do som e, mesmo quando aparecem vogais brilhantes como [i] e [e], estas são modificadas de forma a ficarem mais semelhantes às vogais [o] e [u]. Sem esta alteração, as vogais são demasiado brilhantes para o ouvido alemão. Na escola alemã, o conceito *ausgegliche Vokale* (vogais equalizadas), é muito utilizado. Ou seja, nenhuma vogal deverá destacar-se das outras e devem ter todas a mesma cor sonora. Para alcançar este princípio, utiliza-se uma postura bucofaríngea fixa (Miller, 1997).

9.5 Vibrato

Na escola alemã, devido ao apoio abdominal ser baixo, e a todas as características que compõem a voz alemã, anteriormente faladas, o *vibrato* é mais lento do que na escola italiana, situando-se por volta de cinco ciclos por segundo (Miller, 1997).

10. Escola Francesa

Tal como Itália e Alemanha, França desejou criar o próprio estilo vocal. Por começar sob o domínio musical italiano, no início a técnica vocal aproximou-se bastante das maneiras

italianas. O principal objetivo da escola francesa era conseguir alcançar um tom natural sem quaisquer tensões no corpo e na voz (Cobb-Jordan, 2001).

Como forma de criar a sua própria identidade vocal, a escola francesa tentou contrariar a grande projeção vocal e ágeis ornamentos da escola italiana e a importante potência sonora da escola alemã. Para isso, os franceses focaram-se na clareza da pronúncia e na nitidez do idioma (Sousa, 2015).

Na escola francesa, a prioridade dada ao texto e à palavra resultou numa voz leve (no que respeita à intensidade) e timbre claro. Desta forma, cantores com menos projeção vocal, mais ágeis e com uma dicção bem cuidada eram os preferidos pelos franceses (Sousa, 2015).

De uma forma geral, o estilo vocal da escola francesa pode ser caracterizado por uma dicção clara, uma grande preocupação com o texto e a palavra e sons nasais (Sousa, 2015).

10.1 Respiração

A respiração, na escola francesa, ficou definida como natural; um processo espontâneo e inconsciente, totalmente involuntário que não ativasse a musculatura, de forma a prevenir quaisquer tensões (Cobb-Jordan, 2001) (Sousa, 2015).

Era considerado pelos franceses que a respiração para o canto não era mais exigente que a respiração para a fala ou qualquer outra atividade física do ser humano, por isso, não era necessária uma especial atenção a este processo, pois o mesmo é um ato inerente ao Homem. O cuidado deveria estar focado na parte musical, acreditando que a frase em si determinaria o controlo da respiração. Também a postura deve ser natural, o peito deve ser expandido à medida que o ar é inalado e a respiração deve ser executada sem qualquer recurso a contrações ou tensões (Cobb-Jordan, 2001).

De uma forma geral, estar livre de tensões desnecessárias e ter uma postura e respiração natural são os princípios da escola francesa, pois a ideia de condicionar a musculatura no processo de respiração, era totalmente abolida pela escola francesa (Cobb-Jordan, 2001) (Sousa, 2015).

No entanto, a falta de uma técnica de respiração, tem a desvantagem de não existir uma uniformidade respiratória entre os cantores desta escola, podendo trazer problemas de postura que, se não forem corrigidos, poderão resultar, segundo Richard Miller, na subida dos ombros e clavículas. Por norma, cantores ensinados pela escola francesa, têm uma respiração superficial, pois técnicas de respiração não são bem vistas nesta escola, sendo esta respiração a mais usada nas tarefas do dia-a-dia (Valente T. S., 2013)

10.2 Apoio

Como já foi referido anteriormente, a escola francesa defende uma respiração natural, de forma a que o intérprete se foque na música e não na técnica, permitindo ao cantor ser livre na sua respiração, cumprindo apenas as exigências de controlo respiratório expostas na partitura. Desta forma, é fácil entender que nesta escola de canto lírico não existe a ideia de apoio (Cobb-Jordan, 2001).

10.3 Ressonância

Segundo a escola francesa de canto, para alcançar um tom mais brilhante na voz, era necessário cantar com a voz na máscara, com a sensação que o som se desloca para cima e para a frente. Conseguir misturar os sons nasais com os sons mais bucais cria um equilíbrio no som (Cobb-Jordan, 2001).

Devido à importância dada pelos franceses à pronúncia, foi necessário estipular que a ressonância fosse o mais frontal possível e o espaço interno reduzido de forma a ajudar à nasalidade. Assim, era possível ter um som suficientemente amplificado, como também uma voz audível e texto perceptível (Sousa, 2015).

10.4 Formação Vogal

De acordo com Richard Miller, “*the teacher trained in the French School wishes above all to preserve the sound of the language in singing, and proper vowel formation is considered a means to that end*” (Miller, 1997). Desta forma, ao contrário de outros cantores em que a boca é somente arredondada e o maxilar inferior fica suspenso, na escola francesa, a postura correta consiste nesse arredondamento da boca, mas sempre com as bochechas levantadas, formando um pequeno sorriso. (Cobb-Jordan, 2001).

A vogal que reúne todas as características da voz francesa, é a vogal “a”. Para a cantar, é necessário ter a boca aberta, “tal como na vogal 'a' em *cara* no italiano e *vater* no alemão” (Miller, 1997). Por ser uma vogal bastante utilizada para vocalizar na escola francesa, é possível que essa seja a razão para os cantores da escola francesa terem uma grande tendência para a abertura da boca durante o canto.

Esta postura da vogal “a”, permanece constante no canto da escola francesa sendo o som característico que provém de uma conciliação de vários fatores. A posição alta da língua e o palato mole baixo, traduzem-se num som mais anasalado (mais do que na fala) e na faringe mais estreita. Juntamente a esses fatores, a boca aberta com as bochechas subidas, resultam no som mais brilhante e aberto (Miller, referido em (Cobb-Jordan, 2001).

Devido à abertura da boca exigida por esta escola, ao contrário do que acontece na escola alemã, é necessária bastante mobilidade labial para dizer o texto. Ou seja, na escola francesa, independentemente da língua em que o cantor canta, o movimento labial é uma constante, sem nunca perder a posição anteriormente falada, em prol do texto (Miller, 1997).

10.5 *Vibrato*

Uma taxa de *vibrato* mais rápida é a principal característica do *vibrato* da escola francesa. Isto resulta de vários fatores, como a importância dada à colocação do tom na máscara e a língua e laringe elevadas (como falado na formação vogal). Para além disso, também o imenso brilho na voz francesa, faz aumentar a taxa do *vibrato*, pois os parciais superiores são acentuados (Miller, 1997).

Apesar deste som ser agradável aos ouvidos franceses, para os ouvidos menos acostumados à voz francesa, a taxa de *vibrato* acentuada nesta escola, pode ser considerada como *voce di capra* (voz de cabra) ou garganta trémula (Miller, 1997).

11. Escola Inglesa

No século XVI, também em Inglaterra começaram a ser desenvolvidas técnicas com características diferentes dos outros países. Apesar de Itália ter desenvolvido os conceitos de controlo muscular e gerenciamento da respiração, Inglaterra quis criar as suas próprias técnicas no canto (Cobb-Jordan, 2001).

Com a Guerra Civil e os *Puritan Roundheads* (Cabeças Redondas Puritanas), o meio cultural foi duramente abalado em Inglaterra e, apesar das grandes influências das cortes da Europa, foi o género doméstico mais simples que ganhou destaque. No final do século, na tentativa de trazer um renascimento à música, os ingleses acabaram por se voltar para as influências italianas e, embora tentem manter-se fiéis aos seus conceitos, influências de outros países podem ser visíveis (Cobb-Jordan, 2001).

11.1 Respiração

A escola Inglesa considera que para uma respiração correta, o corpo deve estar ligeiramente inclinado para a frente de forma a permitir que os músculos das costas se expandam e a caixa torácica distenda. Ao tomar esta posição, o cantor permite que se crie mais espaço para a respiração, pois as costelas inferiores não entram em colapso. Esta posição, é uma das principais características pela qual os cantores da escola inglesa podem ser reconhecidos (Cobb-Jordan, 2001).

Para além da posição anteriormente referida, segundo Herbert Witherspoon (cantor, 1873-1935), na expiração os músculos abdominais devem ser puxados para cima. É através desta coordenação da respiração com o abdómen que é conseguido o suporte (Cobb-Jordan, 2001).

11.2 Apoio

No apoio, a escola inglesa teve uma abordagem completamente oposta à da escola alemã, o apoio foca-se e envolve a zona superior do corpo. Ou seja, durante a ação respiratória, é utilizada uma combinação abdominal e intercostal (Valente T. S., 2013). Assim, após uma respiração alta expandindo os músculos intercostais, o apoio é conseguido com a manutenção desses mesmos músculos expandidos durante a expiração. O tenor William Shakespeare (1849-1931) foi a maior influência nesta pedagogia, referindo no seu livro *The Art of Singing* que o cantor deve respirar o mais alto possível, sentindo uma grande extensão nas costas (Shakespeare, 1910).

Há ainda, na escola inglesa, uma teoria que consiste em expandir o epigastro na inspiração e logo de seguida, colocar a parede abdominal para dentro, de forma a obter uma expansão lateral das costelas, obtendo uma posição semelhante à dos culturistas em concursos (Valente T. S., 2013).

11.3 Ressonância

Cantores formados na escola inglesa têm tendência em colocar a ressonância na parte de trás da cabeça, mantendo a voz pura, sem ser gutural. Cantam com pouco vibrato, obtendo um som mais limpo, referido por Amy Cobb-Jordan como som de catedral. Por lhes faltar parciais superiores na voz, os cantores da escola inglesa têm vozes leves.

Este estilo inglês de ressonância, não é encontrado em nenhuma outra escola, sendo assim único. (Cobb-Jordan, 2001).

11.4 Formação Vogal

Na escola inglesa, a boca aberta e o maxilar inferior relaxado são características importantes para a formação de todas as vogais. Para os professores ingleses, a boca nunca está demasiado aberta, aconselhando mesmo os alunos a manterem uma abertura de cerca de dois dedos de distância entre os dentes da frente, posição bastante próxima da abertura máxima do maxilar, e utilizar apenas a língua para a formação vogal (Miller, 1997). Em comparação a outras Escolas, esta técnica defende a maior abertura bucal para cantar. Boa parte do estudo do canto nesta escola é sobre como soltar e relaxar o maxilar inferior, considerando mesmo, só se alcançar a posição correta da boca quando se sente uma pequena cavidade junto à orelha entre a junção dos maxilares e, assim permanecer ao cantar todas as vogais (Miller, 1997).

