

# Pedagogia e performance do canto lírico: considerações a partir do conceito de interdisciplinaridade

Daniele Brigunte

Instituto de Artes - UNESP  
cantando.voz@gmail.com

Sônia Ray

Escola de Música e Artes Cênicas - UFG  
soniaraybrasil@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta o resultado parcial de uma tese de doutorado em andamento. A referida tese investiga o processo de formação do cantor lírico nas universidades públicas brasileiras e fundamenta-se no conceito de interdisciplinaridade. Este texto está subdividido em três componentes fundamentais da performance do cantor lírico: 1) a técnica vocal, (respiração, fonação e ressonância) orientada por conhecimentos advindos da fisiologia da voz; 2) a articulação e pronúncia do texto das obras vocais por meio da fonética (disciplina da linguística) e da dicção e 3) elaboração dos aspectos interpretativos (expressividade e comunicação), fundada na contextualização das estruturas musical e verbal das obras apresentadas pelo cantor, além de habilidades relativas à consciência corporal e gestualidade. O objetivo é identificar e discutir a contribuição de diferentes áreas de conhecimento na formação do cantor, além de apresentar sugestões didáticas para aplicação de tais conhecimentos durante as aulas de canto lírico. Como metodologia de pesquisa foi feita revisão de literatura sobre os seguintes temas: fisiologia da voz, pedagogia do canto lírico, preparação dos textos das obras vocais e aspectos interpretativos da performance do cantor. Fundamentam esta discussão: Miller (2004 e 2011), Santos (2010), Sundberg (2002), Lamosa (2020), entre outros.

Palavras-chave: formação do cantor lírico, interdisciplinaridade, performance vocal.

## Pedagogy and performance of lyrical singer: considerations based on the concept of interdisciplinarity

Abstract: This article presents the partial result of an ongoing doctoral thesis. This thesis investigates the process of formation of the lyrical singer in Brazilian public universities and it is based on the concept of interdisciplinarity. This text is subdivided into three fundamental components of the lyrical singer's performance: 1) the vocal technique (breathing, phonation and resonance) guided by knowledge arising from the physiology of the voice; 2) articulation and pronunciation of the text of vocal works through phonetics (linguistic discipline) and diction and 3) elaboration of interpretive aspects (expressiveness and communication), based on the contextualization of the musical and verbal structures of the works presented by the singer, in addition to skills related to body awareness and gestures. The objective is to identify and discuss the contribution of different areas of knowledge in the formation of singers, in addition to presenting didactic suggestions for the application of such knowledge during singing classes. As a research methodology, a literature review was carried out on the following topics: voice physiology, singing pedagogy, preparation of texts for vocal works and interpretive aspects of the singer's performance. This discussion is based on: Miller (2004 and 2011), Santos (2010), Sundberg (2002), Lamosa (2020), among others.

Keywords: lyrical singer training, interdisciplinarity, vocal performance.

### Introdução

A discussão ora apresentada fundamenta-se no conceito de interdisciplinaridade, cunhado aos processos de ensino, pela pesquisadora da área da educação, Ivani Fazenda. Para a autora, a interação entre diferentes áreas de conhecimento é condição para que as práticas pedagógicas interdisciplinares se efetivem. Sob essa ótica, busca-se aqui, identificar e discutir as áreas de conhecimento e suas respectivas disciplinas que podem colaborar direta e indiretamente no processo de formação do cantor lírico. São citadas ainda, estratégias didáticas para que tais conhecimentos sejam incluídos nas atividades desenvolvidas durante as aulas de canto.

Conhecimentos relativos à fisiologia da voz provenientes da fonoaudiologia, otorrinolaringologia (especialidade da medicina) e fonética (disciplina da área da linguística) ganham protagonismo nas questões relativas à técnica vocal e preparação do texto das obras vocais. Os aspectos interpretativos são considerados integrantes de todo o processo pedagógico que forma o cantor lírico, devendo ser elaborados por meio da contextualização das obras estudadas e em noções de postura e gestualidade corporal.