Ainda nesta linha de pensamento, W. A. Aikin, referido no livro de Richard Miller (Miller, 1997), defende que os cantores devem evitar o máximo possível o movimento do maxilar, língua e lábios para todas as posições das vogais, de forma a não comprometer as ressonâncias nas várias cavidades. Segundo o autor, esta abertura e limitação dos movimentos pode parecer exagerada, no entanto, surge apenas como medida para obter o máximo de efeito fonológico sem modificar as vogais.

Muitas vezes, este ideal da posição da boca, maxilares, língua e lábios, é comparado ao da técnica dos ventríloquos em que a faringe ganha um papel de destaque em relação à posição da boca, pois nesta posição, é a faringe o principal ressoador. Assim, o cantor ganha controlo sobre a faringe e forma as vogais numa posição mais baixa. Sempre que esta posição for alterada ou o cantor voltar à posição das vogais faladas, irá notar que a garganta fica fechada. Este princípio vai contra os princípios de outras escolas, principalmente da escola italiana que defende que devem ser a “língua, lábios, palato e maxilares a alterar a forma acústica do trato vocal” (Miller, 1997).

Por vezes, os cantores vindos da escola inglesa, estão associados a uma má dicção no canto, podendo este facto surgir desta questão do posicionamento rígido do maxilar. No entanto, os ingleses aceitam esta dicção pobre como parte da estética vocal do país, pois o importante não é o texto, mas sim a forma como é transmitido o significado desse texto (Miller, 1997).

Em oposição a esta ideia, também existem professores de canto da escola inglesa que não partilham esta necessidade da posição do maxilar ser fixa e tão aberta, pois a rigidez e tensão dos músculos nunca deve ser incentivada para cantar, mas sim, ao invés disso, deixar que o maxilar caia naturalmente, não precisando de muito mais que um dedo de distância entre maxilares (Miller, 1997).

Estes professores, defendem ainda que, para além de visualmente ser pouco estético cantar com tal abertura, também não é bonito auditivamente o som resultante de tal posição, não esquecendo também que a tensão e rigidez envolvidas neste processo, levam a movimentos superficiais na articulação das consoantes (Miller, 1997).

11.5 *Vibrato*

Na questão do *vibrato*, a escola inglesa aproxima-se das características da escola italiana. Devido à respiração dorsal e costal alta, o *vibrato* lento não é comum na escola inglesa, principalmente nas vozes operáticas. Tal como na escola italiana, o padrão de *vibrato* na escola inglesa é por volta dos seis a sete por segundo, no entanto, quando os cantores exageram na técnica de respiração alta, o *vibrato* resultante torna-se mais rápido. Também existem exceções para a taxa de *vibrato* mais lenta, devido ao uso excessivo da ação costal na respiração e pelo uso do maxilar caído, principalmente em cantores contraltos e baixos de oratória (Shen & Simon, 2011).

12. Questionário a alunos

12.1 Apresentação de dados

Este questionário realizou-se no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Canto da Escola de Artes da Universidade de Évora, como parte do “Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional”.

Foram inquiridos alunos que ao longo dos últimos anos estudaram canto na EAMCN. O principal foco foi perceber de que forma são ou não abordadas as Escolas Nacionais de Canto e de que forma, o seu conhecimento sobre as mesmas, influencia o seu percurso na aprendizagem do Canto.

O questionário foi respondido por trinta e cinco alunos e, como é possível observar no gráfico 1, os inquiridos têm idades compreendidas entre os catorze anos e os quarenta e quatro anos, havendo um número maior de inquiridos na casa dos vinte anos.

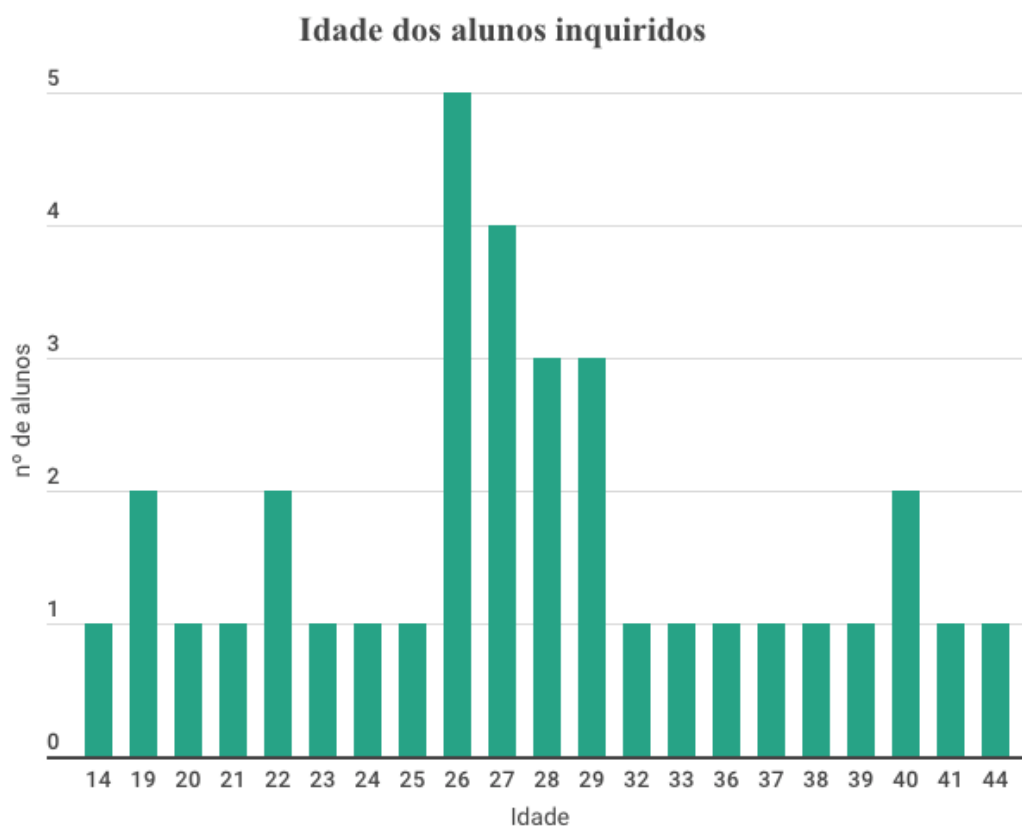


Gráfico 1 - Idade dos alunos inquiridos

Fonte: Google Forms, 2019

No gráfico 2, podemos ver em que anos os inquiridos estudaram na EAMCN, sendo que foram englobados no estudo alunos da EAMCN desde 2000 até 2019. Através do gráfico, observamos que a maioria dos alunos inquiridos estudou na EAMCN entre 2011 e 2018.

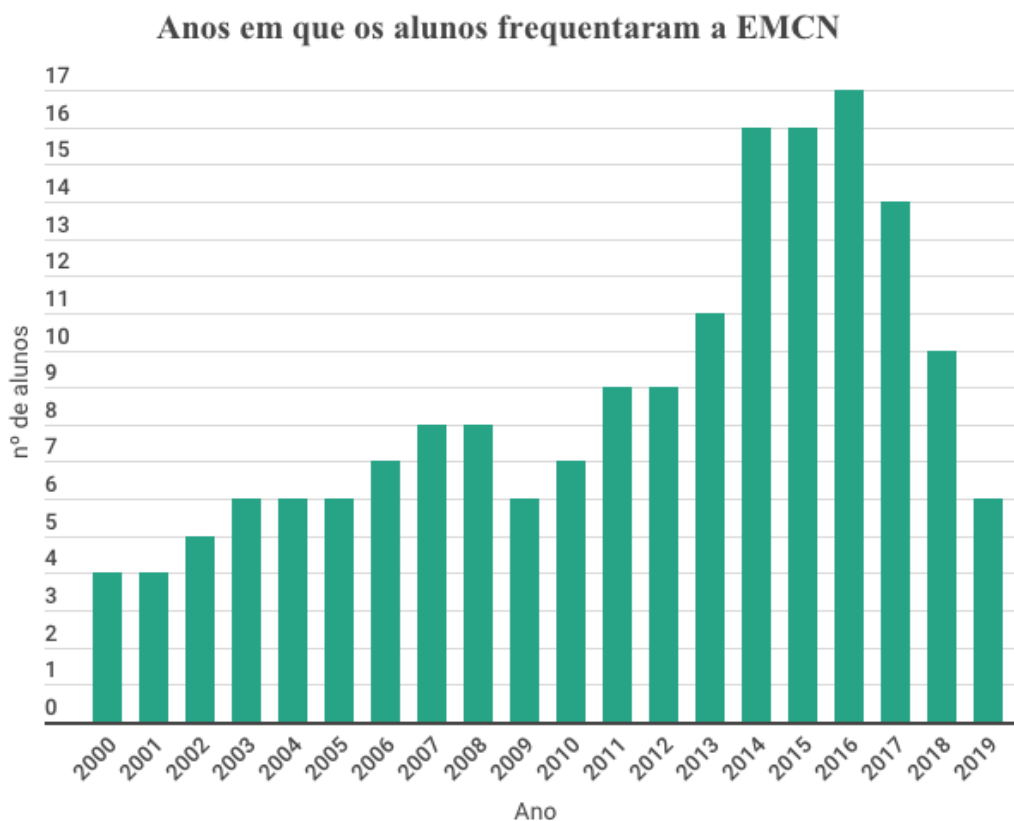


Gráfico nº 2 - Anos em que os alunos frequentaram a EAMCN

Fonte: Google Forms, 2019

Foi perguntado aos participantes no inquérito se conheciam as escolas nacionais de canto e as suas características e, como é possível observar no gráfico 3, praticamente todos os alunos (91,4%) têm conhecimento do que são as escolas nacionais.

1. Tem conhecimento do que são as Escolas Nacionais de Canto e suas características?

35 respostas

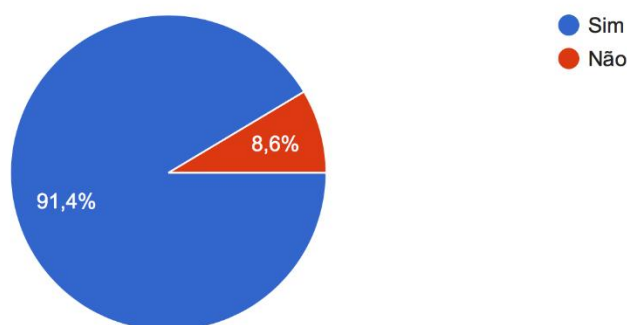


Gráfico nº 3 - Conhecimento dos alunos sobre as escolas nacionais de canto e suas características

Fonte: Google Forms, 2019

De seguida, aos inquiridos que responderam “Sim” à questão anterior, foi perguntado que escolas nacionais de canto os alunos conheciam. É importante referir que era possível escolher mais do que uma opção. Tal como esperava, devido à observação das aulas da PES, a escola que mais inquiridos referiu, com uma percentagem de cem por cento, foi a escola italiana. De seguida, com 61,3% de respostas, a escola alemã foi a segunda escola mais referida. As escolas francesa e inglesa, foram também referidas com 38,7% e 51,6% respetivamente, deixando as escolas russa e americana com percentagens mínimas de conhecimento.

De que escolas tem conhecimento?

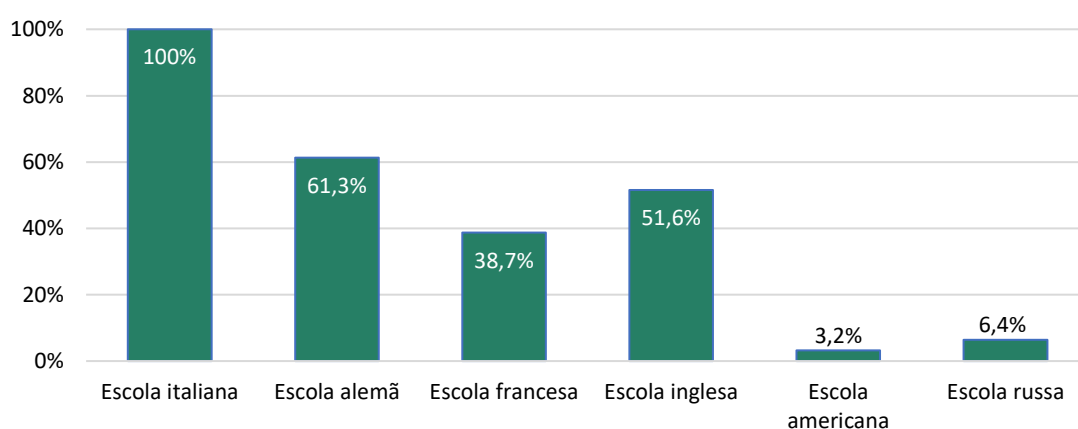


Gráfico nº 4 - Escolas nacionais que os alunos inquiridos conhecem

Fonte: Elaboração própria, 2020

No gráfico 5, vemos que as respostas à pergunta “Já teve mais do que um professor de Canto na EAMCN, foram bastante próximas, no entanto, o número de alunos que respondeu “Sim”, foi superior ao número de alunos que respondeu “Não”, 57,1% e 42,9%, respetivamente.

2. Já teve mais do que um professor de Canto na EMCN?

35 respostas

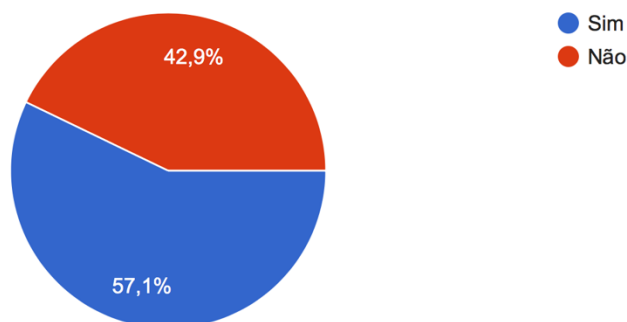


Gráfico nº 5 - Nº de docentes que os alunos tiveram na EAMCN

Fonte: Google Forms, 2019

Aos alunos que responderam “Sim” na pergunta anterior, foi-lhes questionado se sentiam que os professores com quem estudaram, tinham abordagens diferentes às técnicas de canto. Como é possível observar no gráfico 6, a maioria dos alunos (73,9%) reconheceu essa diferença na abordagem técnica.

2.1. Se sim, sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?

23 respostas

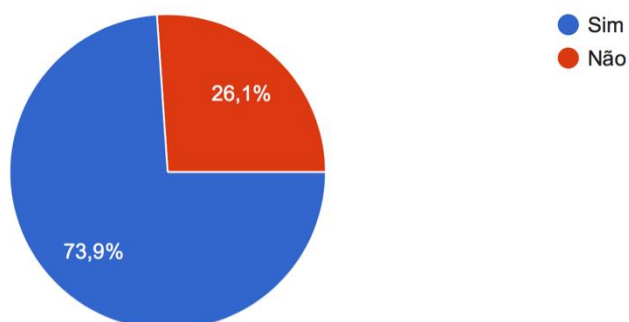


Gráfico nº 6 - Aproximações técnicas dos docentes

Fonte: Google Forms, 2019

No gráfico 7, é possível observar a percentagem de professores que aborda as escolas de canto e as suas características nas suas aulas. Ao olharmos para o gráfico, percebemos que a maioria dos professores não o faz (62,9%) e que, apenas 37,1% tem essa abordagem nas suas aulas.

Aos inquiridos foi também perguntado se tinham noção se os seus professores optaram por seguir metodologias específicas das escolas nacionais. Neste caso, 51,4% respondeu “Sim” e 48,6% respondeu “Não” (gráfico 8).

3. O professor com que estuda/estudou na EMCN aborda/abordava as várias Escolas de Canto nas aulas e explica as diferenças entre elas?

35 respostas

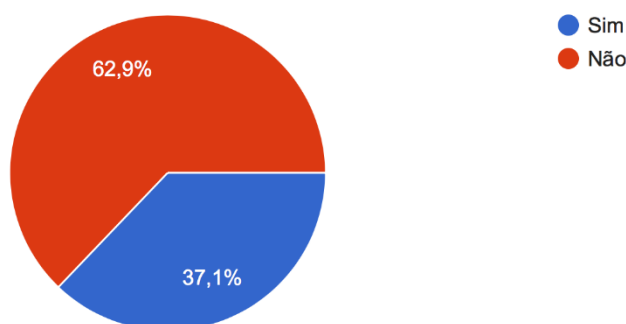


Gráfico nº 7 - Abordagem dos docentes às escolas nacionais de canto

Fonte: Google Forms, 2019

4. Sente que o seu professor opta APENAS por metodologias específicas de alguma das Escolas?

35 respostas

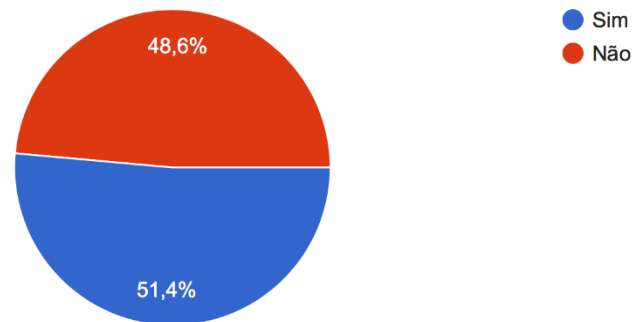


Gráfico n.º 8 - Docentes optam por apenas metodologias específicas de uma escola?

Fonte: Google Forms, 2019

Aos alunos que responderam afirmativamente à questão anterior, foi perguntado de que escola(s), o professor optava seguir as metodologias. Foi dada a possibilidade de os alunos escolherem mais do que uma opção e, como podemos verificar, a escola italiana é a escola com mais respostas dadas, 72,2%. A par temos a escola alemã e a escola inglesa com o mesmo número de respostas (27,8%) e, com 11,2% das respostas temos a escola russa. Sem qualquer menção surge a escola francesa (gráfico 9).

4.1 Se sim, qual?

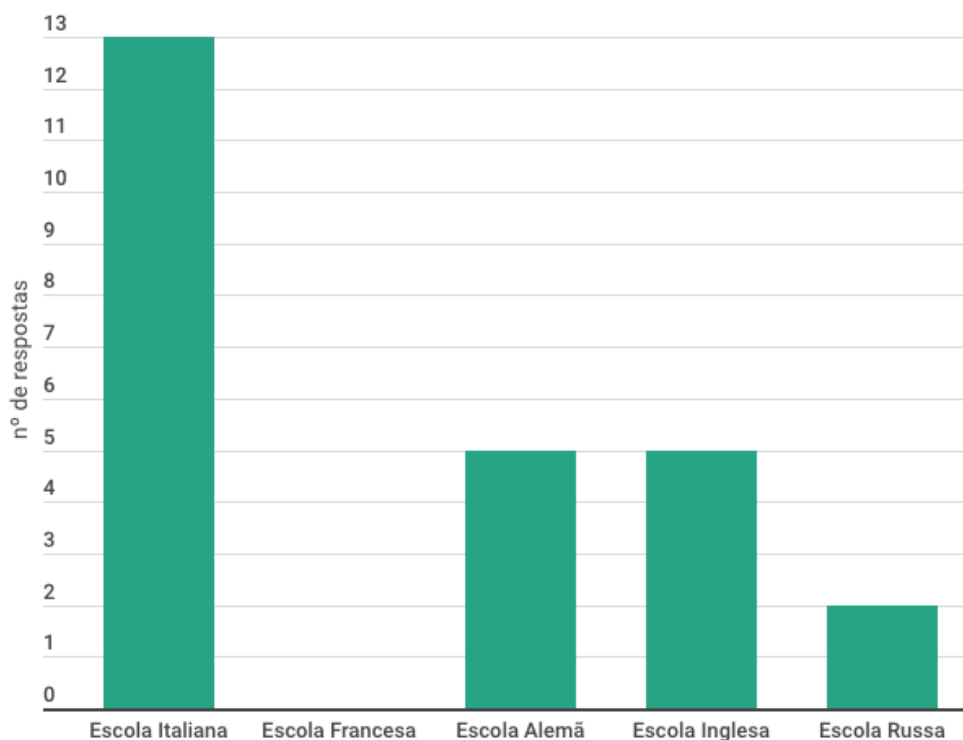


Gráfico n.º 9 - Escolas pelas quais os docentes seguiam as metodologias

Fonte: Elaboração própria, 2020

No gráfico 10, é possível observar que a maioria dos alunos inquiridos (91,4%), considera importante que as escolas de canto sejam abordadas nas aulas de canto, ao invés de 8,6% que consideram o contrário.