### 1- A fisiologia da voz e a didática da técnica vocal

Estudantes de canto lírico e cantores profissionais são desafiados a desenvolver e manter o conjunto de elementos de um instrumento que é invisível e sofre mudanças ao longo da vida. O funcionamento desse instrumento se dá pela integração de três componentes: o sistema respiratório, as pregas vocais e o trato vocal<sup>1</sup>. Este último relaciona-se às cavidades de ressonância e à projeção vocal durante o canto. Os três componentes podem ser educados e controlados conscientemente (Welch & Sundberg, 2002, p. 253). Sendo assim, ao abordar

estritamente a técnica do canto lírico, professores podem embasar suas ações didáticas em conhecimentos ou noções advindos das seguintes áreas: acústica (disciplina da área da física), otorrinolaringologia (especialidade da medicina) e fonoaudiologia; uma vez que essas áreas oferecem conhecimentos relativos à constituição e funcionamento fisiológicos dos três componentes citados.

O sistema respiratório é a fonte de energia para a produção da voz humana. Esse sistema comprime os pulmões para fornecer um fluxo de ar ascendente que se ajusta às pregas vocais para atravessá-las. Após isso, a energia vocal é filtrada pelas cavidades de ressonância existentes no trato vocal, acima das pregas vocais. De acordo com sua configuração, o trato vocal pode realçar ou suprimir os harmônicos dos sons cantados, determinando o resultado da voz cantada. Os músculos adutores e abdutores são responsáveis pelos movimentos de fechar e abrir das pregas vocais; eles também auxiliam na vibração das mesmas. A pressão do ar fornecida pelos pulmões é a principal ferramenta de variação de intensidade na sonoridade vocal: quanto mais alta for a pressão, mais potente será a voz. A laringe, por sua vez, possui músculos responsáveis por alongá-la e encurtá-la. Quando a laringe é contraída, as pregas vocais tornam-se mais espessas e volumosas, gerando notas graves. Ao contrário, quando os músculos alongadores atuam sobre as cartilagens próximas à laringe, o resultado são pregas vocais mais alongadas, gerando sons mais agudos. (ibid. p. 254 e 255).

A análise e a discussão dos aspectos referentes à fisiologia da voz falada e cantada são amplamente contempladas por pesquisas brasileiras e estrangeiras. Dissertações, teses, livros e artigos de periódicos qualificados da área da música abordam essa temática de forma detalhada com contribuições valiosas do campo da fonoaudiologia. Ainda assim, a síntese do funcionamento do sistema que produz a voz cantada, aqui apresentada, demonstra que esses conhecimentos são indispensáveis ao professor de canto na condução de suas aulas e do processo que forma o cantor. Até mesmo o trabalho dos parâmetros do som, como a dinâmica e a intensidade da voz cantada, depende de conhecimentos objetivos sobre fisiologia da voz.

O canto lírico caracteriza-se pela projeção da voz em ambientes de tamanhos variados tais como: salas de câmara, auditórios e teatros de diferentes dimensões. Em contraste com os diferentes estilos do chamado canto popular, o canto lírico não se utiliza de nenhum tipo de amplificação. “Para tanto o cantor deve valer-se de técnicas que otimizem o som que emite, tornando-o mais forte (potente e com brilho), a fim de percorrer os espaços e competir com o som dos instrumentos que o acompanham” (Santos, 2010. p. 256).

Ao professor de canto é outorgada a responsabilidade de selecionar os vocalizes apropriados ao funcionamento satisfatório da musculatura e do trato vocal como um todo. Welch & Sundberg (2002. p. 259) exemplificam essa questão ao afirmar que os exercícios vocais em staccato em padrões de tríades ascendentes e descendentes são apropriados para desenvolver o controle da pressão subglótica<sup>2</sup> do cantor que está relacionada ao controle dos músculos laríngeos. Estes, por sua vez, regulam a frequência da nota a ser cantada. Além disso, cada nota necessita de uma pressão subglótica diferente, sendo que tons mais agudos demandam maior pressão e tons mais graves, menor pressão. Cantores também utilizam variação dessa pressão em sequências de notas rápidas, como no *legato coloratura*.