De seguida, foi pedido que os alunos justificassem as suas respostas. Temos, assim, a tabela 10 referente à justificação dos alunos que responderam “Sim” e, a tabela 11 que contém as respostas dos inquiridos que responderam “Não”.

5. Considera importante a abordagem das várias Escolas Nacionais de Canto e suas características nas aulas de canto?
35 respostas

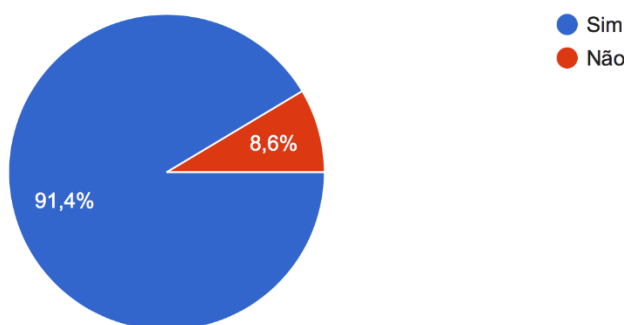


Gráfico nº 10 - "Considera importante a abordagem das escolas nacionais nas aulas?"

Fonte: Google Forms, 2019

Justificação dos inquiridos que responderam “SIM” à pergunta anterior:

Para dar mais abrangência ao estudo e maior percepção do que se faz.
Para estarmos a par, para as conhecermos e melhor sabermos o que se adequa a nós.
Diferentes tipos de repertório pedem diferentes técnicas e abordagens.
Porque ter oportunidade de aprender diferentes estratégias de aprendizagem e diferentes meios para atingir a técnica vocal é uma mais valia para qualquer aluno, na medida em que esta multifacetagem técnica aumenta o sucesso de aprendizagem dos alunos, pois alguns alunos não se sentem bem a cantar com certas questões técnicas, mas podem identificar-se com outras e sentirem-se mais confortáveis.
Para que o aluno possa obter uma maior compreensão das várias técnicas de Canto e possa adaptar características correspondentes às várias escolas, consoante as necessidades vocais.
Possibilita-nos escolher a metodologia que nos faça mais sentido ou nem que seja para conhecer as diferenças.
Além de ajudar a adaptar as várias técnicas as necessidades especiais de cada aluno, ajuda também

com que os alunos adquiram uma noção de estilo.
Compreender sobretudo a génese dessas escolas que se prende com maneiras de encarar a técnica baseadas em várias coisas como língua, respiração, posicionamento do texto, abertura de vogais, cobertura das notas, etc.
Poderá ser benéfico, numa fase em que o aluno está a descobrir a sua voz, passar por várias abordagens técnicas até encontrar a mais confortável para o seu tipo de voz.
Dá ao aluno uma maior perspectiva técnica e contextualização do repertório.
Para o aluno saber e sentir as diferentes formas, abordagens, correntes de escolas.
O equilíbrio entre as várias escolas poderá ser muito vantajoso para a evolução técnica. É importante variar as abordagens técnicas permitindo alguma flexibilidade consoante o aluno que o professor tenha à frente. Além destas visões, é necessário abranger o horizonte técnico, expandir as abordagens, expandir o trabalho musical e técnica para que se adapte a todo o tipo de música, estilo, língua, etc. É muito importante que o professor tenha também um conhecimento anatómico, um olhar mais científico sobre o corpo humano, de maneira a compreender melhor cada aluno, as suas necessidades, diferentes maneiras de explicar e lidar com as dificuldades, de maneira terapêutica e sempre o mais musical possível.
Porque cada uma tem as suas pequenas vantagens. O conhecimento de cada uma delas é uma vantagem técnica para o cantor. Na EMCN tive apenas um professor centrado numa técnica apenas. Só quando tive oportunidade de trabalhar com outros professores fora da EMCN percebi a verdadeira importância de olhar de igual modo para diversas escolas de canto.
Penso que o professor deve adaptar as diversas técnicas consoante as características do aluno.
Nem todas as pessoas se habitam à mesma técnica
Diferentes abordagens podem permitir ao aluno encontrar aquilo que precisa mais rapidamente.
Porque uma escola pode ser mais adequada a um aluno e menos a outro.
Essa abordagem mais global irá enriquecer a capacidade de repertório musical.
Porque só é possível fazermos escolhas conhecendo as várias opções. É natural que não nos identifiquemos com todas as características de uma escola. É importante ajustar as técnicas a cada indivíduo.
Havendo várias estéticas diferentes, cabe ao aluno conhecer para poder tomar decisões ponderadas em carreira ou em ambiente académico
De forma a explorar e experienciar os diferentes métodos e abordagens da voz e do próprio corpo a cada um, no sentido de um maior enriquecimento de ferramentas que podemos utilizar e identificarmos as que se identificam e integram melhor em nós.
Para termos acesso a várias técnicas e vermos qual se adapta melhor às necessidades vocais

Para uma aprendizagem mais consciente
Variedade é uma mais-valia. Hoje em dia os cantores são requisitados de formas muito diferentes na sua vida profissional. Variedade e flexibilidade técnicas são essenciais para criar um cantor resiliente e completo. No entanto, é necessário ter cuidado para não criar uma confusão absoluta a nível técnico. O maior problema é que muitas vezes nem os professores sabem muito bem o que estão a ensinar...
Se funcionar como um complemento ao instrumento característico de cada cantor.
Pelo conhecimento diverso da área
Porque muitas vezes podemos não nos identificar com certa escola de canto , nem ela se adaptar à nossa vocalidade, e o facto de haver diferentes métodos faz com que haja mais probabilidade de nos encaixarmos numa aprendizagem mais proveitosa.
Num contexto escolar e de aprendizagem devemos ter acesso a variada informação sobre as diferentes técnicas, de forma a percebermos, numa fase inicial, a detectar a técnica que melhor se adequa a nós.
Diversidade é sempre bom. Tirar o melhor de cada uma.
Acrescenta contextualização à interpretação de peças de diferentes países e/ou períodos históricos.
É importante trabalhar a versatilidade da voz e aplicar diferentes estilos dependendo do repertório. Quanto mais abrangentes forem as abordagens, mais completos seremos enquanto cantores.
Porque quanto mais conhecimento se tiver melhor se pode desenvolver o trabalho de canto, ainda que se opte (ou não) apenas por um estilo ou escola.
Quanto mais abrangente, mais qualidade
A técnica e interpretação divergem

Tabela 10 - Justificação dos inquiridos que responderam SIM à pergunta anterior

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word, 2020

Justificação dos inquiridos que responderam NÃO à pergunta anterior:

Penso que o professor deve adaptar as diversas técnicas consoante as características do aluno.
Porque à partida todas deveriam ter um único objectivo: utilização do instrumento vocal de forma a que este funcione de forma saudável, ou seja, sobre o ar - sem pressões no tracto vocal/artifícios de colocação para alterar a cor da voz...

Tabela 11 - Justificação dos inquiridos que responderam NÃO à pergunta anterior

Fonte: Elaboração própria com recurso ao Microsoft Word, 2020

Na última pergunta do questionário, foram dadas duas afirmações aos alunos e foi-lhes pedido que selecionassem aquela com que mais se identificassem.

A maioria, 71,4%, optou pela afirmação: “Nas escolas de canto, o professor adapta as suas técnicas consoante as dificuldades/facilidades do aluno, mesmo que isso implique “misturar” metodologias das várias Escolas Nacionais de Canto”.

Já pela afirmação: “Nas aulas de Canto, o professor segue as técnicas de Canto de apenas uma Escola Nacional de Canto”, optaram apenas 28,6% dos inquiridos.

6. Das seguintes afirmações, assinale aquela com que mais se identifica, tendo em conta a sua experiência como aluno de Canto da EMCN.

35 respostas

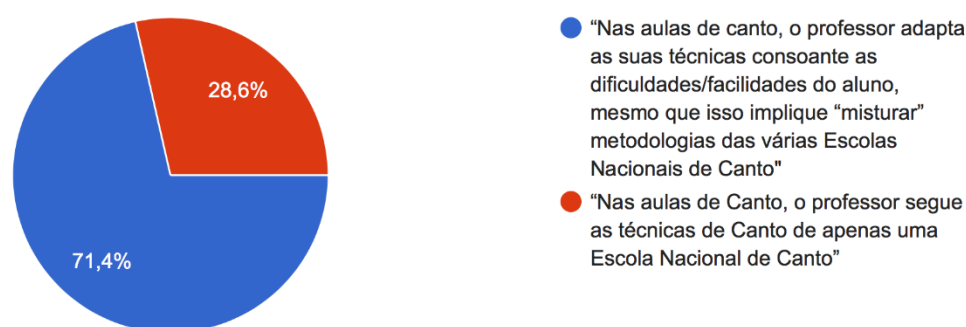


Gráfico nº 11 - Escolha de uma afirmação entre duas

Fonte: Google Forms, 2019

12.2 Análise de Dados

Os questionários realizados aos alunos da EAMCN, tinham como objetivo principal perceber de que forma as escolas nacionais de canto eram incluídas ou não no seu percurso pelo curso de canto. Através das perguntas efetuadas, foi-nos possível perceber que a maioria dos alunos tem conhecimento do que são as escolas nacionais, sendo que a escola italiana é a mais conhecida entre todos.

Por outro lado, apesar de mais de 88% dos inquiridos revelar conhecimento sobre as Escolas Nacionais, também uma grande maioria (mais de 65%) revela que o(s) seu(s) professor(es) de canto não aborda as escolas, nem explica as suas características. Observando mais à frente os

dados obtidos nos inquiridos aos docentes, isto leva-nos a crer que, muito provavelmente, o importante para o professor é que o aluno aprenda a técnica na prática, não focando tanto a teoria.

Cerca de metade dos inquiridos, sente que o(s) seu(s) professor(es), ensinam apenas através de técnicas específicas de uma ou mais escolas e que a escola mais predominante nesse ensino, é uma vez mais, a escola italiana.

Na penúltima questão, ficámos a saber que os alunos consideram importante ter conhecimento sobre as técnicas e características das escolas nacionais de canto, pois assim, é-lhes possível aprender diferentes perspetivas da técnica vocal, diferentes formas de respirar, articular, posicionar as vogais, etc, e assim, adaptar e escolher o que é melhor para si.

Por fim, ao questionarmos os alunos sobre a forma como os seus professores os instruem, percebemos que a maioria (mais de 72%), sente que os docentes optam por observar e avaliar o aluno e, consoante as suas dificuldades/facilidades, optar por técnicas de diferentes escolas, de forma a dar ao aluno aquilo que ele precisa em cada momento do ensino.

Com base nas respostas dadas pelos inquiridos, é-nos possível perceber que a nova técnica internacional é o que os alunos sentem ser mais adequado, pois permite ter um conhecimento vasto sobre as várias técnicas, experimentar e optar pelo melhor para cada um.

13. Questionários a docentes

13.1 Apresentação de dados

Este questionário realizou-se no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Canto da Escola de Artes da Universidade de Évora, como parte do “Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional”, com o objetivo de recolher dados referentes à forma como as escolas nacionais de canto são abordadas nas aulas de canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.

O questionário destinado a docentes de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, foi enviado a sete docentes de canto. Desses sete, foram recebidos seis questionários respondidos por professores da EAMCN. Os inquiridos têm idades compreendidas entre os quarenta e seis e os sessenta e quatro anos.

No gráfico 12, é possível observar as habilitações literárias dos inquiridos e, no gráfico 13, o número de anos de docências desses mesmos docentes.

Habilitações Literárias

6 respostas

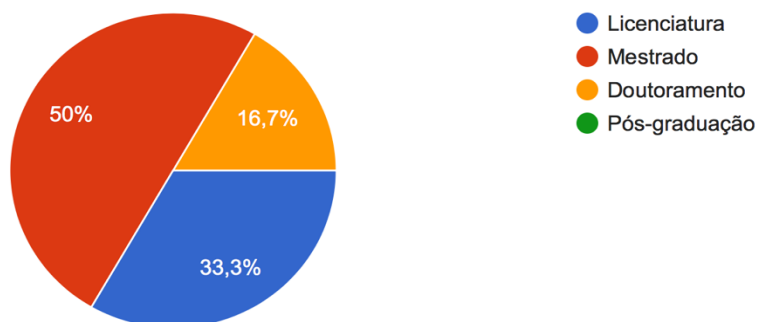


Gráfico nº 12 - Habilitações literárias dos docentes

Fonte: Google Forms, 2019

Número de anos de docência

6 respostas

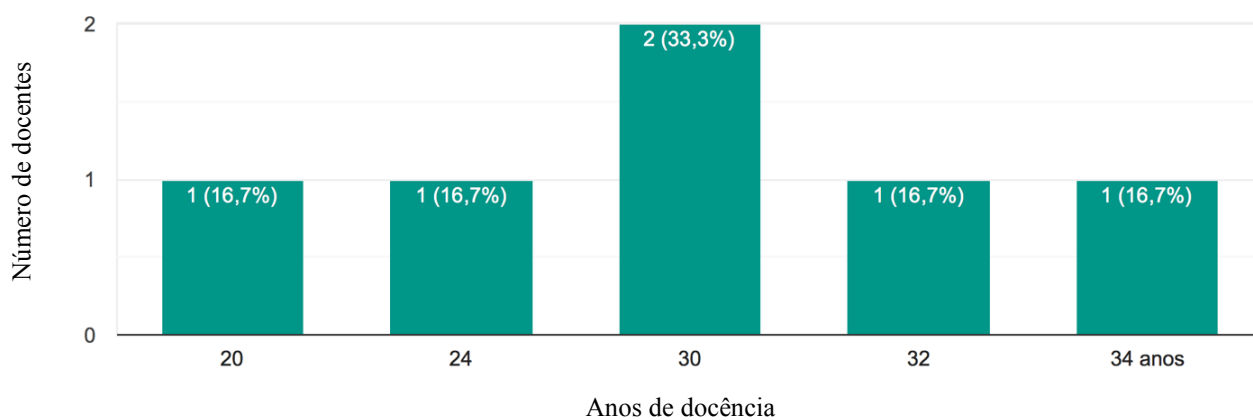


Gráfico nº 13 - Tempo de docência

Fonte: Google Forms, 2019

Depois de feita uma breve descrição dos inquiridos, foi-lhes perguntado se têm conhecimento do que são as escolas nacionais de canto. Como é possível observar no seguinte gráfico (gráfico 14), 83,3% tem conhecimento das escolas de canto e, apenas 16,7%, revela não ter conhecimento sobre as mesmas.

1. Tem conhecimento do que são as Escolas Nacionais de Canto e suas características?
6 respostas

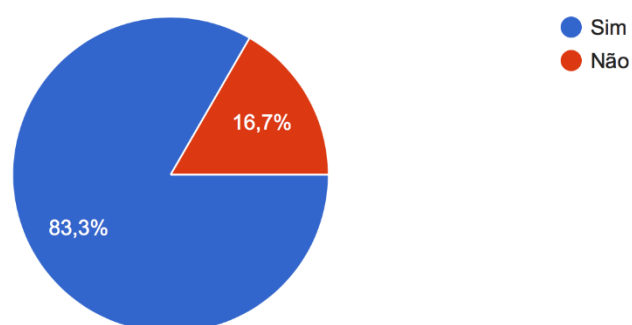


Gráfico n° 14 - Conhecimento sobre escolas nacionais de canto

Fonte: Google Forms, 2019

De seguida, aos docentes que responderam “Sim” na questão anterior, foi-lhes pedido que especificassem de que escolas nacionais tinham conhecimento. Nesta questão, o inquirido podia selecionar mais do que uma opção e, observando o gráfico 15, sabemos que 100% tem conhecimento da escola nacional italiana, 60% conhece a escola nacional francesa, também 60% respondeu a escola nacional alemã e, por fim, 80% tem conhecimento sobre a escola inglesa.

1.1. Se sim, de qual? (Pode selecionar mais do que uma opção)

5 respostas



Gráfico n° 15 - Conhecimento sobre escolas nacionais – especificação

Fonte: Google Forms, 2019

No segundo grupo de perguntas, foi pedido aos inquiridos que respondessem se, enquanto alunos, têm noção de terem sido instruídos através da técnica de uma das escolas nacionais de canto. No gráfico 16, vemos que 83,3% respondeu que “Sim” e apenas 16,7% respondeu “Não”.

2. Enquanto aluno, tem noção de ter sido instruído através da técnica de uma dessas Escolas?

6 respostas

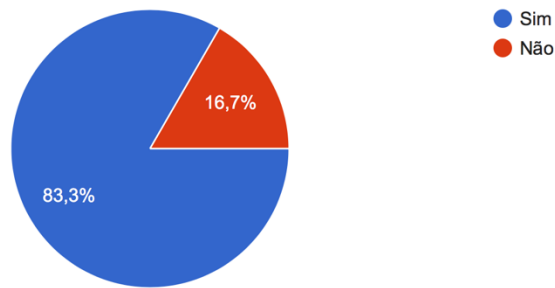


Gráfico n° 16 - Experiência enquanto aluno

Fonte: Google Forms, 2019

De seguida, à semelhança das perguntas do grupo 1, foi pedido aos inquiridos que responderam “Sim” na questão anterior, que especificassem através da técnica de que escolas se recordam terem sido instruídos. Nesta questão, 66,7% dos inquiridos respondeu escola italiana e 50% afirma ter sido instruído através da técnica alemã. Nenhum dos inquiridos referiu a escola francesa e a escola inglesa. Houve ainda um inquirido que referiu “Singing Embodied Technique”, no entanto, esta resposta não se insere em nenhuma das técnicas das escolas nacionais.

2.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

6 respostas

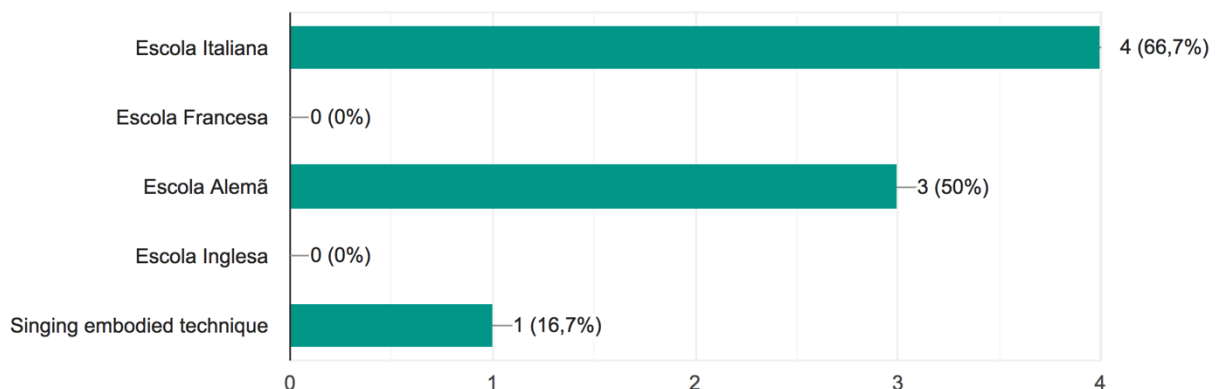


Gráfico n° 17 - Sobre que escola nacional sabem terem sido instruídos

Fonte: Google Forms, 2019

No terceiro grupo de perguntas, foi questionado aos docentes se, enquanto alunos, tiveram mais do que um professor de canto. Como é possível observar no gráfico 18, todos os inquiridos tiveram mais do que um professor de canto durante a sua formação.

3. Enquanto aluno, teve mais do que um professor de Canto?

6 respostas

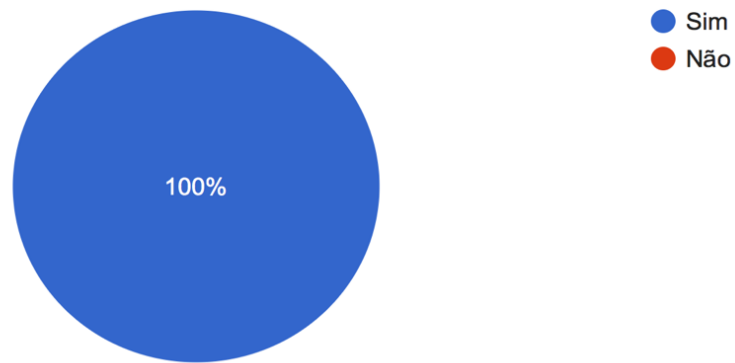


Gráfico n° 18 - "Teve mais que um professor de canto?"