Cantores devem ser capazes de realizar a mudança de registro vocal<sup>3</sup> sem que haja mudanças acentuadas no timbre da voz; salvo nos casos em que a exploração de diferentes timbres é usada como recurso expressivo. Como boa parte do repertório vocal erudito utiliza-se principalmente de dois registros modais (superior e inferior), as transições (conhecidas como notas de passagem ou *passaggi*) podem ser melhor executadas por meio de vocalizes descendentes em *mezza voce*. Isso evita uma pressão subglótica excessiva que comumente ocorrem em vocalizes ascendentes. Padrões melódicos descendentes demandam alteração gradativa da pressão dos músculos responsáveis pelo alongamento e encurtamento das pregas vocais (ibid. p. 261).

No Brasil não há dados comprovados sobre a eficácia do uso de imagens na pedagogia do canto, embora seja uma prática ainda bastante comum. Por serem subjetivas e necessitarem da elaboração particular dos alunos, as imagens podem ter resultados muito diferentes em cada indivíduo, o que dificulta a previsão de seus resultados, bem como a definição do momento ideal para se lançar mão desse recurso.

Atualmente, o processo de formação do cantor lírico busca desenvolver uma voz livre e saudável. As pesquisas relativas à voz cantada apresentam divergências terminológicas e carecem, por vezes, de definições objetivas. O assunto abrange inúmeras áreas de conhecimento e suas respectivas disciplinas. Sendo assim, a inter-relação entre esses campos, podem colaborar na definição de termos pouco claros na literatura do canto lírico, além de combater mitos e falsas suposições. O processo de formação do cantor demanda fundamentação científica e pedagógica (Santos, 2010. p. 257 e 260).

## 2- A fonética na preparação dos textos das obras vocais

Provérbios italianos amplamente divulgados há séculos entre estudantes e professores de canto lírico, como: “se canta como se fala” e “quem pronuncia bem, canta bem” demonstram a convicção de que...

(...) o mecanismo do canto não é uma entidade separada do mecanismo da fala. Eles recordam-nos que o sistema de ressonância supraglótica é um instrumento fonético que permite a definição de vogais, a formação de consoantes, e a percepção geral da linguagem [verbal]. Estas funções são tão necessárias no



canto como na fala, e os mesmos fatores acústicos básicos aplicam-se no canto e na fala (Miller, 2011. p. 50 e 51, tradução nossa).<sup>4</sup>

Sendo assim, a articulação das consoantes e vogais dos diferentes idiomas, assunto que pertence à fonética, disciplina da linguística, coloca-se como de fundamental importância nas escolhas didáticas realizadas por professores de canto.

O mesmo autor explica que distorções fonéticas podem ocorrer pela interrupção normal no processo articulatório, ou seja, pela posição errada de alguns articuladores, a saber: língua, mandíbula, lábios, véu palatino (palato mole), regiões zigomáticas do rosto (“maçãs do rosto”) (Miller, 2011. p. 51). Devem ser consideradas também, as diferenças regionais presentes na voz falada. Em um país continental e multicultural como o Brasil, as diferenças fonéticas regionais são acentuadas; devendo ser consideradas pelos professores que atuam nas instituições de ensino superior brasileiras.

Até mesmo o português brasileiro (PB) carece de atenção em relação à fonética por parte dos cantores e estudantes de canto brasileiros, uma vez que apresenta complexidade fonética e fonológica. Nas instituições brasileiras, nota-se que professores de canto elaboram de forma particular seu próprio material didático ou mesmo, transmitem oralmente conhecimentos e práticas que lhes foram transmitidos no decorrer de sua formação. Sendo assim, faltam fundamentos sistemáticos referentes à preparação dos textos das obras cantadas. A principal ferramenta utilizada é o Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Os cantores formados em cursos de nível superior (bacharelado e licenciatura) ou técnico, nas instituições brasileiras, atuam, em geral, como preparador vocal, professor de canto ou regente; até mesmo durante o período de sua formação. Sendo assim, o ensino da pronúncia de textos brasileiros e estrangeiros deve ser incluído em seu trabalho e para isso, o profissional deve saber aplicar as normas de pronúncia do idioma materno e demais idiomas estrangeiros (ibid. p. 27 a 30).

No canto, a presença do texto verbal e seus significados (símbolos, metáforas, figurações) relacionam-se com a estrutura musical (melodia, acentos métricos, andamento, caráter), exercendo influência no sentido global da obra apresentada (Aliverti, 2014. p. 5).