Fonte: Google Forms, 2019

Aos inquiridos, foi depois perguntado se sentiram que os diferentes professores que tiveram durante a sua formação, tinham aproximações técnicas diferentes. Com o gráfico 19, ficamos a saber que 66,7% dos inquiridos sentiu que houve uma abordagem diferente à técnica de canto, ao contrário dos restantes 33,3%.

3.1 Se sim, sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?

6 respostas

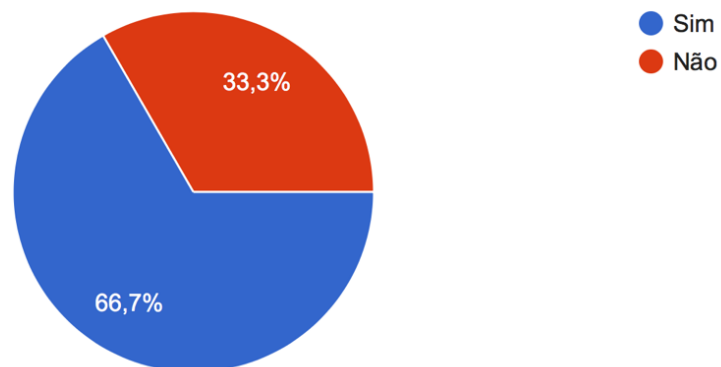


Gráfico n° 19 - "Sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?"

Fonte: Google Forms, 2019

Na pergunta 4, os inquiridos responderam sobre a sua experiência enquanto docentes da disciplina de canto. Através do gráfico 20, observámos que 66,7% dos docentes, optam por metodologias de uma ou mais escolas nacionais de canto e que, 33,3%, não o faz.

4. Enquanto professor, opta por metodologias específicas de alguma das Escolas Nacionais de Canto?

6 respostas

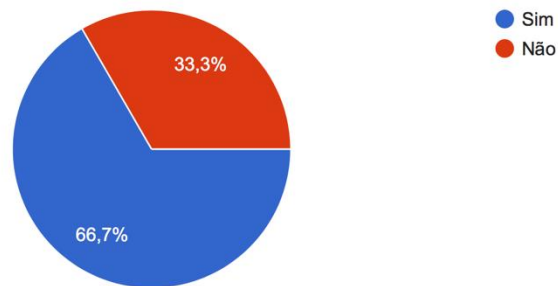


Gráfico n° 20 - "Opta por metodologias específicas de alguma das escolas nacionais?"

Fonte: Google Forms, 2019

De seguida, aos docentes que responderam afirmativamente à questão anterior, foi-lhes pedido que especificassem de que escola nacional eram as metodologias utilizadas nas suas aulas, podendo estes escolher mais do que uma opção.

No gráfico 21, temos uma representação dessas respostas, sendo que 75% dos inquiridos afirma ensinar através de metodologias da escola italiana e, 50% utiliza metodologias da escola alemã. As escolas francesa e inglesa não receberam qualquer menção.

4.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

4 respostas

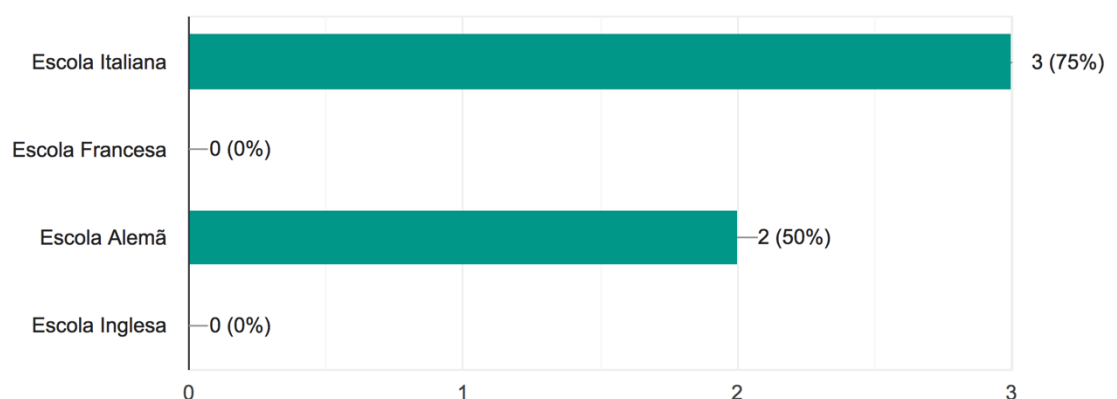


Gráfico n° 21 - "Opta por metodologias específicas de alguma das escolas nacionais?" – especificação

Fonte: Google Forms, 2019

Através da questão 5, representada pelo gráfico 22, ficámos a saber que 83,3% dos inquiridos aborda as escolas nacionais nas suas aulas e explica as suas diferenças, ao contrário de 16,7% que não o faz.

5. Aborda as várias Escolas de Canto nas suas aulas e explica aos alunos as diferenças entre elas?
6 respostas

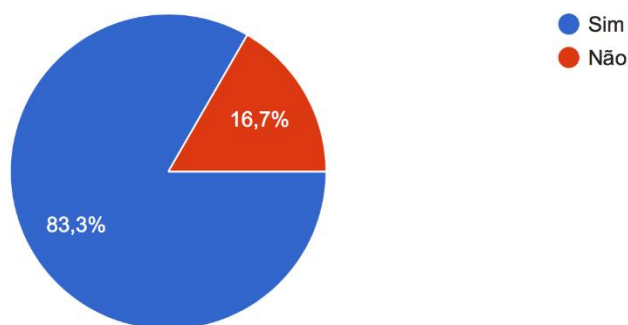


Gráfico n° 22 - "Aborda as escolas de canto nas suas aulas?"

Fonte: Google Forms, 2019

Na questão 6, sobre se os inquiridos consideram importante tal abordagem das escolas de canto, o grupo dividiu-se, sendo que metade acha importante que as escolas de canto sejam referidas e explicadas, ao contrário da outra metade que não partilha a mesma opinião.

6. Considera importante a abordagem das várias Escolas Nacionais de Canto e suas características nas aulas de canto?
6 respostas

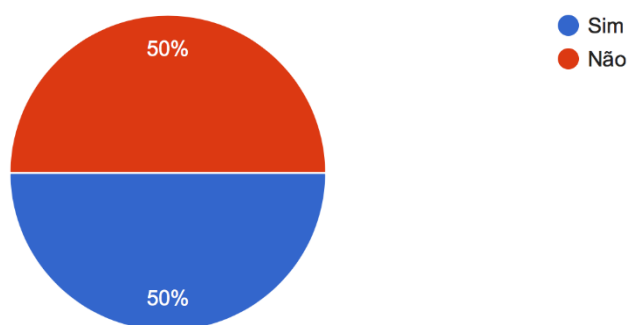


Gráfico n° 23 - "Considera importante a abordagem das escolas nacionais nas aulas de canto?"

Fonte: Google Forms, 2019

De seguida, no grupo 7 de perguntas, foi questionado aos docentes qual a sua opinião sobre a existência da predominância de uma das escolas no ensino de canto em Portugal. Através do gráfico 24, é possível perceber que mais uma vez as opiniões dividem-se. Metade dos inquiridos consideram existir predominância de alguma escola no ensino de canto, ao invés da outra metade que não o considera.

Na questão seguinte, aos inquiridos que responderam afirmativamente a esta questão, foi-lhes pedido que especificassem que escola ou escolas consideram que tem predominância no ensino em Portugal.

Ao observarmos o gráfico 25, percebemos que a escola italiana é a escola com mais respostas dadas (75%), seguindo-se da escola inglesa com 50% e por fim, a “escola internacional” com 25% das respostas. A escola alemã e a escola francesa não tiveram qualquer menção.

7. Sente que há predominância de uma das Escolas no ensino do Canto em Portugal?

6 respostas

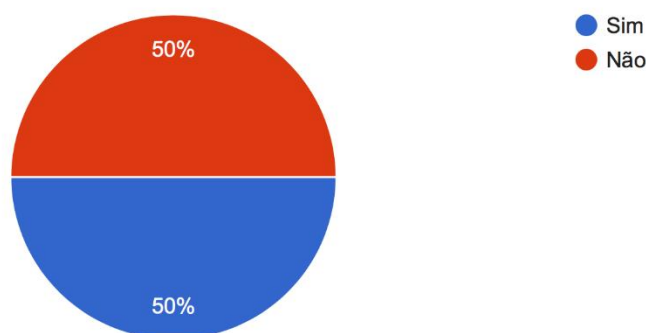


Gráfico n° 24 - "Sente que há predominância de uma das escolas no ensino de canto em Portugal?"

Fonte: Google Forms, 2019

7.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

4 respostas

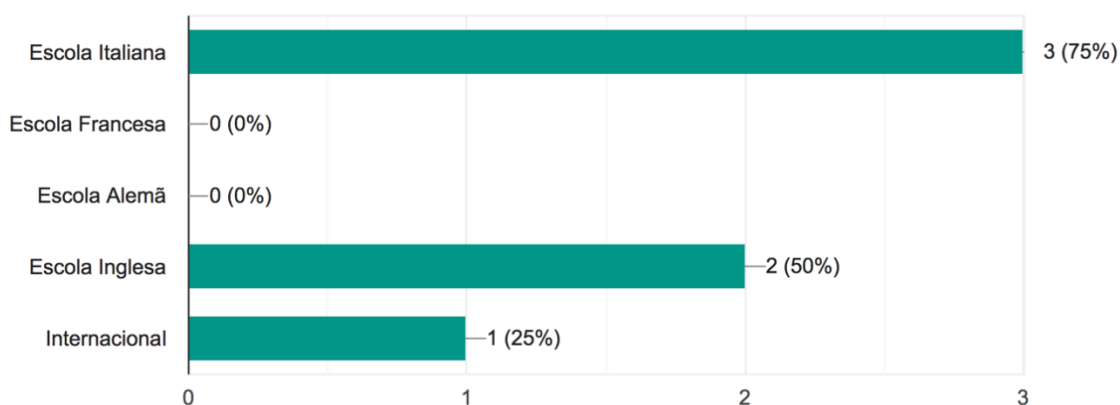


Gráfico n° 25 - Qual é mais predominante?

Fonte: Google Forms, 2019

Tal como no questionário realizado aos alunos, a última pergunta pedia que os inquiridos selecionassem a abordagem com que mais se identificavam. Todos os docentes optaram pela afirmação “Instruir um aluno utilizando várias técnicas existentes, consoante as dificuldades/facilidades do aluno, mesmo que isso implique “misturar” metodologias de várias escolas nacionais”.