Embora o canto utilize os mesmos mecanismos articulatórios da voz falada, existem especificidades na voz cantada. Ajustes articulatórios devem ser feitos para que as demandas das obras cantadas sejam atendidas. A recomendação de se “encurtar as consoantes”, bastante recorrente entre os professores de canto, parece estar apropriada, embora o cantor deva esmerar pela articulação das consoantes. Contribuições de diferentes áreas de conhecimento, têm alterado a pedagogia vocal nas últimas décadas.

Maior ênfase tem sido colocada nas relações fonéticas das vozes faladas e cantadas, além da formação acústica dos fonemas. Este conhecimento deriva da linguística moderna e de disciplinas de terapias vocais, ciências completamente desconhecidas (embora, por vezes compreendidas empiricamente) por professores de canto de épocas passadas. O número crescente de publicações recentes que se fazem uso do AFI atesta o interesse entre os cantores. No entanto, o maior valor de se pensar foneticamente no canto, não está na qualidade dos sons das palavras em si, mas está no reconhecimento das constantes mudanças de posição do trato vocal para a definição das vogais, o que contribui diretamente na definição do timbre e na ressonância da voz cantada. (ibid. p. 53 e 54).

O AFI pode ter grande valor na formação do cantor porque ele dirige a mente e o ouvido para as características e demandas da fonética. No entanto, os símbolos do AFI não descrevem gradações sutis na pronúncia dos fonemas dos diferentes idiomas. A adesão literal ao AFI durante as aulas, pode ser contra produtiva. Cantores habilidosos farão nuances precisas entre os símbolos fonéticos e as características reais de cada idioma cantado (ibid, 2011. 55). “O conhecimento de um alfabeto fonético favorece no entendimento de como os sons do discurso são transcritos ou representados” (Rocha, 2013. p. 31).

Quando as palavras de um cantor, durante uma performance, não são claras, o texto da obra é transmitido ao público de forma incompleta. Esse problema pode levar a duas consequências principais ao público: perda de concentração e prejuízo na fruição da performance. Por esse motivo, são indispensáveis o trabalho de fonética e dicção, além da tradução plena dos textos do repertório estrangeiro (ibid. p. 54 e 55).

Assim como o ator, o cantor deve construir a interpretação da estrutura verbal das obras que apresenta. Além da pronúncia das palavras, o texto como um todo deve ser estudado minuciosamente (Aliverti, 2014. p. 24).

Também é muito importante a identificação do tema do texto e a contextualização da obra: observar o contexto histórico, social e geográfico do qual o texto fala ou no qual o mesmo está inserido estabelecendo uma relação texto versus contexto. Em se tratando de temas que fujam da sua realidade social, o aluno deverá se preocupar em estudar com mais profundidade o assunto. A contextualização é fundamental para a compreensão da força dramática de um texto, pois o mesmo assunto é abordado de maneiras muito diferentes nas diversas culturas existentes e nas diversas épocas. (ibid. p. 27).

Ao acessar informações e conhecimentos por meio da pesquisa referente ao texto da obra, o cantor adquirir subsídios para preparar a gestualidade corporal e a expressão fisionômica que são componentes fundamentais para que a performance do cantor ocorra plenamente.

### 3- Aspectos interpretativos inseridos no processo pedagógico

Aliverti (2014) propõe uma “ficha de montagem interpretativa” na qual o aluno ou mesmo o (a) cantor (a) profissional pode elaborar reflexões relativas ao texto da obra vocal, com base em cinco (5) perguntas: 1) **Qual** o tema principal do texto? 2) **Quem** está narrando ou dizendo o texto? 3) **Porque** essa pessoa diz o texto? 4) **A quem** a pessoa se dirige? 5) **Onde** está a pessoa que diz o texto? (p. 45, grifos nossos).

A autora defende que “O intérprete tem que saber qual sentimento ou razão move a pessoa [que diz o texto] (...). Qual o motivo, a emoção que leva a dizer aquelas palavras. (...) O aluno deve precisar o porquê de o texto estar sendo dito” (ibid., p. 47 e 48). Com relação ao lugar (onde) o enredo da obra discorre, a autora destaca a importância das imagens na preparação para a performance, afirmando que “(...) todos os elementos que compõe a cena descrita no texto, deverão estar presentes nesse cenário. É assim que se cria a imagem base que constituirá o cenário mental de cada peça na música de câmara” (p. 49).

A canção de câmara é gênero composicional intimista em sua origem, além de minimalista, como fica ilustrado na descrição acima. Sendo assim, o cantor “deve conhecer, dominar e apropriar-se de seu corpo como veículo de mensagem” (Assis 2012. p. 30).

Todo movimento corporal, seja gestual ou fisionômico, é observado e imediatamente interpretado pelo público. Assim, a percepção sobre o próprio corpo, bem como sua utilização consciente devem ser observada na preparação para a performance. O cantor possui voz, palavra e corpo como recursos expressivos a serem utilizados. (ibid., p. 37 a 39) No caso da canção de câmara, o instrumento acompanhador frequentemente apresenta representações do texto, oferecendo subsídios ao processo interpretativo. Por isso, a harmonia da obra deve ser estudada pelo cantor e considerada nas aulas de canto. “Dentro da composição musical, o compositor trata o texto literário e tenta expressar sentimentos subentendidos, reforçar ideias e ambientar cenas” (ibid., p. 47).

Os trabalhos de técnica vocal e dos aspectos interpretativos devem ser conjugados no início da formação do cantor e permanecer por toda a sua carreira. Técnica vocal e comunicação artística mantêm relação dialética e desenvolvem-se continuamente. Engana-se aquele que presume que o início da formação deva ser dedicado exclusivamente à técnica vocal e que as instruções relativas à repertório e interpretação devam ser dadas posteriormente. As aulas não devem separar esses dois aspectos da performance. A dicotomia entre técnica e interpretação é uma ilusão (Miller, 2004. p. 213 e 214).

No interior desse pensamento, a técnica vocal passa a ser vista como um meio para se alcançar expressividade. A performance como um todo e a construção interpretativa imprimem sentido ao trabalho técnico.

Durante as aulas, pode-se criar uma plateia imaginária até mesmo durante os vocalizes. Ao estar em data próxima de um recital ou performance pública, o trabalho técnico deve recuar dando lugar às questões de concentração mental e drama. Somente quando se atinge liberdade técnica é que os aspectos interpretativos se sobressaem. Na semana de uma performance pública deve-se relevar eventuais problemas técnicos. Uma técnica vocal efetiva, produz artistas e não “máquinas cantantes” (ibid., p. 214).

Nogueira e Silveira (2011) dedicaram-se a pesquisar a vida e a obra do barítono gaúcho Andino Abreu (1884-1991)<sup>5</sup>, especialmente o manuscrito deixado pelo cantor, intitulado “A arte do canto”, segundo o qual...

(...) a formação vocal não se detém na questão da perfeição da sonoridade, seja articulatória, seja timbrística. Andino considera a necessidade do domínio técnico, porém salientando que a razão final do canto não é o virtuosismo vocal, meta frequentemente visada pelos cantores de ópera da época, razão pela qual defende a canção de câmara como lugar privilegiado da possibilidade de expressão poético-musical (...). Outra questão abordada é a da reciprocidade entre poesia e música no canto, isto é, que a forma musical não prejudique em nada a sonoridade própria da linguagem oral em si mesma, em unidade com o gesto corporal como um todo (Nogueira & Silveira, 2011. p. 33 e 34).

As posições desse cantor experiente revelam o valor dado ao refinamento dos aspectos interpretativos e da canção de câmara como repertório favorável à unidade poético-musical. Fica clara ainda, a importância da clareza e expressividade do texto verbal, tendo o corpo do cantor como meio de materialização de seus significados e sentidos. Andino Abreu, em seu manuscrito menciona “(...) a subordinação da técnica vocal e do trato da linguagem musical ao texto poético como forma superior de expressão artística” (ibid., p. 35).

Os manuscritos deixados pela cantora carioca Vera Janacópulos (1892-1955)<sup>7</sup> foram investigados por Lamosa (2020). Segundo a autora

Janacópulos pregava a importância de uma formação multifacetada do artista, em que tudo era fonte de informação e de formação para um intérprete. (...) Ela sugere que os alunos observem todas as pessoas, seus gestos, contemplem pinturas, obras de arte, esculturas, arquitetura, todos os tipos de arte, não se restringindo ao universo da música, procurando incentivar que ampliem e estendam, ao máximo, o olhar de observador de seus alunos (p. 90).