Com a abordagem “Instruir um aluno através da técnica de uma escola nacional de canto específica”, ninguém se identificou. Na tabela 12, é possível observar as justificações da resposta desta questão.

8. Das seguintes abordagens, assinale aquela com que mais se identifica e explique o porquê.
6 respostas

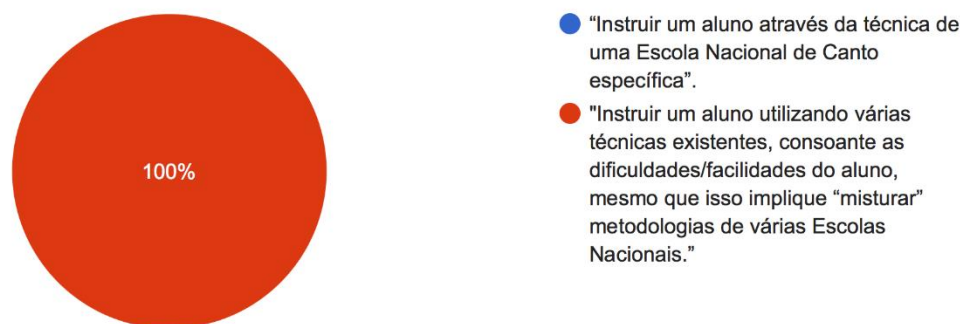


Gráfico nº 26 - Escolha de uma afirmação entre duas

Fonte: Google Forms, 2019

Justificação à resposta da pergunta anterior:

Porque cada aluno é um caso diferente
Porque não podemos espartilhar um aluno numa só forma de abordar o canto, sobretudo quando por carácter vocal o aluno pode estar mais próximo de determinado estilo de canto do que de outro.
Cada aluno tem as suas especificidades técnicas, vocais e musicais e a abordagem de uma pedagogia igual para todos pode comprometer o desenvolvi harmonioso de uma destas variáveis. Além do mais todos os alunos são diferentes e aprendem de maneira diferente. Cabe ao professor analisar de que forma cada um aprende melhor e fazer as adaptações necessárias para os alunos atingir os seus objetivos pessoais e a escola os seus objetivos pedagógicos.
Encontrar a abordagem mais adequada a cada aluno.
A partir da teoria das várias escolas o professor deve construir a sua própria pedagogia.

Os princípios técnicos devem ser adaptados ao corpo e à psique de cada aluno. Não há só uma verdade. Todas as "escolas" têm pontos interessantes a ser experimentados.

Tabela 12 - Justificação à resposta da questão 8

Fonte: Elaboração própria, 2020

13.2 Análise de Dados

O questionário realizado a docentes da EAMCN, teve como principal objetivo perceber de que forma o ensino do canto na EAMCN é feita, no que toca às escolas de canto nacionais. Através das perguntas efetuadas, é-nos possível entender qual a tendência de ensino na instituição e qual é a importância das técnicas das escolas de canto para os docentes que lá lecionam.

Observando um pouco a caracterização dos inquiridos, é possível perceber que todos têm vinte ou mais anos de experiência na docência e que a maioria é portadora de uma habilitação literária acima de Licenciatura.

Na primeira questão, é perguntado aos docentes se têm conhecimento sobre o que são as escolas nacionais de canto. A maioria (mais de 83%) afirma que sim, sendo a escola italiana conhecida por todos, seguida da escola inglesa e por fim as escolas francesa e alemã. Esta informação vem corroborar as respostas dadas pelos alunos no questionário anterior, sendo assim a escola italiana a mais conhecida por professores e alunos. De seguida, ficámos a saber que, enquanto alunos, a maioria dos docentes sente que foi instruído através das técnicas de uma ou mais escolas nacionais, sendo, mais uma vez, a escola italiana a mais mencionada, seguida da escola alemã.

Ao perguntarmos aos docentes se a sua linha de ensino passa pela abordagem de metodologias específicas de alguma escola nacional de canto, a maioria dos docentes respondeu que sim e, mais uma vez, a escola italiana foi a mais mencionada e logo depois a escola alemã. É possível observarmos um padrão aprendizagem-ensino. Aquilo que os docentes receberam enquanto alunos, é aquilo que vão transmitir e, por sua vez, aquilo que os novos alunos irão receber.

Abordar ou não as escolas nacionais de canto e as suas características e a importância dessa abordagem foram as questões seguintes colocadas aos docentes. A maioria (mais de 83%) afirma abordar o tema nas suas aulas, no entanto, apenas metade dos inquiridos revela ser importante essa abordagem.

De seguida, tentámos perceber se os docentes consideram que existe uma escola nacional predominante no ensino em Portugal e, mais uma vez, as respostas dividiram-se. Os inquiridos

que responderam afirmativamente, especificaram a escola italiana como a escola predominante no ensino, seguida da escola alemã. Foi ainda mencionada a técnica “internacional” – a técnica que engloba características de todas as escolas nacionais, desde que estas tragam evolução ao aluno.

Por fim, foram apresentadas duas afirmações aos docentes e foi-lhes pedido que selecionassem aquele com que mais se identificavam no que toca à sua abordagem ao ensino de canto. Todos os inquiridos escolheram a afirmação “instruir um aluno utilizando várias técnicas existentes, consoante as dificuldades/facilidades do aluno, mesmo que isso implique “misturar” metodologias de várias escolas de canto nacionais”. Ao ser perguntado o porquê, as respostas de todos os inquiridos vão ao encontro da mesma linha de pensamento. Cada aluno tem as suas características, dificuldades e facilidades e todas as abordagens são válidas, desde que tenham como objetivo o melhoramento vocal de cada um. Todos os alunos são diferentes e recebem a informação de forma diferente e assim, adaptando a informação e a abordagem a cada um, é possível retirar o seu potencial máximo.

14. Conclusão da análise de dados

Através dos dados apresentados anteriormente, é possível concluir que a maioria dos inquiridos tem conhecimento do que são as escolas nacionais de canto, sendo a escola italiana a mais conhecida por ambos os grupos inquiridos e a mais utilizada pelos docentes no ensino. Apesar disso, todos os docentes informaram que a sua abordagem ao ensino de canto, passa por adequar as técnicas a cada aluno, tendo sempre em foco o potencial máximo de cada um. Independentemente de alguns alunos e professores terem a opinião de que não é necessário abordar as escolas nacionais nas aulas de canto, a maioria afirma a importância do professor trazer a técnica que é melhor para cada aluno.

Se há alguns séculos atrás, alguns países criaram a sua identidade vocal e esta era seguida à risca no ensino, hoje, pelo menos no contexto da EAMCN, isto já não acontece. Há uma preocupação pelo bem-estar vocal de cada aluno, bem como a capacidade de adaptação dos professores para que cada aluno tenha para si o melhor das várias escolas, deixando assim de existirem alunos formados pela escola x ou y, tendo características que ao cantar são reveladoras da sua formação, para existirem alunos mais completos, com mais conhecimento sobre si mesmos e que buscam tirar partido das técnicas que mais lhes favorecem.

15. Conclusão

A pesquisa efetuada para a elaboração deste relatório, tornou possível o conhecimento das escolas nacionais de canto italiana, alemã, francesa e inglesa e as suas principais características. Desta forma, consegui facilmente criar uma linha de comparação nos vários aspetos abordados: respiração, apoio, ressonância, formação vogal e *vibrato* e, depois de feita essa comparação foi possível partir para o ponto essencial deste relatório e perceber de que forma as técnicas de canto de cada escola são ainda ou não utilizadas nas classes de canto da EAMCN, mais propriamente na classe do professor José Manuel Araújo. Para me ajudar a chegar a uma conclusão, para além da observação das aulas já mencionadas na primeira secção deste relatório, recorri também à realização de inquéritos a alunos e docentes da EAMCN. Inquéritos esses que vieram confirmar a ideia que eu tinha formado através da observação das aulas.

Ficou claro que, tanto para os alunos como para os professores, o importante nas aulas de canto é a adaptação das técnicas a cada aluno e assim, tentar retirar da sua voz o melhor resultado possível. Através disto e da observação das muitas aulas a que assisti, percebemos que as técnicas das escolas nacionais de canto não são ensinadas com a exclusividade de uma só escola, mas que o professor mistura as técnicas das várias escolas e aquilo que transmite para o aluno x, pode não ser igual ao que transmite ao aluno y. Isto demonstra uma preocupação pelo bem-estar do aluno e pela sua individualidade vocal.

Também no decorrer das aulas observadas, percebi que por vezes as escolas de canto são mencionadas, mas não de uma forma exaustiva. É dado a conhecer aos alunos algumas abordagens técnicas que as escolas têm entre si, mas quando se fala de algum aspeto técnico, não é necessariamente essencial que se refira a qual escola pertence. Assim, apesar de o aluno não saber de onde provém determinada teoria, absorve e aprende aquilo que realmente lhe é necessário.

Em conversa não formal com o professor cooperante, a esta mistura das técnicas das várias escolas, foi dado o nome de técnica internacional, pois engloba um bocadinho de cada escola. Assim, ao invés de ouvirmos um cantor e sabermos exatamente a que escola pertence, pelas características técnicas que apresenta, atualmente quando ouvimos um aluno na EMCN, não temos referência através de que escola aquele aluno foi ensinado, pois o que lhe foi passado, foi aquilo que o professor considerou adequado à voz do aluno.

Ao pensarmos nesta “técnica internacional” percebemos as mais valias que ela pode trazer. O aluno deixa de ser obrigado a cantar exatamente igual ao seu professor, em termos de técnica e passa a poder ter uma identidade própria, díspar dos seus colegas e professores. Assim, o canto

ganha personalidades vocais diferentes e os alunos conseguem adaptar a técnica às suas facilidades e/ou dificuldades, bem como ao seu gosto pessoal.