Para a cantora, a formação do cantor lírico deve incluir conhecimento de diferentes áreas, além da interação de diferentes linguagens artísticas. Ganha destaque a orientação para a observação de pessoas, prática muito comum entre atores no processo de construção das personagens que representam. Esse exercício, certamente contribui para a construção da gestualidade corporal da performance do cantor.



Durante a formação do cantor, é importante que lhe seja oferecida a oportunidade de performances públicas. O palco é o local ideal para exercitar sua própria escuta em diferentes dimensões e acústicas, além da relação com demais músicos. O canto lírico exige alto grau de engajamento, comprometimento e dedicação. O aluno deve se envolver em atividades de diferentes naturezas, com colegas da mesma área e de outras e ter em mente que seu aprendizado não estará concluído ao término do curso. “Um cantor estará sempre em processo de aprendizado e evolução, que será constante, no decorrer de sua carreira, e ele deverá evitar se acomodar às conquistas obtidas. Um senso crítico positivo deve ser uma bússola para a contínua busca do aperfeiçoamento” (Lamosa, 2020, p. 90).

Para Janacópulos a articulação perfeita e a pronúncia correta do texto são condições para que o cantor se expresse efetivamente. Segundo ela, “uma voz precisa mostrar muito mais do que apenas um belo timbre ou volume, mas sobretudo ser capaz de expressar e comunicar uma ideia ou emoção a quem a ouve” (ibid., p. 95).

Expressividade e comunicação são palavras e desejos recorrentes a todos os autores que abordam a construção da interpretação na performance vocal. Disciplinas como a fisiologia da voz e a fonética embasam o trabalho técnico musical e verbal realizado pelo cantor. No entanto, a comunicação com o público e a sensibilização daqueles que ouvem e vêem o cantor são a razão última de todo o processo desenvolvido nos cursos de canto nos Conservatórios e nas Instituições de ensino superior.

### Conclusões

Por meio de revisão de literatura e discussão dos temas aqui apresentados, pode-se concluir que os conhecimentos relativos à fisiologia da voz, tais como a constituição e ajustes do trato vocal e funcionamento do sistema respiratório, podem embasar as escolhas didáticas do professor de canto durante as aulas em todas as etapas de formação do cantor.

Sobre a pronúncia dos textos das obras vocais, identificou-se que a inteligibilidade do texto por parte do público, é condição para que a apreciação da performance ocorra plenamente. Sendo assim, o esmero pela dicção e correta fonética dos diferentes idiomas, constantes no repertório lírico, devem estar presentes e integrados ao trabalho de técnica vocal.

Com relação à construção da interpretação, foi possível verificar que conhecimentos externos à área da música e demais linguagens artísticas podem alicerçar o trabalho de contextualização das obras estudadas por cantores profissionais e estudantes de canto lírico, fornecendo subsídios para a comunicação entre o intérprete e o público. Foi destacada a importância de se incluir orientações sobre a interpretação em todas as fases de formação do cantor e que estas devem estar integradas às orientações de técnica vocal.

Por fim, entendemos que o processo que forma o cantor lírico deve buscar superar, por meio de ações didáticas interdisciplinares, as dicotomias entre teoria/prática e ensino/pesquisa, ainda bastante presentes em nossos sistemas de ensino.

### Referências

- Aliverti, M. (2014). *A construção da interpretação do cantor lírico: uma proposta de instrumento didático*. Chisinau: Novas Edições Acadêmicas.
- Assis, W. B. (2012). *A corpo-linguagem na canção de câmara: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da Canção de Câmara Brasileira*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Lamosa, R. (2020). *Os manuscritos de Vera Janacópulos em seu curso de interpretação para cantores – 1947 análise estética e contextualização histórica sob a ótica do ensino e da interpretação do canto: relações com a contemporaneidade*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Miller, R. (2011). *On the art of singing*. New York, NY: Oxford University Press.
- Miller, R. (2004). *Solutions for singers: tools for performers and teachers*. New York, NY: Oxford University Press.
- Nogueira, I. P. & Silveira, J. K. (2011). *Reflexões interdisciplinares a partir de A Arte do Canto, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu*. Opus, 17, 1, 9–38.
- Rocha, J. M. G. (2013). *Contribuições da fonética no processo ensino aprendizagem da pronúncia de línguas no canto*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.
- Santos, J. M. (2010). *Aspectos acústicos e fisiológicos do sistema ressonantal vocal como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto lírico*. In Anais do I SIMPOM (pp. 254–262). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio.
- Sundberg, J. (2015). *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Salomão, G. L. (trad.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Welch, G. F. & Sundberg, J. (2002). Solo Voice. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. (pp. 253–268). New York, NY: Oxford University Press.

<sup>1</sup> O trato vocal consiste em um sistema de ressonância localizado acima da glote (onde se localizam as pregas vocais). É flexível, não fixo e responde às demandas articulatórias da fala e do canto. Responde às vibrações da laringe e, por esse motivo, exerce influência no timbre da voz cantada (Miller, 2004. p. 63).

<sup>2</sup> “Pressão subglótica: pressão média presente nas vias aéreas no nível abaixo da glote; (...) O aumento na intensidade da fonação é geralmente produzido pelo aumento da pressão subglótica. No canto, a pressão subglótica deve também ser criteriosamente ajustada à produção de frequência de fonação desejada, uma vez que a produção de notas mais agudas envolve pressões subglóticas maiores e vice-versa. Erros no emprego de uma pressão subglótica adequada pode conduzir a desvios na frequência de fonação e podem ser uma causa importante para a desafinação vocal” (Sundberg, 2015. p. 307).

<sup>3</sup> “Registro vocal: qualidade vocal associada aos diferentes modos de vibração das pregas vocais. Não deve ser confundido com o conceito de extensão fonatória. (...) O registro vocal abrange uma série de tons adjacentes que apresentam qualidade vocal semelhante e são produzidos com um padrão de vibração das pregas vocais equivalente. Para as vozes femininas, os termos registro médio ou misto, e registro de cabeça também têm sido empregados para designar os registros comumente utilizados, respectivamente, nas regiões média e mais aguda da extensão fonatória da voz falada” (Sundberg, 2015. p. 309).

<sup>4</sup> “They embody the conviction that the mechanism of singing is not an entity separate from the mechanism of speech. They remind us that the supraglottic resonator system is a phonetic instrument that permits vowel definition, consonant formation, and general language perception. These functions are as necessary in singing as in speaking, and the same basic acoustic factors apply in song and in speech”.

<sup>5</sup> Cantor de grande experiência nacional e internacional. Primeiro professor de Canto, Teoria e Solfejo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, entre os anos de 1918 e 1923. Desenvolveu, predominantemente, repertório de canção de câmara, com destaque para obras de compositores brasileiros. Foi o primeiro intérprete das canções de Camargo Guarnieri, com quem manteve relação de amizade por toda a vida. Realizou recitais por vários países da Europa, entre eles: Portugal e França. (Nogueira & Silveira, 2011. p. 11, 13 e 14).

<sup>6</sup> Manuscrito elaborado por volta de 1940. “O cantor apresenta uma série de reflexões sobre a prática, a interpretação e a aprendizagem do canto, a partir de abordagens interdisciplinares, em que se combinam aspectos da filosofia, da psicanálise e de estudos da linguagem. A base filosófica aristotélico-tomista se congrega com a visão fisiológica, valorizando a respiração e a articulação, ao lado da necessidade de uma formação plural e humanística no ensino do canto” (Nogueira & Silveira, 2011. p. 9).

<sup>7</sup> Nascida em Petrópolis/RJ, foi uma “cantora que obteve reconhecimento artístico significativo de grande parte do universo musical do começo do século XX” (...) “Consagrada na Europa, América e Oriente em seu tempo. (...) [Deixou] uma importante contribuição à pedagogia do canto. No seu retorno ao Brasil, em 1936, depois de quase toda uma vida na Europa, Janacópulos, (...) dedicou-se a lecionar, tendo ministrado diversos cursos de interpretação pelo país. (...) Em suas aulas, valoriza a necessidade de uma ampla cultura como requisito para ser um bom intérprete (...)” (Lamosa, 2020. p. 14 a 18).