Bibliografia

- Baê, T., & Pacheco, C. (1964). *Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípio da fisiologia vocal*. São Paulo, Brasil: Irmãos Vitale.
- Bloem-Hubatka, D. (2012). *The Old Italian School of Singing: A theoretical and practical guide*. North Carolina: Mc Farland & Company, Inc., Publishers.
- Borges, M. J. (s.d.). *EAMCN - apresentação*. Acedido a 23/03/19 <http://www.emcn.edu.pt/index.php/apresentacao>
- Cobb-Jordan, A. (2001). *The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice*. Master of Arts. United States, Texas: University of North Texas.
- Felipe, M. R. (2013). *A escola de canto lírico em Goiânia: Fundamentos e práticas pedagógicas*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas.
- Felipe, M. R., & Álvares, M. (s.d). *A técnica da respiração no ensino do canto lírico em Goiânia: vertentes metodológicas*. Trabalho publicado no II Simpósio Nacional de Musicologia e IV Encontro de Musicologia Histórica. Goiânia. Retirado a 26/08/20 de http://www.academia.edu/1754781/A_T%C3%89CNICA_DA_RESPIRA%C3%87%C3%83O_NO_ENSINO_DO_CANTO_L%C3%84DRICO_EM_GOI%C3%82NIA_VERTENTES_METODOL%C3%93GICAS
- Han, P. (2018). *Principles of Appoggio: The Interrelationship between theory and practice for today's young Opera singers*. Tese de Doutoramento em Música. United States, Indiana: Indiana University Jacobs School of Music.
- Júnior, W. G., Ferreira, L. P., & Silva, M. A. (2010). Apoio respiratório na voz cantada: Perspectiva de professores de canto e fonoaudiológicos. *CEFAC*, 551-562. Retirado a 08/09/19 de <http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v12n4/155-09.pdf>
- Lopes, L. S. (2017). *A Consciencialização da Técnica no Estudo do Canto*. Relatório de estágio de Mestrado em Ensino da Música. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas - Instituto Politécnico de Castelo Branco.

- Mangini, M. M., & Silva, M. A. (2013). Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. *Opus*, 209-222. Consultado a 20/04/19 em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/122/103>
- Miller, R. (1997). *Nacional Schools of Singing: English, French, German and Italian: Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Md., & London. The Scarecrow Press, Inc. Retirado a 3 de Julho de 2018 em <https://pt.scribd.com/doc/314208260/National-Schools-of-Singing-Richard-Miller>
- Sacramento, A. C. (2009). *Técnica de Canto Lírico e de Teatro Musical - Práticas de Crossover*. Dissertação de Doutoramento em Música. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro .
- Shakespeare, W. (1910). *The art of singing*. Boston, Oliver Ditson. Retirado a 20/08/20 em https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP27711-PMLP61103-Shakespeare_-_The_Art_of_Singing.pdf
- Shen, Z. J., & Simon, P. (2011). *Comparison of Learning Classical Singing Between European and Chinese Singers*. Strategic Book Group. Retirado a 08/10/20 de https://books.google.pt/books?id=CaQgn7OkC2kC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Sousa, N. B. (2015). *Escola de canto italiana, alemã e francesa: Características perceptivo-auditivas e acústicas na voz do soprano*. Tese de Doutoramento em Fonoaudiologia. Brasil: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Sousa, N. B., Mello, Ê. L., & Silva, M. A. (2015). *Escola de canto na opinião de professores atuantes no Brasil*. *Revista Música Hodie*. Consultado a 05/01/21 em 14_Artigo Cientifico Perf_15-1 (ufg.br)
- Souza, V. (13 de Janeiro de 2011). Vaní Souza - Fonoterapeuta: *Apoio diafragmático, o que é?* Acedido a 25/04/19 em vanisouza.blogspot.com/search?q=apoio
- Valente, J. A. (2010). *A Respiração na Prática do Ensino do Canto*. Dissertação de Mestrado em Música - Vertente Vocacional. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro.

Valente, T. S. (2013). *A língua portuguesa no canto lírico - Um estudo de relações entre técnica vocal e fonética articulatória*. Tese de Doutoramento em Música e Musicologia . Ramo de Interpretação. Évora: Universidade de Évora.

Apêndices

Questionário: “Escolas Nacionais de Canto” - Alunos de Canto da EAMCN

Este questionário realiza-se no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Canto da Escola de Artes da Universidade de Évora, como parte do “Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional”, com o objetivo de recolher dados referentes à forma como as Escolas Nacionais de Canto são abordadas nas aulas de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Assim, solicito a sua colaboração, sendo que os dados e as respetivas respostas são confidenciais e anónimas e serão usados apenas para o fim a que se destinam. Agradeço, desde já, o seu contributo e disponibilidade.

***Obrigatório**

Contextualização:

A partir do século XVI, em Itália, surgiu a necessidade de criar uma técnica de canto nacional paralela às composições feitas no país e ao surgimento da ópera (principal género vocal na Europa Ocidental). Foram então desenvolvidas diferentes peculiaridades técnicas sobre a respiração, ressonância, projeção, produção e qualidade do som, classificação de voz e idioma. Durante este período, o estilo italiano influenciava fortemente diversos países através das suas composições e devido ao facto de receber músicos de vários países para treinarem e escreverem em estilo italiano. Por isso, por volta do século XVIII, cada nação sentiu uma forte necessidade de criar uma identidade própria, com regras que identificassem cada país e, dessa forma, desvincularem-se do estilo italiano. Foi então a partir do século XIX que as escolas de canto se tornaram nacionais com correntes bastante distintas entre si, onde englobaram toda a situação política, social e cultural, o idioma e as características composicionais de cada um. Mais tarde, já na era moderna, surgiram novas tendências de ensino, o que fez com que possivelmente, as escolas tenham iniciado uma sobreposição de estilos, ao invés de se restringirem apenas à técnica de uma escola possível.

1. Idade * _____

2. Em que ano/s estudou Canto na EAMCN? (ex. 2010 a 2013) *

3. Tem conhecimento do que são as Escolas Nacionais de Canto e suas características? *

Sim

Não

3.1 Se sim, de qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

Escola Italiana

Escola Francesa

Escola Alemã

Escola Inglesa

Outra. Qual? _____

4. Já teve mais do que um professor de Canto na EAMCN? *

Sim

Não

4.1 Se sim, sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?

Sim

Não

5. O professor com que estuda/estudou na EAMCN aborda/abordava as várias Escolas de Canto nas aulas e explica as diferenças entre elas? *

Sim

Não

6. Sente que o seu professor opta APENAS por metodologias específicas de alguma das Escolas? *

Sim

Não

6.1 Se sim, qual? (Pode selecionar mais do que uma opção)

Escola Italiana

Escola Francesa

Escola Alemã

Escola Inglesa

Outra. Qual? _____

7. Considera importante a abordagem das várias Escolas Nacionais de Canto e suas características nas aulas de canto?

Sim

Não

7.1 Porquê?

8. Das seguintes afirmações, assinale aquela com que mais se identifica, tendo em conta a sua experiência como aluno de Canto da EAMCN. *

“Nas aulas de canto, o professor adapta as suas técnicas consoante as dificuldades/facilidades do aluno, mesmo que isso implique “misturar” metodologias das várias Escolas Nacionais de Canto”

“Nas aulas de Canto, o professor segue as técnicas de Canto de apenas uma Escola Nacional de Canto

Questionário: “Escolas Nacionais de Canto” - Professores de Canto da EAMCN

Este questionário realiza-se no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Canto da Escola de Artes da Universidade de Évora, como parte do “Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional - Análise Comparativa das Técnicas Lecionadas na Classe de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional”, com o objetivo de recolher dados referentes à forma como as Escolas Nacionais de Canto são abordadas nas aulas de Canto da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Assim, solicito a sua colaboração, sendo que os dados e as respetivas respostas são confidenciais e anónimas e serão usados apenas para o fim a que se destinam. Agradeço, desde já, o seu contributo e disponibilidade.

***Obrigatório**

Contextualização:

A partir do século XVI, em Itália, surgiu a necessidade de criar uma técnica de canto nacional paralela às composições feitas no país e ao surgimento da ópera (principal género vocal na Europa Ocidental). Foram então desenvolvidas diferentes peculiaridades técnicas sobre a respiração, ressonância, projeção, produção e qualidade do som, classificação de voz e idioma. Durante este período, o estilo italiano influenciava fortemente diversos países através das suas composições e de ao facto de receber músicos de vários países para treinarem e escreverem em estilo italiano. Por isso, por volta do século XVIII, cada nação sentiu uma forte necessidade de criar uma identidade própria, com regras q identificassem cada país e, dessa forma, desvincularem-se do estilo italiano. Foi então a partir do século XIX que as escolas de canto se tornaram nacionais com correntes bastante distintas entre si, onde englobaram toda a situação política, social cultural, o idioma e as características composicionais de cada um.

Mais tarde, já na era moderna, surgiram novas tendências de ensino, o que fez com que possivelmente, as escolas tenham iniciado uma sobreposição de estilos, ao invés de se restringirem apenas à técnica de uma escola possível.

1. Idade * _____

2. Habilitações Literárias:

Licenciatura

Mestrado

Doutoramento

Pós-graduação

Outra: _____

3. Número de anos de docência: _____

4. Há quantos anos leciona na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional? _____

5. Tem conhecimento do que são as Escolas Nacionais de Canto e suas características? *

Sim

Não

5.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

Escola Italiana

Escola Francesa

Escola Alemã

Escola Inglesa

Outra. Qual? _____

6. Enquanto aluno, tem noção de ter sido instruído através da técnica de uma dessas Escolas?

Sim

Não

6.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

Escola Italiana

Escola Francesa

Escola Alemã

Escola Inglesa

Outra. Qual? _____

7. Enquanto aluno, teve mais do que um professor de Canto? *

Sim

Não

8. Se sim, sentiu que tinham aproximações técnicas diferentes?

Sim

Não

9. Enquanto professor, opta por metodologias específicas de alguma das Escolas Nacionais de Canto? *

Sim

Não

9.1 Se sim, qual? (Pode seleccionar mais do que uma opção)

Escola Italiana

Escola Francesa

- Escola Alemã
- Escola Inglesa
- Outra. Qual? _____

10. Aborda as várias Escolas de Canto nas suas aulas e explica aos alunos as diferenças entre elas? *

- Sim Não

11. Considera importante a abordagem das várias Escolas Nacionais de Canto e suas características nas aulas de canto? *

- Sim Não

12. Sente que há predominância de uma das Escolas no ensino do Canto em Portugal?

- Sim Não

12.1 Se sim, de qual?

- Escola Italiana
- Escola Francesa
- Escola Alemã
- Escola Inglesa
- Outra. Qual? _____

13. Das seguintes abordagens, assinale aquela com que mais se identifica e explique o porquê. *

- "Instruir um aluno através da técnica de uma Escola Nacional de Canto específica".

- "Instruir um aluno utilizando várias técnicas existentes, consoante as dificuldades/facilidades do aluno, mesmo que isso implique "misturar" metodologias de várias Escolas Nacionais."